

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

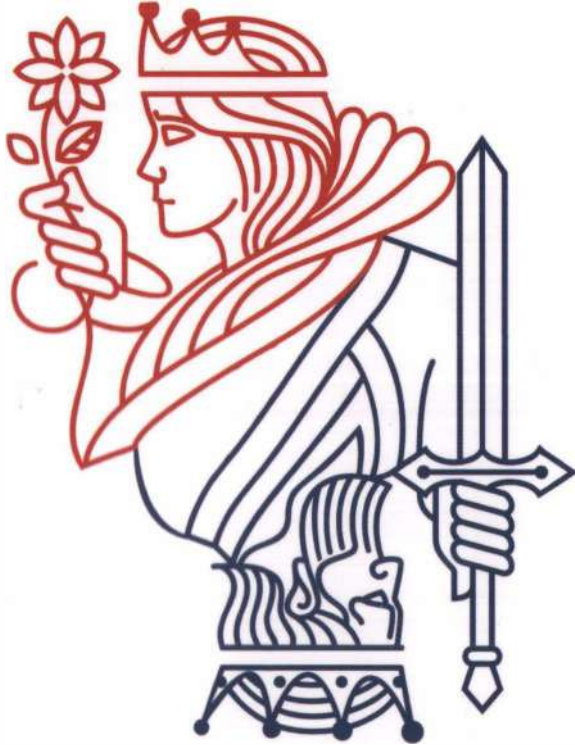
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



Ferit Burak Aydar Hamlet'in Bağlanan Basireti Üzerine*

Hamlet ve Sürünceme



*SEL

HAMLET'İN BAĞLANAN BASİRETİ ÜZERİNE*

Hamlet ve Sürünceme

FERİT BURAK AYDAR, İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı mezunu. Yazar, çevirmen-editör. William Shakespeare, Virginia Woolf, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Charles Dickens, Edward Said, György Lukács, David Hume, V.İ. Lenin, Daniel Defoe gibi yazarların kitapları başta olmak üzere yayımlanmış seksenden fazla çevirisi vardır. *Toplumsal Tarih*, *Birikim*, *Cogito*, *Kitap-lık* gibi dergilerde, *BirGün* ile *Agos* gazetelerinde ve Eurosport ile K24 platformlarında yazıları yayımlanmıştır. *İspanya İç Savaşı'nın İzinde* (2017) ve *1917: Devrimin Rapsodisi* (2017) başlıklı iki kitabı vardır. *Klasik Okumaları* başlıklı son kitabı önümüzdeki aylarda yayınlanacaktır.

***SEL YAYINCILIK**

Kuloğlu Mahallesi, Turnacıbaşı Caddesi,

No: 17, Beyoğlu – İstanbul

Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

e-posta: halklalliskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19/1

Cağaloğlu – İstanbul

e-posta: slparla@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 1040**

ISBN 978-605-772-849-4

Hamlet'in Bağlanan Basireti Üzerine

Hamlet ve Sürünceme

Ferit Burak Aydar

Araştırma - İnceleme

© Ferit Burak Aydar, 2020

© Sel Yayıncılık, 2020

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Editör: Utku Özmalak

Kapak tasarımı: Aslı Sezer

Sayfa tasarımı: İklim Yılmaz

Birinci Baskı: Temmuz, 2020

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 44865

Ferit Burak Aydar

Hamlet'in Bağlanan Basireti Üzerine

Hamlet ve Sürünceme

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	9
Giriş.....	11
1 . Hamlet ve Sürünceme	19
2. Ne Oluyor Burada?.....	45
3. Ophelia'nın Trajedisi.....	63
4. Polonius ve Kulağı.....	73
5. Hamlet ve Köstebeği.....	81
6. Rosencrantz ve Guildenstern.....	91
7. Olmak ya da Olmamak.....	99
8. “Git Kendini Manastıra Kapa!”	107
9. Claudius: Eylem Adamı, Soğukkanlı Katil.....	123
10. Gertrude: Şehvet mi, İktidar Hırsı mı?	131
11. Claudius'a Niyet, Polonius'a Kismet.....	141
12. Ophelia'nın Ölümü	151
13. Delilik ve Normallik	165
14. Mezarımı Derinde Kazın	171
15. İntikam Yemeği	189
16. Hamlet Bir Kahraman mıydı?	201
Kaynakça.....	209

*Hayatımı değiştiren,
Hocam Zeynep Ergun'a...*

Teşekkür

Bu kitap İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans okuduğum dönemde kaleme aldığım bir yazıdan doğdu. Birkaç sayfalık yazının üzerine düştüğü notlar kadar, genel olarak edebiyat anlayışına ve hayatıma etkisiyle de beni bambaşka bir dünyayla tanıştıran hocam Zeynep Ergun'a ne kadar teşekkür etsem az. Keza Shakespeare dersi aldığım değerli hocam Yıldız Kılıç'a ve bölümdeki diğer hocalarıma da müteşekkirim.

Bana *Hamlet* metniyle baş başa kalmaktan kurtulup bir tiyatro eseriyle muhatap olduğumu hissettirdiği için başta Kemal Aydoğan ile Selçuk Aydoğan olmak üzere bütün Moda Sahnesi ekibine sonsuz teşekkür borçluyum. Kitabı yazdığım dönemde sergiledikleri *Hamlet* oyununun bütün gösterimlerine gitmeye çalıştım ve her seferinde beni aynı konukseverlikle ağırladılar, rolleriyle ve oyunla ilgili sorduğum sorulara sabırla ve içtenlikle yanıt verdiler, deneyimlerini paylaştılar. Ama hepsinden önemlisi, kabahati marifete dönüştüren Prens Hal gibi, aslında görev icabı bulunduğum o Cumartesi akşamlarını sahnedeki olağanüstü performansları sayesinde görev olmaktan çıkarıp keyfe dönüştürdüler. Her seyrettiğimde kafamda uyanan sorular ve sorunlar olmasaydı, bu kitap ne bu kadar çabuk ne de bu haliyle ortaya çıkabilirdi.

Keza yeniden *Hamlet* çalışmaya başladığım dönemde beni Sahne 3'teki dinamik ekiple tanıştıran Sibel Salihoğlu ve tiyatrunun kapılarını bana açan Ümit Çırak'a şükran borçluyum.

Kıymetli dostum ve editörüm Utku Özmakas'a hem emeklerinden ötürü hem de bu kitaba benden daha çok inandığı için teşekkür ediyorum.

Son olarak, her zaman arkamda durdukları için aileme, ama özellikle de küçücük bir çocuğu Ankara'da hemen her haftasonu elinden tutup tiyatroya götürerek ona tiyatro sevgisini aşılayan dedem Bahattin Saylık'a şükran ve minnet borçluyum.

İstanbul, Şubat 2020

Giriş

“Shakespeare’in *Hamlet*’i dünyada Kitab-ı Mukaddes’ten ve belki Kur’an’dan da sonra üzerine en fazla yorum yapılmış, en iyi yorumlara konu olmuş metindir,” der Anselm Haverkamp.¹ Bu bağlamda, *Hamlet* gibi binlerce çalışmaya konu olmuş bir metinle ilgili yeni sözler söyleme iddiasındaki bir kitabın, ne yapmaya çalıştığından ziyade ne yapmamaya çalıştığını ortaya koyması belki daha doğru bir başlangıç noktası olabilir.

Bir tiyatro eserinden bahsettiğimiz malum, ama ben burada *Hamlet*’i tiyatro oyunundan ziyade bir *edebiyat metni* olarak ele alıyorum. *Hamlet*’in oyun olarak yorumlanması, tabiatıyla, bazı büyük farklılıklar gösterecektir. Ama zaten karşımızda klasik anlamıyla bir tiyatro oyunu yok. *Hamlet*’in eksiksiz şekilde sahnelenmesi en az dört saat sürüyor, bu nedenle metnin tamamının sahneye koyulduğu çok nadir görülüyor. Dolayısıyla Shakespeare’in bu eserini bir edebiyat metni olarak yorumlamakta beis görmüyorum. Keza *Hamlet*’in budur diyebileceğimiz tek bir metni yok; temelde üç ayrı versiyonu var. Yönetmenler (ve eleştirmenler) bunlardan ihtiyaçlarına göre yararlanıyor. Düzenli olarak güncellenen, editör müdahaleleriyle zenginleştirilen bir metin bu. Ama bazen de editörler yanlış yönlendirebiliyor ve dolayısıyla – sahih metne ulaşamıyor! Bu yüzden yetkin bir metin yok, yoruma ve yeniden yorumaysa hiç olmadığı kadar ihtiyaç var.

Diğer yandan, burada bir edebiyat eleştirisine kalkışmama, başta Marksist ve feminist eleştiri olmak üzere çeşitli eleştiri yöntemlerinden yararlanmama karşın, edebiyat eleştirisinde yeri

1 Anselm Haverkamp, *Shakespearean Genealogies of Power*, s. 17.

olmadığını düşündüğüm bir yöntemden kesinkes uzak duruyorum: Yazarın hayatından hareketle metne dair çıkarımlarda bulunmak ya da tersinden, metinden hareketle yazarın hayatını açıklamak. Burada uzun uzadıya ele almak mümkün olmasa da, William Shakespeare'in tek oğlunun 1596'da on bir yaşındayken ölen Hamnet olmasının ya da Shakespeare on altı yaşındayken Katherine Hamlett adında bir kızın tam da şairin yaşadığı Stratford yakınlarında boğulmuş olmasının (ve dolayısıyla Ophelia karakterinin boğularak ölüyor olmasının) *Hamlet* oyununun edebi ya da sanatsal değeri açısından zerrece önemi ya da değeri olmadığını anlatmaya çalışıyorum. Shakespeare'in Hamnet adında oğlunu kaybetmiş olmasının yahut oyundaki ilk Hayalet rolünü bizzat Shakespeare'in oynamış olmasının araştırılmasını *biyografik* ya da *tarihsel* açıdan ilgi çekici bulmuyor değilim. Yahut kafamdaki gerçek Shakespeare'in *Anonim* filmindeki Dük "Shakespeare"den ziyade Tom Stoppard'ın *Âşık Shakespeare*'indeki "Shakespeare"e daha yakın olduğunu saklamıyorum. Sadece, bunların edebiyat eleştirisinin ya da tiyatronun alanına girmediğini iddia ediyorum. Yazarın günlük hayatındaki görüşleri metinde doğrudan karşılığını bulmaz, bulamaz. Yazardan metne gidilmez; metinden yine metne ve başka metinlere ve (içinden çıktıkları, ayrı düşünölemeyecekleri) toplumsal hayata gidilir. Bu yüzden edebiyat eserlerini incelerken, en iyi yazar ölü yazardır.

Bu açıdan *Hamlet*'in yazarı Shakespeare'in dramatik görüşleriyle ilgilendiğimi bile söyleyemeyeceğim. Burada Shakespeare'le değil, Shakespeare'e ait olan *Hamlet* metniyle ilgileniyorum; bu metinden yola çıkarak dünyayı daha iyi anlamamızı sağlayacak bilgilere erişmeyiye, insan olarak Shakespeare'e ulaşmaya çalışmaktan daha ilginç ve yararlı buluyorum.

Öte yandan, *Hamlet*'in bir efsane haline gelmesi, metni ısrarla ve inatla büyük ölçekli başka bir bağlamın konusu haline getirme arayışlarının da önünü açmıştır. En rahatsız edici örneklerini Jacques Derrida'nın ya da Sigmund Freud'un "bü-

yük okuma"larında bulan bu yaklaşım, *Hamlet*'i, daha doğrusu *Hamlet* oyunundaki Hamlet karakterini her edebiyat metninde yer yer aradığımız türde bir "içimizden biri" (*everyman*) yapmaya çalışmakla da yetinmeyip, tarihsel ve edebi bağlamından kopararak edebiyat dışı bir büyük okumanın faili ya da nesnesi haline getirir.

Bu tür *Hamlet* değerlendirmelerinde temel sorun, *Hamlet*'i kendi *müstakil* konularının bağlamı içinde, edebiyat eleştirisiyle alakası olmayan şekilde ve çoğu zaman geçerken değerlendiren yazarların söylediklerine edebiyat eleştirmenlerinin haddinden fazla önem vermiş olmalarıdır. Bu şekilde *Hamlet* hep daha geniş bir bağlamda değerlendirilmiştir. Örneğin Critchley ve Webster, "Hamletleşme ... siyasal olanın modern dünyada düştüğü durumun en iyi tarifi olabilir: Hepimiz çürümüş olduğunu bildiğimiz durumlarda yaşayan kararsız Hamlet'ler haline geldik," der.² Ben burada her biri belli oranda doğruluk payı barındıran bu tür büyük genellemelerden olabildiğince uzak durmaya çalışacağım. *Hamlet*'i kendi siyasi arayışına meze yapmak yerine, *Hamlet* metnini siyasi olandan ayrı düşünülemez olan edebi ve toplumsal bir eleştiriye tabi tutmaya çalışacağım.

Bu demektir ki, ana ilke, "Metne bağlı kal!" olmalıdır. Doğru bir eleştiri yöntemi metnin üzerine titrer, onu daha iyi anlayabilmek adına tam da içinden çıktığı toplumsal koşullara uzanır ama o geniş membada bulduklarını ancak metne geri bağlayabildiği oranda edebiyat eleştirisinin sınırları içinde kalmış olur. Bu ilkeye bağlı kalmayınca, *Hamlet* gibi zaten yer yer eksikler barındıran metinden, "Şeytan bile İncil'den alıntı yapabilir," sözünü doğrularcasına istenen her şeyi çıkarmak mümkün hale gelmektedir. "Su-i misal emsal teşkil etmez," derler ama uç bir örnek kimi zaman meramın anlaşılmasını kolaylaştırabilir.

On dokuzuncu yüzyıl sonu eleştirmenlerinden Edward P. Vining'in teorisine göre, *Hamlet* erkek kılığına girmiş bir kadın-

2 Simon Critchley ve Jamieson Webster, *Stay, Illusion!: The Hamlet Doctrine*, s. 43.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

dı, Horatio'ya âşıktı ve bu yüzden de bir heteroseksüel olarak Ophelia'ya ilgisizdi! Vining teorisini geliştirirken sadece çok geniş olan hayalgücünden yararlanmamıştı. Oyunun önceki versiyonlarını dikkatlice incelemiş, Shakespeare'in eskinin sert, intikam meraklısı Hamlet'i incelte incelte kadınlaştırdığını ama sonradan bunun üstünü örttüğünü vb. iddia etmişti.³

Fakat Vining hiç de yalnız değildir; bilim kisvesi altında da benzer işlere imza atılmıştır. Öyle ki *Hamlet* yirminci yüzyıla damga vurmuş koca koca teorisyenlerin hepsinde, "Ben buldum!" hastalığına yol açmıştır. Freud'un Oidipus kompleksi teorisiyle başlayan, "Bu metni bir tek ben çözdüm!" iddiacılığı takipçilerine de sıçramış ve çömezlerinden Nicolas Abraham boynuz kulağı geçer dedirterek Freud'unkinden bile daha doğru bir psikanalize giriştiğini iddia etmiştir. Abraham'a göre, Hamlet dendiğinde Oidipus kompleksinden değil, "içimizdeki hayalet etkisi"nden bahsetmek; kabahati Hamlet'in "sapık" arzularında değil, yalancı babanın işlediği cürümlerde aramak gerekir. Hayalet'in geri dönmesinin nedeni yalan söyleyerek Hamlet'e musallat olmaktır, dolayısıyla aslolan da yalanı açığa çıkarmaktır. Abraham bu uğurda Shakespeare'in metnine bir altıncı perde ekler ve beşinci perdenin sonunda "ara verilmiş" olan hakikati Hayalet'in ağzından çeker alır: Baba Hamlet, baba Fortinbras'ı şövalyelere yakışan tarzda bileğinin kuvvetiyle değil, zehirli bir kılıçla yenmiştir, hani şu son sahnede gördüğümüz zehirli kılıçlardan biriyle. Kardeşi Claudius'un aklına kim sokmuş olsa gerek bunu?! Hamlet bu nedenle kuşaktan kuşağa geçen bir nevroz yaşamakta ve bu sır onu yiyip bitirmektedir. Neyse ki Abraham vardır da, "gerek seyircilerin gerek eleştirmenlerin neredeyse dört yüzyıldır [1975'te] akıl edemedikleri"⁴ şeyi akıl eder ve sırnı açığa çıkarıp bizi aydınlatır.

3 Bkz. Anton A. Raven, "There Are More Things, Horatio", s. 237-8.

4 Nicolas Abraham, "The Phantom of Hamlet or The Sixth Act preceded by The Intermission of "Truth", s. 190 ve 188.

Gerek Vining gerek Abraham, *Hamlet* (ve genel olarak Shakespeare) eleştirmenlerindeki yaygın bir alışkanlığın hastalıklı birer uç örneğidir: Metne bağlı kalmamak. Kitap boyunca öncelikle bu tuzağa düşmemeye çalıştım.

* * *

Hamlet Shakespeare'in en uzun oyunudur. Elizabeth dönemi (1558-1603) tiyatrosunda genel teamül oyunların iki saat sürmesiydi. *Hamlet*'in metniyse tümüyle sergilense neredeyse dört saat, hatta daha fazla sürer. Elizabeth ve I. James döneminde ortalama bir oyun 2.500 dizeydi, *Hamlet* ise 1604 Quarto versiyonu 3.668 dizelik, 1623 Folyo versiyonu 3.537 dizelik bir oyun olmak üzere kabaca bir buçuk kat uzunluğundadır.⁵ Dolayısıyla sıradışı bir örnek söz konusudur. Shakespeare'in özel bir eser, bir şaheser tasarladığı, geleneksel normlara bağlı kalmayıp derdini uzun uzadıya anlatmak istediği çıkarımında bulunmak yanlış olmaz.

Buna karşın, metnin bugünün kıstaslarıyla değerlendirildiğinde benzer bir özenle yazılmadığını ya da o dönemde böyle bir metin aramanın doğru olmadığını belirtmek gerekir. Temel tezinin yanlışlığından ötürü *Hamlet* konusunda söylediklerinin hemen hepsi ne yazık ki bir kenara atılan T.S. Eliot, *Hamlet*'te sanata dönüştürülemeyen birçok malzeme olduğunu ileri sürerken tamamen haksız sayılmaz.⁶ Keza ona gelmeden yüz küsur yıl önce Charles Lamb, bu oyunu sahnelemenin mümkün olmadığını, ancak okunabileceğini iddia etmişti.⁷ Kuşkusuz bu bir abartıdır; ama metinde yer yer eksiklikler, tutarsızlıklar olduğunu da Shakespeare'e dil uzatmış olma korkusuyla görmezden gelmek gerekir. Örneğin oyunun başında *Hamlet* en fazla yirmilerinin başında genç bir üniversite öğrencisi olarak tasvir edilirken, mezarlık sahnesinde hazırcevap mezarcıdan tam otuz yaşında

5 Akt. Celia Handleman ve L.W. Babcock, "‘One Part Wisdom’. And Ever Two Parts-?", s. 192-93.

6 T.S. Eliot, "Hamlet," *Selected Essays* içinde, s. 123.

7 Akt. Burton Raffel, *Hamlet* içinde, s. xxiii.

olduğunu öğreniriz.⁸ Wittenberg okulundan can dostu Horatio ile cenaze-düğünden sonra karşılaşması –oysa Horatio bu süre zarfında sarayda dolaşıp Hayalet'le karşılaşır vb.– mantıksızdır. Elbette bunlar oyunun değerini eksiltmez ama bir kenara kaydetmemiz gereken tutarsızlıklardır.

T.S. Eliot bahsi geçen meşhur yazısında oyunu edebiyatın "Mona Lisa'sı" olarak adlandırır. Eliot bunu metnin ilginçliğine bağlıyor olsa da, *Hamlet* çağlar boyunca değeri giderek artmış ve tiyatroyla ilgilenen ilgilenmeyen herkesin ismini ya da parçalarından belli kısımları bildiği bir oyun haline gelmiştir. Bu açıdan Eliot'inki yerinde bir tespittir. Öyle ki, *Hamlet* hem akademi dışında hem de edebi alanda en çok ilgi gören başlıklardan biridir.

Önemli Shakespeare eleştirmenlerinden Stephen Booth, "şu an elimizde olan *Hamlet*'in (genellikle İkinci Quarto [dört yapraklı metin] ile Birinci Folyo [iki yapraklı metin] metninin tutucu bir karışımıdır) gerçek *Hamlet* olmadığı herkesçe kabul edilen bir hakikattir. Bildiğimiz haliyle *Hamlet* editör yaratımı bir metindir... Dolayısıyla matbaacının hatalarını düzelten editörler gibi eleştirmenler de sahne direktifleri önermişlerdir. Buna göre, örneğin *Hamlet*, Polonius'un kendi sorunlarıyla ilgili koyduğu teşhise kulak misafiri olabilir ya da Polonius ile Claudius'un Ophelia'yı casusluk için ayarladıkları konuşmayı *Hamlet* görebilir," der.⁹ Gerçekten de oyun perde ve sahnelerle sonradan editörler tarafından ayrılmıştır ve Shakespeare bu konuda ne düşü-

8 Ümmi mezarıcı tarihleri karıştırıyor olabilir ya da Shakespeare'in bağlı kaldığı özgün kaynakta kahramanımız babasının intikamını aldığı güne gelene kadar geçen sürede yetişkin biri haline geldiğinden, kastedilen otuz yaş bu büyümüş *Hamlet*'ken, Shakespeare metinde gerekli düzenlemeyi yapmayı unutmış olabilir yahut matbaada "yirmi" (twenty) sehven "otuz" (thirty) haline gelmiş olabilir; bunlar reddedilemez. Özellikle de matbaanın yerleşmediği o çağda metinlerden bugünün standartlarında bir tutarlılık beklemek yanlıştır. Fakat sorun şu ki, Birinci Quarto metninde otuz yıl yerine on iki yıl önceden bahsedilir ki, *Hamlet*'in on iki yaşında olmadığı kesindir. Zaten mezarıcı, *Hamlet*'i "belki bin kez sırtında taşımış olan" soytarı Yorick'in ölümünü de yirmi üç yıl önceye işaretlediğinden (V.i.149-64) ve *Hamlet* yaşıyla ilgili bir abartı görmediğinden, *Hamlet*'in yirmi-yirmi beş yaşından büyük olduğunu söylemek akla yatkındır.

9 Stephen Booth. "On the Value of *Hamlet*," *Bloom's Shakespeare Through the Ages* içinde, haz. Harold Bloom, s. 327.

nürdü bilmiyoruz. "İkinci Quarto'da sahne ve perde ayrımları hiç yoktur. Folyo'daysa sadece I.i, I.ii, I.iii, II ve II.ii. vardır."¹⁰

Dolayısıyla *Hamlet* varoluşu için bile eleştirmenlere en çok ihtiyaç duyulan metin olabilir, ama ben burada böyle bir kurucu faaliyete girişmeyeceğim ve daha mütevazı bir hedefle metni - Shakespeare'in yazdığı ya da editörlerin gözden geçirdiği, ama her halükârda şu an temel alınan ve Shakespeare'e (hangisine? Avam olana mı Kont olana mı?!) atfedilen metni- anlamaya çalışacağım.

Elbette *Hamlet*'i anlamak için öncelikle oyunun doğduğu tarihsel koşulları, o dönemin sanat anlayışlarını dikkate almak zorundayız. Bu yaklaşım, elimizdeki malzemeyi iyi ya da muteber görmeye yol açmamalıdır; sadece, çerçeveyi oturtmak adına zorunludur. Örneğin Elizabeth dönemi tiyatrosundaki şu yapıyı ele alalım:¹¹ Lenin'in sarmal örgütlenme modelini hatırlatır şekilde, sarmal daireler şeklinde birey ve onun bireysel eylemi, onun etrafında bir şehre ya da devlete ait olan eylem, onun etrafında uluslararası eylem ve son olarak bu dünyevi eylemin etrafında dünya dışı, öbür dünyaya ait bir eylem. Bu şablon bize bugün çok basit ya da zorlama gelebilir ama yazarın ne anlatmaya çalıştığını bu çerçeve olmadan görmek zordur. Çerçeve bize sadece yazarın niyetlerini ya da amacını anlatmaz, aynı zamanda sıkışıp kaldığı ve boğuştuğu, aşmaya çalıştığı sorunları ve sınırları da gösterir. Bir yazarı ileriye taşıyan sadece çağının gerçekleriyle ilişki kurabilmesi değil, aynı zamanda onun ötesine geçebilmesidir. Dolayısıyla kitabın içinde yer yer tarihsel koşullara dönmek zorunlu olacak.

Fakat hepsinden önemlisi, menzilin sınırlı tutulmasıdır. Bu kitabın amacı *Hamlet* üzerine bütün karakterleri ve olayları ele alan dört başı mamur bir değerlendirme sunmak değildir. Burada iki temel izlek üzerinden *Hamlet* oyununa genel bir bakış sunacağım: *Hamlet*'in sürüncemesi ve Ophelia'nın erkek egemen toplum tarafından delirtilmesi ve ölümü.

10 Paul A. Cantor, *Shakespeare. Hamlet*, s. 60.

11 Bkz. Keith Brown, "Form and Cause Conjoin'd: 'Hamlet' and Shakespeare's Workshop", *Aspects of Hamlet* içinde, haz. Kenneth Muir ve Stanley Wells, s. 45.

1. Bölüm

Hamlet ve Sürünceme

Hamlet bir intikam oyunu, ama aynı zamanda bir intikam oyunu değil. Hamlet, üstüne kalan intikam görevini yerine getiriyor ve amcası Claudius'u öldürmesi bir intikam. Öte yandan, bu babasının intikamı değil de, sanki annesinin intikamı; zira Hamlet, nihayetinde, annesi Gertrude'un kasıtsız öldürülmesi saikiyle bir öfke ânında harekete geçiyor. Veyahut Hamlet –bırakalım intikamı bir kenara– baktı ki kendi canı tehlikede, canını kurtarmak için davranıp saldırıyor.

Hamlet uzun uzun düşünen, felsefe yapan, hareketsiz bir delikanlı. “*Kelimeler, kelimeler, kelimeler*” ile yaşıyor; hayatında sonuca yönelik eylem hariç her şey var. Öte yandan, Hamlet epey faal! Üçü doğrudan, dördü dolaylı olmak üzere yedi cinayet işleyip (ve “iki ailenin kökünü kurutup”)¹², arkasında ufak çaplı bir katliam bırakarak yolcu oluyor ve ilk cinayetinden sonra müstakbel(leşemeyen) kayınbabasının cesedini tahkir edercesine, “Şu işkembe-i kübrayı yan odaya taşıyayım,” (III.iv.218) diyor. Bununla birlikte, *Hamlet* veya Hamlet ne olursa olsun; ister “oyun *Hamlet* başlıca problem, karakter Hamlet ise yalnızca ikinci problem,”¹³ olsun, Hamlet hususunda tek ayıralım tarayalım şu olsa gerek: Oyun, Hamlet’in kendisine biçilen intikamı erteleme üzerine kurulu – yoksa münasip bir zamanı mı kolluyordu demeli! Sonuçta ortaya çıkan, meşhur “sürünceme”.¹⁴

12 E.T. Schell, “Who said that–Hamlet or Hamlet?”, s. 144.

13 T.S. Eliot, “Hamlet and His Problems”, s. 24.

14 İngilizcede *procrastination*.

Sürüncemenin Tarihi

Hamlet'in sürüncemesi, hangi adı aldığından bağımsız olarak, aslında uzun süre ilgi çeken bir izlek değildi. Margreta de Grazia yaklaşık iki yüzyıl boyunca, yani *Hamlet*'in ömrünün neredeyse yarısında "sorunların sorunu"nun gündeme gelmediğini söyler. Kuşkusuz bunu fark etmiş olan eleştirmenler yok değildi. Fakat sürünceme, Hamlet'in kişiliğinin (irdelenmesi gereken) bir parçası olarak değil; genel itibariyle, oyunun devamı için bulunmuş bir yöntem, olay örgüsünün bir parçası olarak değerlendiriliyordu. Dolayısıyla Hamlet psikolojik derinliği ve karmaşıklığıyla Hamlet haline gelmiş olmasına karşın, "on sekizinci yüzyılda ertelemenin dikkat çektiği nadir örneklerde, sorun olay örgüsünde," diye görülüyordu.¹⁵ Nitekim A.C. Bradley on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar Hamlet karakterinde bilhassa ilgi çekici bir yan bulan bir eleştirmen bilmediğini söyler.¹⁶ Zaten *Hamlet* on sekizinci yüzyılda bile uzun bir süre eskimiş ve barbarca bir oyun olarak görülmüştü.¹⁷ Fakat on dokuzuncu yüzyılla birlikte hem Hamlet'in karakteri hem de bunun bir parçası olarak Hamlet'in sürüncemeciliği ilgi çekmeye başlar. 1898 yılında A.H. Tolman, Hamlet'in sürüncemeciliğine dair on sekiz farklı açıklama tespit ettiğini yazar.¹⁸ İlgi bu ölçekle sınırlı kalmayacak, sonrasında edebiyat ya da tiyatro dünyasının çok ötesinde, Freud'dan Lacan'a, Levinas'tan Adorno'ya, Derrida'dan Žižek'e kadar birçok büyük düşünür bu izleğe kafa yoracaktır.

Ünlü yazar Samuel Taylor Coleridge'in görüşleriye paradigma kurucudur. Gerçekten de psikanaliz öncesi dönemde Hamlet'e ilişkin en önemli psikanalitik değerlendirmenin Coleridge'ten geldiğini söylemek yanlış olmaz. Ünlü şair, Hamlet'in görüşlerinin ve hayalindeki imgelerin, gerçek algılarından çok daha canlı olmasından kaynaklı bir dengesizlik tespit eder. Bu neden-

15 Margreta de Grazia, *Hamlet without Hamlet*, s. 172-3.

16 Harold Bloom ve Brett Foster, *Hamlet* içinde, s. 231.

17 Margreta de Grazia, *Hamlet without Hamlet*, s. 9.

18 A.H. Tolman, "A View of the Views about Hamlet", s. 165.

le, Hamlet "kocaman, neredeyse devasa bir entelektüel faaliyet" sergilemesine karşın, "gerçek eyleme en az bunun kadar tiksinti" duyar. Gerçek dünyayla bağı kopuktur Hamlet'in. Shakespeare bu karakteri "ânın itkisiyle hareket etmek zorunda kaldığı koşullara" yerleştirmiştir. "Duyarlılığından ötürü yalpalar, düşündüğünden ötürü sürüncemede bırakır." Dolayısıyla Hamlet eyleme geçmekten aciz biridir ve intikamı daha incelikli hale getirme numaraları da, "ıflah olmaz sürünceme alışkanlığını kendisinden saklama" çabasından kaynaklanmaktadır.¹⁹ Hamlet sürekli düşündüğünden bir karara varıp da harekete geçemez. Düşünce eyleme kılavuz olacağına ayakbağı olur.

Bu görüşler serdedilmeden önce benzer bir fikri Goethe ortaya atmış ve Coleridge'i olduğu kadar Schlegel'i ve diğer Romantikleri de etkilemiştir. August Wilhelm Schlegel büyük yazarın fikirlerinden o kadar etkilenir ki, "Wilhelm Meister'in söylediklerinden sonra Hamlet'in karakteri hakkında biz artık başka bir şey demeyelim. Homeros'tan sonra bir *İlyada* yazmanın âlemi yok," der.²⁰ Fakat bunlar aslında Goethe'nin kendi görüşlerinden ziyade *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları* romanında ana karakterin ağzından dile getirilmiş fikirlerdir. Wilhelm Meister bir yerde şöyle der:

Kanaatimce Shakespeare'in burada bir insana altından kalkamayacağı büyük bir görev bindirilmesini tasvir etmeye çalıştığı aşikârdır. Aslında sadece sevimli çiçekleri barındırması gereken çini bir vazoya meşe ağacı dikiliyor. Sonuçta kökleri yayılıyor ve vazo paramparça oluyor. Saf, soylu, son derece ahlaklı bir mizaç, kendisini kahraman haline getirecek zihinsel takatten yoksun olunca, ne taşıyabildiği ne de üstünden atabildiği bir yükün altında eziliyor. Ondan imkânsız olanı yapması istenir, ama kendi içinde imkânsız olanı değil, onun için imkânsız olanı.²¹

19 Samuel Taylor Coleridge, *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*, s. 344-45.

20 Akt. William Diamond, "Wilhelm Meister's Interpretation of Hamlet", s. 100.

21 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları*, s. 212.

Dolayısıyla Hamlet'in hassas ruhu, maddi dünyanın vahşi taleplerinin ağırlığı altında ezilmiştir. Goethe'nin kahramanının bu görüşü Romantiklerin elinde Hamlet'i idealleri olan ama maddi hayatın zorluklarıyla boğuşamayan trajik ya da patetik bir kahramana dönüştürmüş, keza duygusal ve kırılgan prens (yahut aşksız prens) olarak gören popüler anlayışı beslemiş olsa da, kanaatimce, Goethe burada doğru halkayı yakalamıştı.

Sürünceme dalgasına başka ünlü yazarlar da katılır. Örneğin Oscar Wilde'a göre,

Hamlet kendi yaradılışında biri için dayanılmaz bir yükün altında sendelemektedir. Ölüler silahlanıp mezardan çıkarak Hamlet'e hem kendisini aşan hem de çok altında kalan bir görev dayatmışlardır. O bir hayalperesttir ve eyleme geçmesi istenmektedir. [...] Hamlet için delilik zayıflığını saklamak için bir maskeden ibarettir. Mimikler ve şakalar yaparak zaman kazanmayı umar. Bir sanatçının teoriyle oynadığı gibi Hamlet de eylemle oynamayı sürdürür. [...] Kendi tarihinin kahramanı olmaya çalışacağına, kendi trajedisinin seyircisi olmaya bakar. Hiçbir şeye inanmaz, kendisine bile; ama onun şüphesi şüphelilikten değil, bölünmüş bir istençten ileri geldiği için kendisine bir hayrı dokunmaz.²²

Friedrich Nietzsche ise sürünceme konusunda biraz daha farklı bir görüş sunar. Ona göre Hamlet'in sorunu düşünen değil, bilgiye sahip olan adam olmasıdır. *Tragedyanın Doğuşu*'nda şunları yazar:

Varoluşun alışlageldik kısıtlama ve sınırlarının aşıldığı Dionysosçu durum, vecd hali sürdüğü müddetçe, geçmişin tüm kişisel deneyimlerinin içinde kaybolduğu *uyuşuk* bir öge barındırır. Günlük yaşam ile Dionysosçu deneyimi ayıran işte bu nisyan uçurumudur. [...] Bu açıdan Dionysosçu adam Hamlet'e benzer: İkisi de şeylerin hakiki özüne bir göz atmıştır, ikisi de *bilgi edinmiştir* ve eylemin itici olduğunu düşünür, zira eylem-

²² Oscar Wilde, *De Profundis*, s. 107.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

leri şeylerin ölümsüz özünü değiştirmek adına hiçbir işe yaramaz; bu denli zıvanadan çıkmış bir dünyayı düzeltme görevinin kendilerine verilmesini gülünç ya da utanç verici bulurlar. Bilgi eylemi öldürür; eylem kişinin yanulsama kisvesine bürünmesini gerektirir: Hamlet'in bize öğrettiği ders budur; yoksa çok fazla düşündüğü için, deyim yerindeyse, olanakların aşırılığı içinde boğulduğu için eyleme geçemeyen hayal âlemindeki vatandaş Ahmet efendiye dair ucuz bir bilgelik değildir. Hayır, hayır! Hem Hamlet'te hem de Dionysosçu adamda her türlü eylem dürtüsüne galebe çalan şey tefekkür değil, gerçek bilgidir, korkunç hakikate dair içgörüdür.²³

Diğer yandan, Hamlet'in sürüncemesinin öznel nedenleri olmadığı, nesnel engellerden kaynaklandığı da iddia edilmiştir. İki yazarın isminden adını alan Klein-Werder teorisine göre,²⁴ Hamlet'in harekete geçmesinin önündeki engel kendi kişiliği değil, Hayalet'in güvenilir olup olmadığının bilinmemesi, Kral'ın çok iyi korunması gibi nesnel nedenlerdi. Ne var ki, bunun oyunun gerçekliğiyle bir bağı yoktur. Oyun boyunca Hamlet böyle bir engelden bahsetmez. Bilakis, "Düşünüyorum da, bilemiyorum bir türlü. / Bu işi yapacaksın, diye diye nasıl yaşıyorum hâlâ. / Oysa ne gerekçem eksik ne iradem / Ne gücüm ne de imkânım," (IV.iv.43-6) der.

Nitekim kendisinin bahsedip bahsetmediğinden bağımsız olarak, biz Hamlet'in sarayda rahatça dolaşabildiğini, örneğin bir keresinde dua eden Claudius'a denk gelebildiğini görürüz. Hepsinden önemlisi, Laertes'in baskınından da anlaşılabileceği üzere, Kral hiç de kusursuz bir korumaya sahip değildir. Laertes'in aşabildiği engelleri, halkça çok sevilen Hamlet çok daha rahat aşabilirdi. Bu çerçevede, aynı nesnel engeller bağlamında dile getirilen, "Hamlet'in kamuoyunda haklı görülebilecek bir gerekçe bulma zorunluluğu," yani Hamlet'in adi bir cinayet işlemek istemediği görüşü de boşa çıkmaktadır. Hamlet dilese halkı ya

23 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy and Other Writings*, s. 40.

24 William Diamond, "Wilhelm Meister's Interpretation of Hamlet", s. 98.

da adamlarını (Laertes'in yaptığı gibi) arkasına aldığı bir ayaklanmayla Claudius'u devirip mahkeme önüne çıkartabilir ve "yasal" yollardan da intikamını alabilirdi. Ama Hamlet bunu yapmaz. Hamlet sürüncemede bırakır. Peki, neden?

Hamlet'te Praksis Sorunsalı

Hamlet'in şu kumkuma sürüncemesi hakkında Alfred Harbage'ın sıraladığı on iki nedenden benim için en cezbedici olanı on birincisiydi: "Hamlet uygulamalı edime ket vuran felsefi bir kafa yapısına sahiptir."²⁵ İronik bir şekilde, Hamlet'in sürüncemesini işlerken bir başka on birinciden yararlanacağım: Marx ve Engels'in Feuerbach üzerine on birinci tezi.

Marx'ı başka sözcüklerle açıklamak gerekirse, insanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama kendi seçtikleri koşullarda değil, tersine geçmişten gelen ve hazır buldukları koşullarda yaparlar. Oturmuş bir çevre, bir muhit içerisine doğarlar ve o toplum içinde işgal etmeleri için ayrılmış yere takdim edilirler. Üstelik insan, o konum içindeki faaliyetleri ve karşılıklı ilişkileri neticesinde kendisi olur. Kişi her ne kadar *boş bir levha* olarak doğmasa da, bu maddi koşullar, devralınan özellikleri arızı bir rol oynayacak derekeye indirir. İçinde bulunduğu toplumla beraber, ama bilinçli ama bilinçsiz, farkında olarak veya olmadan, mayası yoğrulur. Bunun kökensel belirleyeniye *son tahlilde* üretim ilişkileri içindeki yeri, bir diğer deyişle, sınıfsal konumudur. İşte bilincimizi belirleyen de bu maddi ilişkilerimiz neticesinde oluşan toplumsal varlığımızdan başka bir şey değildir. Bilinç ile varlık arasında diyalektik bir ilişki vardır. Bir kez oluştuktan sonra bilinç de varlığa aynı şekilde etkide bulunur, aralarındaki ilişki karmaşılaşır, giriftleşir. Öyle ki, madde ile bilinç (veya varlık ile düşünme) arasında bir ilişki olmadığı yanılsamasına dek götürür! Nasıl ki düşünce belirli biçimde örgütlenmiş maddeden, yani beynin ürününden başka bir şey değilse, en havada

25 Alfred Harbage, "As They Liked It", *Readings on The Character of Hamlet* içinde, haz. Claude C. H. Williamson, s. 760.

görünen şeylerin bile maddi bir zemini varsa, düalizmin savunularının aksine, bunlar ayrı varlıklar değil, bilakis, Darwin'den bir terim ödünç almak gerekirse, *kökendeş* ise; bilinç de toplumsal koşullar ve bireyin içinde şekillendiği ve yaşadığı muhitten, yani maddi dünyadan –ancak bir diğer maddenin (beynin) de onun üzerindeki *oynamalarını* es geçmeden– başka bir şey değildir. Bulunulan toplumsal koşullar bilinç seviyesi denilen belli davranışlar, değer yargıları ve düşünme biçimleri vs. oluşturur.

Bu bağlamda Marx'ın *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*'nin girişinde sarf ettiği sözü uzun da olsa alıntılarlamakta fayda var:

İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama paşa gönüllerinin istediği gibi değil; insanlar tarihlerini kendi seçtikleri koşullarda değil, doğrudan karşlarına çıkan, geçmişten kalan ve aktarılan koşullarda yaparlar. Bütün ölü kuşakların gelenekleri yaşayanların beyinlerine bir karabasan gibi çöker... tam kendilerinde ve maddi dünyada devrim yapıyor, o zamana kadar hiç var olmamış bir şey yaratıyor göründüklerinde, tam da bu tür devrimci kriz anlarında geçmişin ruhlarını alelacele imdada çağırırlar ve onların adlarını, savaş çılgınlıklarını ve kıyafetlerini ödünç alarak dünya tarihinin yeni sahnesini nesillerdir saygı duyulan bu tebdil-i kıyafetle ve bu ödünç dille takdim ederler.²⁶

Hamlet tam da kendi seçtiği koşullarda değil, tarihsel gelişimin ürünü olan koşullarda kaderine yön vermeye çalışır. Bu koşullar feodalizmden kapitalizme geçiş dönemi ve akabinde yerleşen kapitalizmdir; konumuz özelindeki somut yansımasıysa toplumsal işbölümünün derinleşmesidir.

Sınıfların ilk ortaya çıktığı dönemin bir mirası olan toplumsal işbölümü, kapitalist toplumda giderek derinleşmiştir. Marx ve Engels'in birlikte kaleme aldığı ve yine bir erken dönem eseri olan *Alman İdeolojisi*'nde (1845) bu işbölümü irdelenir. Marx ve Engels'e göre, toplumdaki işbölümü insanın ihtiyaçlarına yanıt veremeyecek denli tek yönlüdür. Bireysel seçimi olmayan koşul-

26 Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, s. 14-15.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ların içine doğan birey, kendisinden bağımsız olarak gelişmiş bir işbölümünü hazır bulur. Bireyin sınıfsal kökenleri ve toplumsal yaşamı kendisine bir yol çizer ve buna uygun olarak üretim ilişkileri içinde bir konum alır. Fakat emekçi kitleler düzgün bir eğitim alma olanağından yoksun bulundukları, kendilerini fiziksel ve zihinsel anlamda geliştirecek boş zamana ve olanaklara sahip olmadıkları, hepsinden önemlisi sermayenin emrinde bulundukları için toplumdaki işbölümü doğal bir niteliğe sahiptir. Başka bir deyişle, işbölümü başka koşullarda yararlı olsa da, kapitalist toplumda bireyi tek bir faaliyete mahkûm eder. Marx buna "doğal işbölümü" adını verir.

Doğal işbölümü kendiliğindendir, irademiz dışında bizi yakalar ve üzerimizde hâkimiyet kurar. "İş bölünmeye başlandığı andan itibaren herkesin kendisine dayatılan ve asla kaçamayaacağı belirli ve kesin bir faaliyet alanı vardır: İnsan ya avcıdır ya balıkçıdır ya çobandır ya eleştirel eleştirmendir ve geçim araçlarını kaybetmek istemiyorsa, öyle de kalmak zorundadır."²⁷ En yakıcı haliyle kafa emeği ile kol emeği arasındaki ayrım da kendisini hissettiren bu çok katmanlı işbölümü bireyi parçalar, atomize eder, toplumsal faaliyetin kemikleşmesine yol açar. Marx'a göre bu işbölümünün aşılması gerekir: Bireylerin birkaç faaliyete mahkûm oldukları bir işbölümü insanın dört başı mamur gelişiminin önünde engeldir.

Makineli üretimin sağladığı nesnel bolluk sayesinde herkesin kendi ihtiyaçlarından fazlasını karşılayabildiği ve herkesin aynı olanaklarla eğitim alabildiği bir toplumda kafa emeği ile kol emeği arasındaki yozlaştırıcı bölünme ortadan kalkar. Artık doğal değil, özgür bir işbölümü vardır. Emek faaliyeti bireyin iradi bir seçimidir ve onu tek bir işe mahkûm etmez. Böylece ilk başta görünenin aksine yalnızca kol emeği değil, kafa emeği de yozlaşmışlıktan kurtulur. İşbölümünün bir boyunduruk olmaktan çıktığı, sınıfların ve ayrıcalıkların olmadığı komünist toplumda

27 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, s. 41.

insanın kendi emeğine, emeğinin ürününe, doğaya ve nihayet insan toplumuna olan yabancılaşması sona erer.

Fakat toplumsal işbölümündeki bu derinleşme kapitalizmin ürünüdür. Kapitalizm öncesi *sınıflı* toplumlarda toplumsal işbölümü olmasına karşın, bilginin ve maddi ürünlerin görece sınırlı niteliğine bağlı olarak, işbölümü de dardı. Asli ayrıntı kent emeği ile kır emeği ve kafa emeği ile kol emeği arasındaydı. Bilginin genelleşmediği koşullarda kafa emeği kendi içinde sayısız kompartımana ayrılmamıştı. Düşünürler gerçekten de birer hezarfen olabiliyordu. Leonardo hem filozof hem astronom hem mimar hem matematikçi hem ressam hem botanikçi hem de heykeltıraştı ve bu çokyönlülüğü bakımından diğer birçok düşünürden pek de farklı değildi. Fakat kabaca Rönesans'la birlikte bilgi derinleştikçe bu çokyönlülük imkânsız hale gelmeye başladı ve kafa emeği de kendi içinde bölümlere ayrıldı. Kapitalizmin başlattığı çağ insanın artık her şey olabildiği bir çağ olmayacaktı.

Hamlet de bu açıdan, çağdaşlarından farklı olarak, geleceğin temsilcisidir. Ophelia, "Ah, o soylu akıl nasıl çökmüş! / Saraylının, askerinin, bilginin gözü, dili, kılıcı," (III.i.152-53) derken bir yanulsama içindedir. Hamlet kafa emeği ile kol emeği arasındaki derinleşmekte olan işbölümünün bir temsilcisidir. Bilginin olmasına bilgindir, ama gözü kapalı savaşa atılacak bir asker değildir. O daha şimdiden kapitalist işbölümünün yol açtığı işbölümünün bir temsilcisi ya da ön temsilidir.

Egemen sınıfın bir üyesi olması itibariyle,²⁸ oyun öncesi Hamlet üniversite öğrencisi, zaman öldüren bir genç olarak karşımıza çıkıyor. Bu gencin yaşını tam olarak bilmiyoruz. Naçizane fikrim oyunun genel birliği ve bağlam Hamlet'in son perdedeki meşhur konuşmasında sempatik mezarkazıcının iddia ettiği kadar yaşlı, yani otuz yaşında olamayacağı yönünde; bir üniversite öğrencisi olması ve arkadaşı Horatio tarafından genç Hamlet olarak

28 Egemen sınıfın üyesi olmak insanın sadece kafa emeğiyle meşguliyeti anlamına geliyor iddiasından çok uzağım. Yoksa, "Şu Fransızlar iyi hoş da, hâlâ *entrepreneur* sözcüğüne bir karşılık bulamadılar," diyen George W. Bush'u sığdıracak yer sorunuyla yüz yüze kalırdık.

anılması bakımından yirmilerinde bir genç olduğunu söylemek daha makul görünüyor. Her halükârda, babasının ölümüne kadar ayakları yere basan bir karakter olduğunu söylemek güç. Hiçbir gelecek endişesi taşımayan, planlı programlı bir hayat sürmeyen ve bu gereksinimi hissetmeyen Hamlet, oyundan çıkardığımız kadarıyla, oyun öncesi hayatında belli ki gününü gün ediyordu. Bu *carpe diem*'ci Hamlet, içki masalarında arkadaşlarıyla dünya meselelerini konuşuyor, âşık oluyor ve hayatın tadını çıkarıyordu. Hayatı, çevresinde olup bitenleri sorgulamıyor, düzenin bekası gereği benimsettiği doğruları kabulleniyordu. Güya harikulade bir ebeveyne ve elbette pırıl pırıl bir amcaya sahipti. İşin özü, daha bu dünyada cenneti yaşıyordu. Zeynep Ergun'un ifadesiyle, "Üniversitede yaşama kuramsal bir bakış yöneltmeye alıştınlmış, bu yönde eğitilmiş olan, kendi toplumsal sistemine yabancı, kuramın dışına çıkılmasını gerektiren edimsellik deneyimi olmayan Hamlet'in gerçek hayatla yüzleşmesi" gerekiyordu.²⁹

Bu bağlamda, Marksist on birinci tez fevkalade değer taşımaktadır. İyonlu monist materyalistlerden Marx ve Engels'e kadar felsefe salt zihinsel bir faaliyetti. Filozoflar düşünür, kantara vurur, yorumlar ve sorunları çözmeye çalışır, cevaplar ararlardı. Felsefe doğası gereği uygulamayı (eylemi) içermiyordu. Nihayet felsefe de diyalektik bir yol izleyerek, Hegel'in idealist diyalektikğine ve sonradan, Feuerbach'ın diyalektik olmayan materyalizmine geldiğinde kendi çıkmazını tüm veçheleriyle ortaya serdi. Bu ikisinin birleşimi Marksist felsefe için bir kalkış noktası teşkil ediyordu. Marx ve Engels'in bu süreçte siyasete aktif katılımının ağırlıklı bir rol oynadığı söylenebilir. Sonuç 1844 *Elyazmaları*'nda hemen göze çarpıyordu: "Teorik karşıtlıkların çözümü yalnızca pratikte mümkün[dür]. Bu nedenle, çözüm hiçbir şekilde yalnızca anlamanın işi değil, tersine hayatın gerçek işidir ki, felsefe bunu tam da *sadece* teorik bir sorun olarak tasarladığından çözemez."³⁰

29 Zeynep Ergun, "Affetmemek", *Amargi*, s. 30.

30 Karl Marx, 1844 *Elyazmaları*, s. 179.

Birkaç yıl sonraysa artık on birinci teze *ulaşılmıştı*. Bu tez, geleneksel felsefeden gerçek bir kopuşu ifade ediyordu: “Filozoflar şimdiye kadar dünyayı yalnızca çeşitli şekillerde yorumladılar; aslolan onu değiştirmektir.” Teori ve pratiğin birbirinden ayrı düşünülemez bir bütün olduğu, karşılıklı beslendiği düşüncesi zorunlu olarak *felsefeye* nokta koydu (“bu kısıtlı anlamıyla” ibaresini kullanmıyorum, zira felsefe iki bin yıldan uzun bir süre boyunca *bu* anlamda kullanıldı ve oturmuş bir içeriğe sahipti). Marx ve Engels’in katkısı niteliksel bir sıçramaydı ve tam da bu yüzden başka bir adı (niteliği) hak ediyordu.

O halde şunu söylemek yanlış olmaz: Hamlet su katılmadık bir filozoftu! Bu yüzden de, sürdürdüğü hayatı göz önünde bulunduracak olursak, toplumsal varlığının harekete geçmesine izin vermesi mümkün değildi. Babasının öldürülmesinden önce başka bir dünyada yaşıyordu ve orada yalnızca başlangıçta değil, en sonda da *kelam* vardı! Cinayet onu aşağıya buyur etti ve *düştü*. Bambaşka bir dünyada doğal olarak düstur da farklıydı: *Im Anfang war die Tat*, Başlangıçta eylem vardı! Hamlet feleğini şaşırmıştı: “Öyle sıkıcı, yavan, boş ve yararsız, / Geliyor ki her şey bana *bu* dünyada.” (I.ii.133-34)

İyi de, sorun neydi tam olarak? Ne taht için savaş ve cinayetler ne de “fücur” (“ensest”) yeni bir olaydı. Ne kokuşmuş saray yaşamı ne de iktidar arzusu yeniydi veya korkutucuydu. Ne henedan savaşları yeniydi ne aşkına (güya) karşılık bulamama.

Sorun şu ki, günümüze dek uzanan tüm bu sorunlar yalnızca tikel birey için yeni olgulardı ve apayrı hadiselerin bireyden beklentileri de farklı olacaktı. Günlük hayatımızdan da çıkarabildiğimiz üzere, daha önce –yanı başında da olsa– bir tepki vermesi veya fiilî katılımının söz konusu olmadığı olaylar için bireyden bir çırpıda beklentiye girilmesi farklı neticelere sürükleyecektir. Buna kırdan kente veya bir ülkeden başka bir ülkeye (ama neticesinde farklı farklı hayatlara geçiş) göç izleği söz konusu olduğunda da rastlamak mümkündür. Yine birtakım duyulmuş değişler de (örneğin “fareler hiçbir zaman kedinin

aslandan daha güçlü olduğu sanmaktan kurtulamayacaktır”) geçtiğimiz yüzyılın gözde görelilik kavramından hareketle aynı noktaya vurgu yapar.

Bunun Hamlet'teki doğal uzantısı, toplumsal varlığının bu yeni hayatı *filen* kabullenememesi oldu. Aslında Hamlet duyumsuzlukla aynı üzücü dertten mustarıptı diyebiliriz. Kalkış noktası aynıdır: Birinde gerçeklik, diğerindeyse madde zaten vardı. Unutmamak gerekir ki madde, cansız madde, biz ondan tüm aymazlığımızla fıskırana dek de kendi âleminde yaşayıp gidiyordu. Bizler, Freud'un da dediği gibi, onun sadece belli bir aşamasını temsil ediyoruz. Ne var ki, gerçeklik (madde) aynı olsa da, bireyin bunu algılayışı, bunun bireyin bilincindeki yansıması çeşit çeşittir. Zaten tam da bu nedenle bir özne bir diğerinden ayrılır ve eşit olamaz zira “eşit olsalardı zaten ayrı bireyler olmazlardı.”³¹ Elbette duyumsuzluk buradan hareketle katıksız bir bireyselliğe varıp, kalkış noktasını unutarak gerçekliği tersine çevirir.

Bu bağlamda T.S. Eliot'ın Hamlet için dile getirdiği, “Hamlet dile getirilemeyen çünkü görüntü itibariyle aşırıya kaçan bir duygunun esiri durumundadır,”³² ithamı halis muhlis bir dargörüşlülüktür. Madde veya dıştaki olgular bizden bağımsız olarak zaten vardır, fakat farklı farklı bireylerce algılanır. Yine bu yüzden, olayların büyüklüğünün, katlanılamazlığının kıstası başlı başına o olaylar değil, bireydir. Bu açıdan Goethe'nin karakterinin tespiti yerindedir: “Ondan imkânsız olanı yapması istenir, ama kendi içinde imkânsız olanı değil, onun için imkânsız olanı. Nasıl da kıvrılır, döner dolanır ve kendisine işkence eder; bir ileri atılır, bir geri çekilir; sürekli anımsatılır, sürekli anımsar; en sonunda düşüncelerinin şaftı iyice kayar ve amaçsız hale gelir. Bir daha akli esenliğe kavuşamaz.”³³ Gelgelelim, bu ince noktayı görmek Eliot'a nasip olmadı ve oyunu defterden sildi.

31 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirisi*, s. 47.

32 T.S. Eliot, “Hamlet and His Problems”, s. 24.

33 Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meister'in Çıracılık Yılları*, s. 212.

Öte yandan, Hamlet'in ilk perdedeki kararlarını adım adım takip etmek savunumu güçlendirecektir. Prosser'ın, ilk bölümünde Hayalet'in Katolik mi, Protestan mı olduğu sorusuna cevap aradığı iç gıcıklayıcı kitabında belirttiği üzere, "Birinci sahnede hiç kimse Hayalet'in ölü Kral'ın gerçek ruhu olduğuna inandığına dair bir belirti göstermiyor."³⁴ Üstelik "ilk sahne birkaç önemli işleve hizmet ediyor. Hayalet'in bir sanrı olmadığını yerleştiriyor. [...] Fakat her şeyin ötesinde, şunu oturtuyor ki, Hayalet büyük ihtimalle kötü niyetli,"³⁵ zira horozun ötmesiyle korkup ortadan kaybolmuştu. Gelgelelim, Hamlet daha Hayalet hakkında hiçbir şey duymadan önce bile yelkenleri suya indirmişti. Kardeş katli ve annesinin "azıtmış" evliliği onun üzülmeye ve gemi azıya alması için yeterliydi. Bu nedenle de, Hamlet'in Hayalet'e yaklaşımı diğerlerinden epeyce farklıydı. Unutmamak gerekir ki, Hamlet bütün şüphelere rağmen Hayalet'i daha ilk el edişinde takip eder.

Öte yandan, Hamlet'in Hayalet'i neden takip ettiği sorusu bizi yanlış yöne sevk edecektir. Soru şöyle konulmalıdır: Hamlet, Hayalet'e inanmak istedi mi, istemedi mi? Böylece bu şartlanışın incelenmesi gündeme gelecektir.

Prosser bu an için şunu söyler: "Henüz Hayalet ne diyecek bilmiyoruz. Eğer bu anda araya girebilsek, şunu iddia ediyorum, gerek Elizabeth dönemi gerekse de günümüz seyircilerinin tepkisi aynı olacaktır: 'Sakinleş! Takip etme. Edersen de, gözünü seveyim, ne derse desin şüpheyle yaklaş!'"³⁶ Ne çare ki Hamlet babasını takip ediyor. Zaten Hamlet daha baştan bir yadırgamışlık içindeydi. İdealist bir mantıkla, bir kere önceden inanmıştı. Artık tek yapması gereken, inancına ikna olmak için "kanıtlar" bulmaktı. Hamlet'in bir şeyler peşinde olduğunun, gerçeklikleri kabul edememesinin onu bir arayışa ittiğinin ve tutacak bir yol aradığının kanıtını daha Hayalet'in el edişinden bile önce söyledikleri açığa sermektedir:

34 E. Prosser, *Hamlet and Revenge*, s. 118

35 A.g.e., s. 122.

36 A.g.e., s. 123.

İster iyilik perisi ol, ister lanetli cin;
 İster cennetin serin havasını getir,
 İster cehennemin alevlerini;
 İster kötü olsun niyetin, ister hayırlı;
 Görünüşün öyle sorular getiriyor ki aklıma
 Konuşmalıyım seninle. "Hamlet" diyeceğim sana,
 Kral, baba, soylu Danimarkalı. (I.iv.40-45)

Beşinci sahnede "yılan"ın babasını ısırıldığını öğrendiğinde, "Ey benim kâhin ruhum!" (I.v.41) diye haykırır. Kendisinin açıkça haklı çıktığını düşünür ve "şüpheleri" tamamen silinir. Sarılacağı çıkış yolunu bulmuştur. İkna olmuş bir şekilde, "Her şeyi sileceğim aklımdaki defterden: / Tüm budalaca notları, *kitaplardan* alınma deyişleri, / Tüm fikirleri, geçmişin izlenimlerini, / *Gençlikte* gözleyip kaydettiğim her şeyi," (I.v.98-101) der. Artık yeni hayatının gerektirdikleriyle (eylem) eski hayatı (tefekür) arasındaki çıplak karşıtlığın farkındadır. Fakat Hamlet'in toplumsal varlığı, yetişip içinden çıktığı yaşam göz önüne alındığında, o henüz harekete geçilmesi gerektiğini kabul etse de, uygulamaya dökerek kerteye ulaşmamıştır. Hamlet'in felsefesi de yalnızca düşünüp sorgulamak ve pratikten yalıtık biçimde cevaplar aramak üzerineydi. Onu harekete geçmeye iten bir olay karşısına çıktığında, Goethe'nin Faust'u gibi afalladı, pörsüdü ve geri çekildi. Ne yazık ki, yalıtık hayatın üstün bilgileri gündelik hayatın alelade olaylarına yetişmiyordu. Bu yüzden de, Hamlet her ne kadar yeni ödevini görüntüde idrak etmiş, yapması gerekenin farkına varmış olsa da bunu bilince çıkaramadı, layıkıyla benimseyemedi ve eyleme dökemedi.

Onun gemi azıya alması, dengesiz hareketlerde bulunması bir anlamıyla bu karşıtlığın tezahürü olarak alınabilir. Hamlet ne yapması gerektiğinin o kadar bilincindedir ki, perde kapanış konuşması, "Zaman zıvanadan çıkmış; / Ne kara talihim varmış ki, / Düzeltmek bana kalmış," olur (I.v.196-7). Hamlet için sorun, misilleme yapıp yapamayacağı sorunuydu, katili bulma sorunu değil.

Bu andan sonra artık edimini ertelemek, sürüncemeyi meşrulaştırmak adına zahiri bahaneler yaratır; kızgınlığını kendisine doğrultarak hedef şaşırtır ve –ta ki bir şeyler onu köşeye sıkıştırıp harekete geçmeye zorlayana kadar– harekete geçmez. Hamlet harekete geçmez, hareket etmeye *itilir*. Mezarının mecazıyla söylersek, Hamlet *suya gitmez*, aksine görev onun başına kalır! Erken dönemin en önemli Shakespeare eleştirmenlerinden olan Samuel Johnson'ın (1775) sözleriyle, "Hamlet, tüm oyun aracılığıyla, bir failden ziyade bir araçtır. Tiyatro oyunu numarasına başvurarak Kral'ı mahkûm ettikten sonra, onu cezalandırmak için hiçbir girişimde bulunmaz ve onun ölümü nihayetinde üretilmesinde Hamlet'in hiçbir role sahip olmadığı bir hadiseyle gerçekleşir."³⁷

Eylem: Olağanüstü Halde Olağan Tepkiler

Sanırım çağdaş bir problemle kurulacak benzeşme Hamlet için harekete geçmenin ne manaya geldiğini örneklendirebilir. Bu bir bakıma toplumsal varlığı, yani tarihsel oluşumu saçını açmaya izin vermeyen bir başörtülü kadını, başını açmaya zorlamaya benzemektedir. Diğer bütün (erkekçi) etkenler bir tarafa, sorun kafanın dışından çok içiyle ilgilidir, yani kişinin bilinç seviyesiyle ilgilidir ki bu da insanın toplumsal varlığı tarafından koşullanır. Maddi koşullar, kişinin hayat tarzı, gereklilikleri ve gereksinimleri ve son analizde yeniden üretim tarzı, başka bir deyişle toplumun kendisini yarına nasıl sağlam çıkardığı (üretim ve yeniden üretim ilişkileri) değişmediği müddetçe derin değişiklikler gerçekliğe dönüştürülemez. Zira bilincimiz varlığımızı değil, toplumsal varlığımız bilincimizi belirler. Dinin bir afyon olduğu elbette aşikârdır. Ne çare ki, bu ancak "gerçek dünyanın dinî yansıması, kaçınılmaz olarak, günlük yaşamın pratik ilişkilerinin insana, onun öteki insanlarla ve doğayla ilişkilerini tam anlamıyla anlaşılır ve akla uygun bir ilişki olmaktan öte bir şey

37 Akt. Harold Bloom ve Brett Foster, *Hamlet*, s. 117.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

sunmadığında, ancak o zaman yitip gider.”³⁸ Doğanın ve insanın kendi başlarına var oldukları olgusu, hayatlarının yalnızca varlığını değil, sürdürülmesini bile başkalarının inayetine borçlu olan insanlar için anlaşılır olamaz.

Aynı şekilde Hamlet de harekete geçemezdi! Edim veya eylem onun düşmanıdır iddiasında değilim, ama bunlar onun hayatının, o hayatın temelinin inkârıdır. Onun içinden çıkıp geldiği hayat ile aniden kendisini içinde bulduğu hayat arasındaki karşıtlıktır söz konusu olan. Hamlet, içine düştüğü kapitalist sınıfl toplumun çürümüş yaşantısını yaşamakla yaşamamak arasında gidip gelen; ama bir tercih şansı da olmayan anakronik bir Romantik’e benzer. Bunları kabul etse kendisini reddedecek, kabul etmese yine etmek zorunda! Zira maddi dünya biz gözümüzü kapasak da, kaçsak da var. Ancak bu zorunluluğu anlayıp onu değiştirerek ondan “kaçabiliriz”. Romantikler³⁹ insanlığın kurtuluşunun müjdecisi olan sanayi ile onun sermaye tarafından kullanılması (ve kötüye kullanılması) arasındaki farkı (ve tabii rezaleti!) gözden kaçırarak kaçmaya çalıştılsa da, hayat gelip onları buldu. Tıpkı Hamlet’te olduğu gibi. Zaten mecazi olarak alırsak da, Hamlet’in (ve *Hamlet*’in) sonu, harekete geçtiği anda geldi.

Dolayısıyla Hamlet’inki bir karakter, dilerseniz bir formasyon sorunudur. Hamlet son tahlilde sınıfsal da değil, içinde bulunduğu zümrenin yol açtığı (sınıfın içindeki belli bir kasta ait olmaksızın kaynaklı) sorunlardan ötürü harekete geçmemiştir. Kuşkusuz bu sorunu tarihsel olarak sadece egemen sınıflara has göremeyiz. Ezilen sınıfların içinde de –özellikle de eğitimin kitleleşmesinden sonra– aynı eylemsizlikle malul kimseler bulunabilir. Bu açıdan, Troçki’nin Zinovyev’le ilgili tespiti çok vurucudur. Troçki, Bolşevik partinin en önemli üç-beş isminden biri olan Zinovyev için, devrimin önderlerinden biri olsa da, ne zaman büyük bir kriz, olağanüstü bir olay patlak verse, Zinovyev hastalanır, yataktan kalkamaz hale gelirdi, der.

38 Karl Marx, *Kapital* cilt I, s. 89.

39 İkinci Dönem Romantikler veya Fransız Devrimi’nin *siyasal* yenilgisi sonrası Romantikler demek daha doğru olacaktır.

Hamlet'in durumu da Zinoviyev'den farksızdır. Hamlet hayatının en önemli göreviyle karşı karşıya kaldığında ne yapar? Hayatı sorgular, öleyim de kurtulayım, der! Tıpkı ilk monoloğunda olduğu gibi, bu ikinci monoloğunda da intiharla ilgili tefekkürlere dalar. Babasının kanunu yerde bırakmak istemese de, tevdi edilen görevi kaldıramayacağı bir yük olarak gördüğü açıktır. Bu tepkinin, önce bocalama, sonra misliyle geri dönme durumu olmadığını metnin geri kalanından bildiğimiz için, düşünsel olarak hazır olmadığı bir görevle karşı karşıya kalınca bu yükün altında ezildiğini söyleyebiliriz.

Hamlet masaya yumruğunu vuracak, düşüncelerinden aldığı güçle pratiğini zenginleştirecek, şaha kaldıracak bir eylem adamı olmadığı için bahanelerin arkasına saklanır; harekete geçmekte geciktikçe de olaylar kontrolünden çıkar, yapması gerekenleri yapmayıp ikame eylemler ("fare kapanı") peşine düştükçe işler sarpa sarar ve nihayetinde onun yeltenmediği eylemler ayağına kadar gelir. Hamlet çok düşündüğü için, daha doğrusu düşünmeye alışkın olduğu, ama eyleme geçmeye yatkın olmadığı için erteler. Fakat o kabullenemese de bu dünyada öldürmekten, zalimleşmekten kaçış yoktur; oyunun seyri içinde bir süre sonra bu atıl kimliğini atacaktır. Hamlet, *"öyle suçlar var ki içimde, ne düşünce yeter onları anlatmaya, / ne muhayyile onlara biçim vermeye, / ne de zaman onları işlemeye,"* (III.i.125-27, vurgu bana ait) dese de, bilinç bir kez daha geriden gelir ve muhayyilesine sığmayacak kadar büyük suçlar işler. Ama o dönüşene kadar koşullar da değişecektir.

Freud ise bu kanıda değildir. Hamlet'in harekete geçme sorunu olduğunu reddeder:

Oyunun akışı, bize, Hamlet'in herhangi bir eylemi yapamayacak bir insanı temsil etmekten uzak olduğunu gösterir. Onu iki kez eylem içinde görürüz: Birincisinde kılıcını perdenin arkasında gizlenmiş dinleyiciye saplarken; ikincisindeyse tasarlanmış, hatta şeytanca bir planla, bir Rönesans prensinin tüm katılığıyla iki saray nedimini kendisi için hazırlanan ölüme gönderirken.⁴⁰

40 Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu I*, s. 314.

Freud sırtı duvara yaslanmış adamın itkisel hareketi ile bilinçli eylemi ayrı kefeye koyar. Dahası Hamlet'in tam da hareketsizliği yüzünden ve hareketsizliğinden beslenen yanlış hareketlerinden ötürü içine düştüğü koşullarda yaşadığı dönüşümü yok sayar ve oyunun başındaki Hamlet ile sonraki Hamlet'i bir tutar. Oysa Shakespeare bize tam da iktidar savaşları içinde değişen, değişmek zorunda kalan bir başkarakter çizmiştir. Hareketlerimiz, eylemlerimiz toplumsal varlığımızı oluşturur ve bu da bilincimizin nihai belirleyenisidir. İnsan ne düşünüyorsa değil, ne yapıyorsa odur. Hamlet davranışlarıyla gerçek Hamlet olur. İlk başta karşılaştığımız sorgulayan, düşünen Hamlet sadece soyut hayatın Hamlet'i, gerçek dünyaya atılıp görüşlerini onun sınavından geçirmemiş Hamlet'tir. Gerçek Hamlet o iktidar dünyasının içine girmeye başladığında kendisini belli eder. Hamlet harekete geçemedikçe ya da geçemese bile, yoz dünya onu içine çeker ve bir kez içeri girdikten sonra, oyunu kurallarına göre oynamaya hazır olduğunu gösterir ve eylemleriyle bilinci değiştirir. Freud bunu yok saydığı, Hamlet'i dönüşümleri içinde görmediği için, sürünceme sorununu da yok sayar: "Oyun, Hamlet'in, kendisine verilen öç alma görevini yerine getirme konusundaki duraksamaları üzerine kurulmuştur; ama oyunun metni bu duraksamalar için *hiçbir neden ya da güdü sunmaz*."⁴¹

Oyunun metni hiç de öyle demiyor. Hamlet'in genel durumunda bir sorun vardır ve A.C. Bradley'nin iddia ettiğinin aksine, Hamlet'in sorununu tikel bir koşulunda aramak hatalıdır. Bradley'e göre, Hamlet'in sürüncemesinin nedeni dönemseldir: Üst üste gelen acı olaylar (babasının ölümü, annesinin aceleci evliliği) sonucu melankoliye kapılması ve bu melankolik ruh hali harekete geçmesini engellemektedir. Burada özcü bir yaklaşımla ideal bir Hamlet varsayılmaktadır. Ama savın öncülünün yanlışlığı da en az bunun kadar önemlidir: Eylem kelimesinin kavranmadığını görüyoruz. İlkinden başlayalım.

41 A.g.e. (vurgu bana ait).

Öncelikle Bradley bir edebiyat eleştirmeninin hiç bulaşmaması gereken bir işe kalkışmış ve Hamlet'in, "aslında", eskiden nasıl bir karakter olduğu konusunda spekülasyon yapmaya girişmiştir. Buna göre, Hamlet eskiden sevdiği herkese çok iyi, nazik, güleryüzlü davranan bir insandı, sevmediklerineyse asla iyi yüzünü göstermezdi. Fakat daha da önemlisi, Hamlet "her zaman korkusuz [ve] eyleme geçme konusunda atik ve cevval biri olmuş olsa gerek" ti! Tüm bunların sebebi Hamlet'in dürtüsel olarak, tahrikle harekete geçtiğinde yapıp ettikleridir. Dolayısıyla, "Hamlet aslında doğası itibariyle ya da normalde böyle bir adam değildi, hatta diyebilirim ki bundan *başka* bir zamanda ve *başka* bir koşulda görevini layıkıyla yerine getirebilecek tıynetle biriydi,"⁴² ama zalim kader Hamlet'in kapısını hiç hazır olmadığı bir anda çalmıştı.

Bu satırları zikretmemin nedeni, Hamlet'in sürüncemesinin nasıl *açıklanmaması* gerektiğine dair bir foya arayışında olmam ya da *Hamlet* eleştirilerindeki Hamlet özürçülüklerini teşhir etmek değil, daha ziyade "hazır olma" tabirinin peşine düştüğüm izlek açısından kilit olmasıdır. Metnin ötesine, hatta öncesine giderek Hamlet'in *aslında* böyle biri olmadığı ve dönemsel melankolikliğinden ötürü harekete geçemediği varsayımında bulunsak bile, eylem kavramının yanlış kavrandığı gerçeği değişmiyor; zira Bradley farkında olmadan tam da Hamlet'in eylemsizliğinin (düşüncelerinin kendisine ön açıcı değil, ayakbağı olmasının) bir kişilik özelliği olarak var olduğuna dikkat çeker.⁴³

Kişilik özellikleri insanın fazla önemsemediği anlarda değil, bilhassa olağanüstü anlarda kendisini gösterir. Koşulların bizden azami olanı istemesiyle sadece göstermek istediklerimi-

42 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 107.

43 Tabii bir hususu özellikle vurgulamak gerekir. Hamlet'te tarihsel olarak melankoli derken kastedilen günümüzdeki melankoliden farklıdır. Oysa Hamlet melankolisi popüler bir ön kabul haline gelmiş, neredeyse sorgulanmaz bir hakikate dönüşmüştür. Hamlet'te bugünkü anlamıyla melankolik bir yan olmadığını söyleyen Bradley, ruh halinin çabuk değişip bir uçtan bir uca savrulduğunu, kâh manik kâh depresif olduğunu ve Elizabeth çağında tam da bu ruh haline melankolik dendiğine işaret eder. (a.g.e., s. 110.)

zi değil, içimizde saklı olan her şeyi ortaya dökeriz. Hamlet de böyle yapar ve hiç de öyle nazik, akli başında, sevdiklerine karşı kibar biri olmadığını gösterir. (Her şey güllük gülistanlıkken hangi akli başında insan sevdiklerine karşı kaba ve nobran davranır ki!) Üzüntünün, derin kederin onda hiç olmayan özellikleri açığa çıkardığını değil, tam tersini söylememiz gerekir. Hamlet olağanüstü koşullarda olağan davranmayı becerebilecek kadar bir eylem adamı, bir praksis sahibi (teori ile pratiği birleştirmiş biri) değildi. Maddi koşulların zorlamasıyla Hamlet'in içindeki Hamlet ortaya çıktı!

Gerçekten de eylem tam da üst üste olağanüstü olayların yaşandığı anda gereklidir. Eylem insanı, olağan dönemlerde, herkesin günlük yaşamını sürdürdüğü anlarda eyleme geçen insan değil, kişisel ya da toplumsal olarak olağanüstü anlarda olağanüstü tepkiler vermek yerine olağan tepkilerini koruyup itidali elden bırakmadan harekete geçebilen kişidir. Olağanüstü dönemlerde olağan tepkilerini verebilmek akılcı eylemin, praksisin özünü oluşturur. Keza kimisini hüznün itkiyle harekete geçirir, can havliyle atılır ve hiç beklenmedik bir eylem sergiler. Hamlet'te bunu da görmeyiz. O ancak yumurta kapıya dayandığında harekete geçer. Hamlet olağanüstü anda, intikam için davranıp tahtı ele geçirerek babasının ruhunu şad etmesi gereken anda gerekli atılımı gerçekleştirmez, bu hamlede bulunmaya organik olarak kapalı biridir. Onun toplumsal varlığı eyleme ket vurucu bir bilinç yaratmıştır.

Bu açıdan Hamlet'in sürüncemeciliğini, düşünmenin sakıncaları başlığı altında değerlendirmenin yanlış olacağını belirtmek zorundayım. Çok düşünmekten kaynaklı boş ve gereksiz düşünme ve dolayısıyla fiilen düşünmeme, unutma: Onun kişiliği budur. Mesele düşünmenin sorunlu olması değil, düşünmenin eylemden kopuk olması, belli bir noktada eyleme dökülmemesidir. Mesele düşünmesi değil, eylemle sözü ikili karşıtlık içinde kavraması, bunu diyalektik bir bütün içinde birbiri içinden çıkan ve birbirine geri dönüp birbirini besleyen öğeler olarak almamasıdır. Bu açıdan, sürüncemeciliğini duygusal biri olmasıyla ilişki-

lendirmek de yanlıştır. Hamlet için duygular ile düşünceler diye bir ikili karşıtlık kurmak yerine, hem duygusal olduğunu hem de çok düşündüğünü ama duyguyla düşünceyi ayırmadan eylemsizlik içinde yaşadığını söylemek daha doğru olur.

Bizim Büyük Eylemsizliğimiz

Hamlet'in düşüncesi şu yöndedir: Daha babamın kırkı çıkmadan amcam anama çöktü (Hamlet için durum tam da böyle bir cinsel yırtıcılığa sahiptir: "Kralımı öldüren, anamı kirleten, / benim umutlarımla tahtın arasına giren adam" [V.ii.64-5]), bir de yetmezmiş gibi hakkım olan tahtı "gasp" etti. Sonra bir de buna Hayalet'in söyledikleri ve teyit ettikleri eklenir. Oyunun en başından beri böyle düşünmüyor olsa, kafasını karıştırıp onu tahrik edenin sadece Hayalet olduğu söylenebilir, ama Hamlet'in antikalıkları zaten oyunun başından beri, yani Hayalet'ten önce vardır. "Ey benim kâhin ruhum! Amcam mı?" der (I.v.41), yani "biliyordum"! Fakat Hayalet gelene kadar hiçbir şey yapmaz. Hamlet erkek olarak, patriyark olarak görevini yerine getiremez, taht benim de hakkımdı, katakulliyeye getirildi düşüncesiyle harekete geçmeyerek. Bu açığını cinsel imalarla ve bağırıp çağırıp erkeklik taslayarak kapatır.

Fakat kritik soru şudur: Hayalet gelmeseydi, Hamlet ne yapacaktı? Harekete geçip erki ve erkekliği için gerekeni göstereceğine dair bir emare yoktur. Hamlet ilk tiradının sonunda, yani daha Hayalet'ten haberdar değilken, "dilimi tutmam lazım," der (I.ii.159), kafasında eyleme geçmesi gerektiğine dair bir plan olması şöyle dursun, sessiz kalacağına benzer. Başka bir deyişle, sürüncemeye hazırdır, hiçbir şey yapmayacaktır, ta ki Horatio ortaya çıkıp Hayalet'ten bahsedene kadar. O gelmese ne olacak? Çok büyük ihtimalle atıl kalacaktır. Dolayısıyla Hamlet'in sürüncemesi Hayalet'ten de öncesine dayanır.

Hamlet'te laf çok, icraat yoktur. Büyük bir eylemin arefesindedir, henüz ne olduğunu kesinkes bilmesi de üzerine düşen bir görev olduğunun içgüdüsel olarak farkındadır ve büyük eyle-

min habercisi görünen büyük sözler sarf eder. Ama oyunun ileri-ki safhalarında göreceğimiz gibi, küçük eylemleri büyük laflarla tamamlama, eylemsizliği –büyük eylemsizliği– büyük laflarla örtme hareketidir bu. Hamlet modern çağda, yaşadığı dünyanın, kendi toplumsal ve bireysel koşullarının berbatlığını gören, genelleşmiş eğitim ve internet vb. sayesinde bilgiye erişiminin önündeki engellerin de kalkmasıyla neyin ne olduğunu ama az ama çok anlayan, fakat harekete geçmeyen, kendi koşullarını iyileştirmek için eyleme atılmayan bireyin öğrenilmiş çaresizliği, sindirilmiş ataleti içindedir. Aslolan sadece anlamak değil, değiştirmektir, ama Hamlet'te o güç yoktur. Hamlet söver, sayar, üzülür, dağıtır, ama sabah kaldığı yerden hayatına devam eder, kafasında büyük planlarla ve büyük eylemsizlikle. Tam da bu açıdan Hamlet bize bizi hatırlatır: Bilmek değiştirmek için yetersizdir.

Hamlet modern bir tragedyadır. Eski tragedyalarda kahraman, trajedisinin sebebini (ve dolayısıyla akıbetini) bilmez, ancak oyunun ilerlemesiyle bilgiye ulaşır ve nihayetinde sona varır. Bilginin ona sonda ulaştırılması trajedisinin özünü oluşturur.⁴⁴ Hamlet ise pekâlâ bilir, hem de katmerli bilir. Önce Hayalet'le, sonra oyun içinde oyunla bilgisini pekiştirir; bilir bilmesine ama bilgi ne işe yarar? Bilginin özgürleştireceği düşüncesinin yadsınmasıdır modern çağ, zira yaşadığımız dönem, kapitalizm çağı insanların bildikçe, bilgilendikçe cehalete sürüklendiği, bilginin altında ezildiği çağdır.

Kapitalizm öncesi dönem halk kitlerinin tamamen cahil bırakılması üzerine kuruluydu. Sınıflar, istisnalar bir tarafa, zaten kalın çizgilerle belirlenmişti ve ekonomik-toplumsal hayatta halk kitlelerinin bilgi sahibi olmasının getireceği fazladan bir üstünlük yoktu. Dolayısıyla bilgi namına kitlelerin tek ekmeği dindi;

⁴⁴ Tragedyalarda başkarakterin trajedisinin bir sebebi, işlediği bir suçun karşılığı olması âdettendir. Peki, Hamlet'in kabahati nedir? Birini mi öldürmüştür, hırsızlık mı yapmıştır ki, Tanrı onu bu şekilde cezalandırır? Hamlet kendisi gibi iyi, günahsız bir insanın bu şekilde cezalandırılmasını kabul etmiyor ve içgüdüsel olarak başkaldırıyor görünür.

keza sömürü toplumunun yeniden üretiminde ekonomi dışı zorun esas ve ezici ağırlıktaki kaynağı da.

Oysa kapitalizmde durum farklıdır. Kapitalizm makineli üretimin, bilim ve teknolojinin üretim alanına uygulanmasıdır. Bu yüzden kitlelerin mutlak bir cehalet içinde bırakılmaları –kapitalistlerin niyetlerinden bağımsız olarak– imkânsızdır. Tam da üretimin (ve tüketimin) sürdürülmesi ve artırılması kitlelerin belli ve giderek artan oranda bilgiye erişmelerini şart koşar. Eğitimin sadece üst sınıfların tekelinde olduğu kapitalizm öncesi çağdan farklı olarak genel eğitimin yerleşmiş olmasının nedeni budur. Örgün eğitimle başlayan süreç, internetle doruk noktasına ulaşmıştır ve modern toplumda bireyler, *genel anlamda konuşacak olursak*, bilgiye ulaşma konusunda engellenmiş değildir. Tersine kimi zaman bilgiye boğuldukları ve bilgiyle, yanlış bilgiyle uyutuldukları bir mekanizma devreye girmiştir. Her halükârda, kapitalizm öncesi toplumlar da ekonomi dışı zor, uyutucu, cahil bıraktıran bir işlev gören dine dayanırken, kapitalizm daha incelikli bir mekanizmadan yararlanır. Bilgiyi verir, ama bilgi harekete geçmeye (sömürme ilişkisini yok edecek şekilde harekete geçmeye) yol açmaz ya da bilgiye erişeni mutlu kılmaz. Marx'ın sözünü bu bağlamda değerlendirmek gerekir:

Eskilerin çocuksu dünyası bir bakıma daha üstün gibi görünür ve kapalı bir yapı, biçim ve yerleşik sınırlamalar arandığı sürece öyledir de. Eskilerin dünyası sınırlı bir tatmin sağlar, oysa modern dünya bizi tatminsiz bırakır ya da tatmin olmuş göründüğünce, *kaba ve bayağıdır*.⁴⁵

İşte Hamlet tam da bu çağın tragedyasıdır. Oyun bilginin güç ya da iktidar demek olmadığını; bilmek ile harekete geçmek arasında mekanik bir ilişki bulunmadığının ispatıdır. Bilgisiz Oidipus gibi neyin ne olduğunu bilmeden kaderine gitmez; Hamlet'in elinde bilgi vardır ama bu bilgi onun yüküdür.

45 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri*, s. 77. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Hamlet tragedyasında bilgi ilk baştan itibaren vardır. Daha Hayalet gelmeden önce birçok şey gün gibi aşikârdır: Annesinin ani ve kuşkulu evliliği, tahtın kendisinin elinden alınması. Zaten ilk perde bitmeden gerçeği öğrenir. Ama sonuç eylem değil, eylemsizlik olur. Tıpkı kapitalizmde ne olduğu bilinen hükümetlere ardı ardına katlanan halk gibi, Hamlet de bilgisiyle eziyete katlanır. Zihinsel olarak hazır olmadığı işleri yapmaya itilen kişilerin aynı hızla geri ittirildiği sayısız örnekten biridir.

Hamlet, Hayalet'e inanır, ilk andan itibaren inanır. İkinci perde, ikinci sahnenin sonunda iblisin babasının hayaleti kılığına girerek kendisini bir cinayete ve günaha sürüklemeye çalıştığından işkillenir. Fakat Hayalet'le karşılaşana kadar duyduğu şüpheler, amcasının yarattığı duruma kızgınlığı vb. düşünüldüğünde, bir bahane arayışı, tipik bir Hamletçi ertelemeciliktir bu. Hayalet'in kimliğini sorgulamaları sürüncemeciliğine bahanedir. İkinci tiradı bunun en somut örneğidir. Tam da kendi kendisini tahlil edip, "Ciğerim güvercin ciğeri, safra salgılamıyor; / Kinlenip karşı çıkmıyorum haksızlığa," dedikten hemen sonra daha fazla delil lazım, der; her şeyin farkında olduğundan, delil lazım bahanesine sığınır (II.ii.537-38 vd.).

J.D. Wilson, *Hamlet*'in oyun sahnesinden önce, bu demektir ki yaklaşık bir perde boyunca, "Kral'ın vicdanını yakalamak" için hiçbir çaba göstermediğine dikkat çeker.⁴⁶ Başka bir deyişle, sürüncemeyle geçen uzun bir süreden, yani aktif olmadığından bahsedebiliriz. Bu iki perde arasında geçen süre –üçüncü perdenin ortalarına doğru Ophelia'nın sözlerinden öğrendiğimiz üzere– gerçek zamanda iki aya tekabül eder. Bradley şöyle der: "Hamlet [bu süre zarfında] düşmanını işkillendirmek dışında hiçbir şey ama hiçbir şey yapmaz. [...] Umutsuzluk çukuruna giderek daha da saplanır."⁴⁷

Dengeyi iyi tutturmak lazım: Yazar, *Hamlet*'in ne olduğunu seyirciye göstermek için de zamana ihtiyaç duyar (sonuçta bu

46 J.D. Wilson, *What Happens in "Hamlet"*, s. 88,

47 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 90.

bir savaş oyunu değil). Nasıl ki tiyatro oyunlarında ilk sözler çoğunlukla seyirciye takdim işlevi görürse, bu perdeler de oyuna ismini veren ve ağırlığını oluşturan karakteri gerçek manasıyla tanımamızı sağlayacaktır.

Fakat bizi ilgilendiren kısım tam da burası: Shakespeare bize ne veriyor bu perdelerde? Başkarakterini etraflıca tasvir etme imkânı bulduğunda karşımıza çıkan nedir? *Kelimeler, kelimeler, kelimeler*. Halbuki Hamlet hareketsiz kalırken, düşmanı boş durmaz ve çeşitli planlarla onu yoklar. Hamlet ise atılır.

Bu açıdan, Hamlet'in tahrikle, dürtüsel olarak harekete geçiyor olması da salt bir tesadüf olarak alınmamalıdır. Hamlet tam da pasif bir birey olduğu için, olaylar bir şekilde onu gafil avlar. Hayalindeki, tasavvurundaki dünya gerçeklikle örtüşmediğinden, olayların akışı onu hep istemediği bir duruma, tasarlamadığı bir eylemin içine sokar.

Hamlet dürtüyle hareket ettiğinde kendi istediğinden farklı bir yöne savrulur; bilinçli şekilde, düşünceden beslenen bir eylemle hareket etmeyiye beceremez (praksisten yoksundur); dahası düşünerek harekete geçtiğinde de kendini daha sıkı kapanlara kısıtır. Hamlet'i kafası zehir gibi çalışan bir karakter olarak görmek pek iyimser bir yaklaşım olur. Hayalet'i gördükten sonra ilk yaptığı plan Horatio'ya da söylediği gibi deli taklidi yapmaktır, başka bir deyişle efkâr-ı umumiyenin gözünde deli olmaktır. Ya sonra? Hemen harekete geçse ve yeni babasını öldürse ne olacak? Bunu bir cinnet ânında yapmadığına kimi inandırabilecek? Bilakis müstakbel kralın itibarına gölge düşecektir. Bunun bir benzeri, manastır sahnesi ya da oyun içinde oyun için de geçerlidir. Hamlet orada düşmanını zorla işkillendirir, Claudius'un kafasındaki muğlaklıkları giderip onu tetikte olmaya iter. Hamlet zaten zor bir görevle karşı karşıyadır, ama aklını kullanarak bu durumu kolaylaştırmak yerine daha da içinden çıkılmaz hale getirir.

Peki, bizzat Shakespeare'in sürüncemeye ilişkisine dair ne denebilir? Sürünceme izleğinin Shakespeare tarafından bilinçli olarak takip edildiğine dair kesin konuşabilir miyiz? Oyun-

da, Hamlet'in etrafında harekete geçmekte tereddüt etmeyen karakterlerin yer alması bu açıdan bir veri olarak alınabilir. Shakespeare'in olduğu kadar çağdaşı birçok yazarın da karakter çiziminde ikili karşıtlıklar kurmayı, bir karakteri diğerinin foyası olarak göstermeyi sevdiğini biliyoruz. Yazar oyuna Hamlet'in tam karşıtı karakterler yerleştirdiği gibi, onların ağzından da bazen ne yapmak gerektiğine dair cümleler duyarız: Claudius, "Yapmak istediğimiz şeyi, yapmak istediğimiz anda yapmalıyız. / Çünkü bu 'istemek' değişebilir," der Laertes'e, Hamlet'i öldürme planı yaparken (IV.vii.117-18).

Her halükârda, bizi Shakespeare'in niyeti değil, metin ilgileniyor. Metindeki Hamlet, harekete geçme konusunda sorunlar yaşayan, bilgisi, fikirleri ön açıcı olacağına ayakbağı olan; bu bilincin altında ezildiğinden kimi anlarda diğer uca savrulup itkisel eylemlerde bulunan bir karakter olarak tezahür eder.

2. Bölüm

Ne Oluyor Burada?

Tam olarak ne oluyor *Hamlet*'te? Bu oyunun meselesi, derdi ne? "Kelimeler, kelimeler, kelimeler" var, onu biliyoruz. Peki başka? Bir intikam oyunu mu? Trajik bir aşk, bir tamamlanamama hikâyesi mi? Niye bizi böyle cezbediyor? Kurgusu iyi inşa edildiği için mi? Müthiş kelime oyunları ve deyişlerle insanı mest edip girdabına çektiği için mi? Sağlam karakter çizimleri mi? Eğer öyleyse oyunun yarısından çoğu Hamlet karakterine ayrılmışken bu nasıl başarılı olmuş olabilir?

Oyun hâlâ çözülememiş gizemine yaraşır bir girişle açılır: "Kim var orada?" diye sorar Barnardo. Surlarda nöbet tutan, sarayın güvenliğinden sorumlu iki askerden biridir. Muhatabıysa nöbet sırası gelmiş olan Francisco'dur. Fakat yaşadığımız çağda oyunu ilk kez izleyecek olan seyirciye sorulduğunu varsayarsak, sorunun cevabı açıktır: Kimse yok, orada kimse yok.

Hamlet modern çağın şafağında yazılmış bir oyun. Metnin tam yazılma tarihi, ilk nerede sahnelendiği, hangi metnin gerçek metin olduğu hâlâ tartışmalı olsa da, on altıncı yüzyıl sonu ile on yedinci yüzyıl başına ait olduğu kesindir: Çılgın kalabalıkların ortaya çıktığı, tarihte eşi görülmedik bu kalabalığın içinde artık herkesin –feodal (ya da kapitalizm öncesi) aidiyetlerini attığı için artık bireyselleşmeye başlamış bireyin– kendi bacağından asılması gerektiği düşüncesinin egemen olacağı çağın başlangıcı.

Bireyciliğin yükselişinin kökeninde ekonomik ilişkilerdeki büyük dönüşüm, başka bir deyişle kapitalizmin yükselişi vardır. Feodalizmin bağrında ayrıcalıklı bir egemen sınıfa karşı, ayrıcalıksız bir egemen sınıf olma saikiyle (ve eşitlik düsturunu dilendirerek) tarih sahnesine atılan burjuvazinin üretim ilişkileri,

bireyi basit bir emek-gücü derekesine düşürmüştür. Genelleşmiş mübadele değerleri (meta) üretimine dayanan bu toplumda, “değerin özünü oluşturan emek, türdeş insan emegidir, tek tip emek-gücü harcanmasıdır.”⁴⁸ Özdeş, soyut insan emeğinin, yararlı niteliğinden bağımsız olarak, ana değer haline gelmesi insan ilişkilerinde bir *tesviye* sürecine yol açar. Nitekim bu tesviye sürecine, üretimin giderek ticaret amaçlı yapılmaya başladığı kırsalın *tasfiye* edilme süreci eşlik eder ki, bu durum modern kentlerin ve onunla birlikte çılgın kalabalıkların doğuşuna neden olur. Birey her şeyden önce bu devasa kent ortamında tutunmaya çalışan bir varlıktır. Dolayısıyla bireycilik tam da modern toplumun enikonu geliştiği, modern toplumsal ilişkilerin ortaya çıktığı bir dönemde baş vermiştir.

İnsan ilişkilerinin, deyim yerindeyse, tarih-öncesi naifliğini kaybettiği; insanlığın nicel (burjuvazinin iktidarının yalnızca çok kısa bir dönemi geride kaldığında, insan nüfusu o zamana kadarki nüfusunu misliyle katlamıştı bile) ve nitel (insan beyni, her şey bir kenara, bilimi “keşfedecekti”) gelişimiyle beraber insanlar arasındaki ilişkilerin giriftleştigi; kapitalizm öncesi üretim ilişkilerinin ve dolayısıyla insanın toplumsal varlık koşullarının değişmez bir özelliği olan “insanın emeğin nesnel koşullarıyla birlikteliği”nin⁴⁹ çözülmesiyle birlikte doğayla olan ilişkisinin (o idilik ilişkinin) de bir çatışma halini almış olduğu; bireyin iki tarihsel yâreniyle (insan ve doğayla) bir küslük yaşadığı çağda, artık çok boyutlu, çok katmanlı olan dünyasını (kent yaşamının bilinmezliğini ve çiftanlamlılığını, Ian Watt'ın sözleriyle “Yalnızca çok küçük bir kısmı birey tarafından yaşanabilecek kadar büyük ve çeşitli bir çevre”yi⁵⁰) anlama ihtiyacının, hem de öyle böyle değil, romantiklerin avazeleriyle kanıtlandığı üzere, enikonu anlama ihtiyacının tezahür ettiği çağdır.

48 Karl Marx, *Kapital*, Cilt I, s. 51.

49 Marx kapitalizmi, bir anlamıyla, emekçinin emeğin nesnel koşullarından koparılması ve akabinde gelişen pazar ekonomisi olarak tarif eder. Bkz. *Kapital*, cilt I, İkinci Kısım, Altıncı Bölüm.

50 Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 34.

Kapitalizm nesnel bağımlılığa dayalı kişisel bağımsızlıktır. Kapitalizmden önceki üretim biçimleri, üretim araçlarının düşük seviyesinden ötürü, üretim ilişkilerinin *daha en baştan* siyasi zor yardımı çağırmak zorunda kaldıkları toplumlardı. Egemen sınıflar üretim sürecinin kuruluşunu, yani daha *yeniden-üretimden* önce bir bakıma bizzat *üretimi* siyasi zor yoluyla emniyet altına almışlardı (örneğin serf ile lord, köle ile köle sahibi ilişkisi). Oysa kapitalizmde üretim araçlarının ulaştığı düzey bireyi ilk başta doğrudan zora başvurmadan toplumsal üretimin içinde kalmaya zorlar. Birey tek taraflı bir özgürlüğe sahip olmadığından, yani özgürleşme (siyasi zordan kurtulma) sürecine üretim araçlarından ayrılma süreci ve “çalışma güvencesi”nin ortadan kalkması süreci de eşlik ettiğinden, bireyin kendi tercihini egemen sınıf açısından olumsuz olarak kullanması, kendisini açlığa mahkûm etmesiyle aynı anlama gelir. Dolayısıyla en genel hatlarıyla, kişisel anlamdaki bağımsızlığı nesnel bağımlılığına yenilmek zorundadır; aksi takdirde, basitçe, ölür. Marx’ın eski-lerin toplumunun sınırlı da olsa bir tatmin sunduğu, kapitalist toplumunsa tatminsiz bıraktığı tespiti bu anlamda da alınabilir. İlkinde sözde “çalışma güvencesi” bir yaşama (ya da ölmeme) özgürlüğü getirirken, ikincisinde “çalışmama özgürlüğü” ölümüne götürür.

Marx *Grundrisse*’de bireyin karşılıklı bağlarını, toplum içinde var olabilen bireyselliğini, sınırsız görünen bağımsızlığının bağımlılığını anlatır. Tarihsel açıdan bireyselliğini ilk kez bu çağda ortaya koymuş olan birey, bir yandan bireyselliğinin önündeki engelleri görürken, öte yandan da toplumsallığını normal koşullarda yalnızca dolaylı yollardan bir nesnede, nesne aracılığıyla, yani *şeyleşmek* yoluyla başarabildiğini görür. Böylelikle ilişki kişiler arasında olmaktan çıkıp, emek ürünleri arasında kurulan toplumsal ilişkiler biçimine bürünür. Bir çelişkiler yumağı söz konusudur: Sermayenin (egemen gücün) bireysel-özel niteliğine karşın, aslında enikonu toplumsal bir güç olması; bireyler toplum içinde ve toplum için üretirken, onların üretiminin doğrudan toplumsal olmaması; toplumsallık çatısı altına kendilerinden

bağımsız, alınlarına yazılmış bir kader gibi var olduğu görülen koşullarda girmeleri; tek tek "herkesin arzı ve talebi diğer her bir bireyden bağımsız oluşmasına karşın, herkes[in] kendine genel arz ve talep durumu konusunda bilgi sağlamaya çalış"ması ve bu bilginin de dönüp "pratik olarak toplam arz ve talep üzerinde etkide bulunması"⁵¹ vb. Başka bir deyişle, "bu doğal, bireylerin bilgisinden ve isteğinden bağımsız, onların karşılıklı bağımsızlığını ve birbirlerine karşı ilgisizliğini koşullandıran"⁵² ilişki içinde birey olmaya çabalar modern insan.

Eskinin kendi kendine yeterli köy yaşamı, keza ilk kentlerin yasakçı, loncasal, sınırları önceden çizili yaşamı bu bireyi ortaya çıkaramazdı; bu sorun ancak *Hamlet*'in yazıldığı dönemde gelişmekte olan modern toplumda karşımıza çıkabilirdi. Shakespeare'in çağı bu şafak vaktidir. Bize modern çağın arifesinde bireyciliğin ve onun öncülük ettiği biçimlerin (romandan çekirdek aileye, serbest girişimcilikten psikolojiye) doğuşu öncesinde tam teşekküllü bireyi takdim edecektir. Hamlet kesinlikle bireyin enikonu cisimleşmiş halidir ve yalnızdır, dolayısıyla "Kim var orada?" sorusuna "Kimse yok" yanıtını verebilecek kişidir; bu açıdan oyun için uygun bir başlangıçtır.

Bunu zorlama bir okuma olmaktan çıkarmak adına Barnardo'nun aldığı cevaba odaklanabiliriz: "Yok, sen cevap ver. Dur, tanıt kendini." (I.i.2)

İnsanın bireyselliğinin, yalnızlığının temellerinden birisi iletişimsizliktir, "Beni anlamıyorsun"dur. Ne olmuşsa olmuş, iki birey aynı dili konuşuyor olmasına karşın, ikisinin gösteren ile gösterilen ilişkisi aynı zincirin parçası olmaktan çıkmıştır. Francisco nöbetteki kişiye yaklaşp haklı bir sorunun muhatabı olur, ama "kendini tanıt, cevap ver" diyen kendisidir. O iletişimin temel kaidesini bozunca karşısındaki de bozar ve sorgulama hakkı kendisinde olmasına karşın, sorgulanan rolünü kabul ederek "Yaşasın Kral!" diye yanıt verir.

51 Karl Marx, *Grundrisse*, cilt 1, s. 91.

52 A.g.e., s. 92.

Yaşasın Kral? Gayet ironik bir başlangıçtır. Oyun kralın yaşamaması, yaşayamaması üzerine kuruludur: Kral çok yaşamak bir tarafa, kadir-i mutlak olduğu varsayılan krallara yakışmayan bir tarzda gafil avlanarak ölmüştür. Yetmezmiş gibi, krallıkta hakkı olan oğlu da –belki yasalara değil ama– teamüllere (“kı-
lıç hakkı”?) uygun davranıp tahtı ele geçirmeyi başaramamış ve babasının kemiklerini sızlatmıştır. Yeni kral (amca Claudius) ise bunların arasından sıyrılıp gelmiş, tehlikeli planları göze alıp emek harcayarak makamına kavuşmuştur. Şimdi, kral kimdir ki çok yaşıyor, ölüp gidiyor, iktidarsız kalıyor? Gerçek kral kim? Giden mi kalan mı? Nitekim oyunda kralın kendisinden önce, yani Tanrı’nın ya da ulusun cisimleşmiş hali olması gereken kral-
dan önce, kralın hayaletiyle karşılaşırız.

Öte yandan, oyunu garip bir şekilde modern çağdaki seyir-
ciye yakın hissettiren sahnelerden biri de giriş kısmıdır. Marcel-
lus, Hamlet’in babasının hayaleti görünüp gittikten sonra oluşan
beklenti ve gerginlik ortamında Horatio’yu sorgular:

Pekâlâ, o zaman otur bakalım,
Şimdi sana bir sorum var:
Sen biliyorsundur, söylesene,
Her gece niye çektiyorlar bu eziyeti bize?
Hepimize, göz kırpmadan, böyle sıkı nöbet tutturmak niye?
Her gün tunçtan dökülen bu toplar ne oluyor?
Ne demeye dışarıdan bu kadar çok silah alıyoruz?
Pazar gününü bile haftaya katıp,
Bunca gemi işçisini zorla çalıştırmanın amacı ne?
Gece gündüz demeden kan ter içinde nereye koşturuyoruz?
Ne var, ne oluyor, bilen yok mu? (I.i.73-82)

Ne demeye dışarıdan bu kadar silah alıyoruz? Niye haftada yedi
gün çalışıyoruz? Her gece bu çalışma eziyeti niye? Böyle kan ter
içinde nereye koşturuyoruz? Konuşmayı bağlamundan koparıp
alınca, pekâlâ gece-gündüz çalışan çağdaş insanın durumundan
farksızdır. O da ne için çalıştığını, geceyi gündüze niye kattığını

bilmez, her gününü göz kırpmadan çalışarak geçirir, ama tek bir farkla: Modern çağda ekonomi dışı zor aygıtları çok daha geliştirmiştir, eskiden (ve eski) dinin oynadığı rolü oynayacak kitle iletişim araçları ve genel olarak egemen sınıfın ideolojik aygıtları da gece gündüz çalışır ve modern bireyi bu soruları sormayacak şekilde kurar. Kendi durumuyla ilgili sınıfsal soru sormamayı, sorgulamamayı öğrenmiş, bunu çağdaşlığın gereği olarak görmeye başlamış birey, sahnede kendi yerine bunu yapan eski insanı görür. Eski çağları anlatan, zamanın dehlizlerinden çıkagelmiş bir oyundur bu. Seyirci dışarı çıktığında hayatına kaldığı yerden devam edecektir, kurmacadan etkilenmeden.

İlk konuşmadaki gizemli, gergin hava, Hamlet'in can dostu Horatio girince de devam eder. Horatio'nun selam sabah faslından sonra ilk anlamlı cümlesi, "Ee, o şey bu gece de gözükte mü?" olur (I.i.24).

"O şey": Hayalet

Yirmi birinci yüzyılda izlediğimiz ya da okuduğumuz bir tiyatro oyununda hayalet olmasına nasıl yaklaşmak gerekir? Gerçek hayatta hayalet diye bir şey olmadığına göre, karanlık çağın bir kalıntısı olduğunu ve oyunun geneline gölge düşürdüğünü söyleyebilir miyiz? Yoksa gerçek hayatta hayaletlerle, cinlerle, perilerle uğraşmıyor olsak da, Shakespeare bunu buraya koyduğuna göre bir hikmeti vardır diyerek ne olduğunu aramaya mı girişmek gerekir?

Önemli eleştirmenlerden A.C. Bradley, Shakespeare'in Hayalet gibi doğaüstü öğeleri oyunlarında sık sık kullandığına dikkat çeker ve "bu doğaüstü öğeyi karakterlerden birinin zihnindeki bir yanılsama diyerek geçiştirmenin birçok durumda, hatta belki de hiçbir şekilde mümkün olmadığı kesindir,"⁵³ dese de, başka nasıl algılamak gerektiği sorusu cevapsız kalmaktadır. Bu bağlamda, ne olmadığına işaret ederek ilerlemek yararlı

53 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 14.

olabilir; zira metni olduğu gibi kabul ederek bütünlüğü içinde yorumladığımızda, Hayalet'in metinde hayati bir yeri olduğunu söyleyebiliriz.

Bir defa, Hayalet üç ayrı kişiye daha görüldüğüne göre, Hamlet'in hayalinin ürünü diyemeyiz. Örneğin Konstantin Stanislavski, Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenecek oyunun provalarında, Hayalet'in seyirciye görünmez olmasını, sadece Hamlet'in "iç dünyasında bir hayal, bir varsanı" olarak bulunmasını önerir. Önerisi, "Shakespeare tragedyasının uzlaşımları"na aykırı olduğu için reddedilse de,⁵⁴ bu yaklaşım hiç de istisnai değildir, bilakis Hayalet'in Hamlet'in zihinsel rahatsızlığının nedeni değil sonucu olduğuna dair gayet yaygın bir kanunun parçasıdır.

On yedinci yüzyıl dönemecine ait bir oyunu çağdaş gerçekçilik temellerine oturtmaya ve Shakespeare'i o eskinin iptidai ve gülünç kaçan anlayışlarından uzak tam bir çağdaşımız olarak görmeye çalışmak çok çekici olsa da, metin bize başka bir şey söylüyor. Shakespeare o yolu bilinçli şekilde tıkmıştır. Hayalet'i sadece Hamlet görmüyor; Hayalet, nöbetçilere ve bilhassa da oyun boyunca aklın timsali olarak sunulan Horatio'ya da birden fazla kez görünüyor. Bir kolektif varsanıdan bahsedemeyiz. Annesi söz konusu olduğundaysa, yine bugünkü akıl çağından uzaklaşıp o günlük akıl çağının değerleriyle düşünmek yararlı olacaktır. Annesi Hayalet'i görmüyor değil; bilakis Hayalet annesine görünmüyor! Unutmayalım ki, o dönemde, hayaletlerin istedikleri kişilere görünmeyebileceğine inanılıyordu.

Sorun yaşadığımız çağı gerçekten akıl çağı olarak görüp bu çağın özgül hurafelerini, akıldışlıklarını görmeden eski çağın özgül akıldışlıklarına dudak bükmekten kaynaklanıyor. Bilim ve teknolojiye hiçbir çağın hayal bile edemeyeceği ilerlemeler kaydetmiş olmasına karşın çağımız da mesnetsiz inanışlardan ve mantıksızlıklardan azade değildir. Bugün dünyada milyarlarca insana yetecek kadar yiyecek mevcut, ama her yıl açlıktan ölen

54 Bkz. Marjorie Garber (haz.), *Shakespeare's Ghost Writers*, s. 255.

yüz binler var ve dahası tonlarca ürün denize dökülüyor. Özgürlük, bireysellik en önemli hak sayılıyor, ama hâlâ milyonlarca insan köle olarak yaşıyor. Yaşadığımız çağın yozlaşmışlığıyla, akıldışılığıyla yüzleşmek yerine başka bir çağı kendi seviyemize yükseltmeye çalışan yaklaşım bunu göz ardı ediyor.

Diğer yandan, Shakespeare'in yaşadığı dönemdeki dinî ve batıl inançlarla bağlantılı olarak Hayalet inanışları da metnin sanatsal değeri açısından asli değildir. Metni doğduğu koşullar içinde anlamaya çalışmak, onu bugün alımlayan okurlar ve seyirciler için bugüne taşıma zorunluluğunu ortadan kaldırmaz. Metin bir fantastik eser olarak kurgulanmadığı oranda, Hayalet'in bir Katolik hayaleti olduğu ve örneğin Katolik hayaletlerinin o günün inanışına göre, sadece istedikleri kişilere görünebildiklerinin ya da geleneksel Protestan inanışına göre hayaletlerin genellikle iblis oldukları ve göründükleri kişilere zarar verdiklerinin⁵⁵ sanatsal açıdan değeri yoktur. Onlar o dönem buna inanıyorlardı diye, sanatsal hazzımızı dinsel ya da tarihsel olarak uyarlamak zorunda değiliz.

Tarihsellikten bahsetmişken, bir diğer tarihsel okumaya da eğilmek gerekir. İddiaya göre, Hayalet açıkça feodalizm ve eski din yanlısıydı. Dolayısıyla Hayalet bir kesim tarafından eski düzenin temsilcisi olarak görülmüştür. Bu bir açıdan doğru olsa da, metni yorumlayanların da ideolojik bir çarpıklık içinde olduğunu söylemek gerekiyor.

Kapitalizm eskiye ait olan ne varsa yıkıp yerine yenisini *koymamıştır*. Eskiyle ilişki hem bir ikame hem de masnetme ilişkisidir. Kapitalizm (haliyle) kendi önünü açan yenilikleri çoğu zaman kaplumbağa hızıyla da olsa getirirken, diğer yandan daha ilk andan itibaren eski düzenle çok yönlü bir uzlaşma içine girmiş ve yeni düzen böyle kurulmuş, böyle sürdürülmüş, böyle sağlamlaştırılmıştır. Örneğin kapitalizmin ilk devrimci ideolojilerinde

55 Bu bir Protestan hayaletidir, Protestan hayaletleri iblistir ve dolayısıyla Hayalet Hamlet'in sonunun kötü olacağının habercisidir, şeklindeki bir edebiyat eleştirisi anlayışını reddediyorum.

bir bütün olarak din eski düzenin temsilcisi olarak görülür. Fransız Devrimi afyon olarak dinle hesaplaşır; ancak sonradan dinle uzlaşmanın kitleleri zapturapt altına almak için kullanışlılığı fark edilir. Kiliseler, camiler, yeni dinler ve modern hurafeler kapitalist toplumun hâlâ ayrılmaz birer parçasıdır. Keza kapitalizm güya eşitliğin temsilcisidir, ama burjuvalar ilk günden itibaren soylu unvanı almanın, tipik bir soylu topraksahibi olmanın derdine düşmüşlerdir. Daha da ileri gidersek, kölelik eski toplumun bileşenidir, ama kapitalizm hiçbir zaman kölelikten azade olmamıştır. Kapitalizmin merkezi ABD'nin kökleri köleciliğe dayanır. Bugün dünyada kölelik rakamları dudak uçuklatıcıdır. Dünya üzerinde en az otuz milyon insan köle olarak yaşamak zorundadır, hatta bugün dünyada hiç olmadığı kadar çok köle vardır (ama dünya nüfusunda daha küçük bir oran teşkil etmektedir).

Aynısı kapitalizmin ahlakı ve -dinden bağımsızlaştırmaya çalışarak söylersek- ideolojisi için de geçerlidir. Kapitalist toplumun ahlakı dendiğinde, sadece kapitalizmle birlikte gün yüzü görmüş öğeleri değil, eskinin massedilmiş öğelerini de anlamamız gerekir. Bu açıdan, Hayalet'in eski fikirleri cisimleştirdiği iddiası, eskinin temsilcisi olduğu fikrine temel sağlayamaz. Kapitalizmde eski fikirler pekâlâ yeninin de parçasıdır.

Hayalet'in kim olduğu sorusunu edebi düzlemde cevaplamak gerekir. Yazar bu karakteri oraya koyduğuna göre, onunla yaptığımız inançsızlığın ertelenmesi anlaşması uyarınca, tam da olağanüstü kimliğiyle bir boşluğu doldurmak üzere gönderildiğini kabul etmemiz gerekir.

Bu çerçevede, sanatsal açıdan cevaplamak için, evvela, ne anlattığından, bize ne söylediğinden ziyade, nasıl söylediğine, daha doğrusu anlatıcı olarak kimliğine odaklanmakta fayda var. Hayalet oyununda bir *nuntius*, bir tür önsöz rolü oynar.⁵⁶ Ne olup

56 Horatio, "Büyük belalar var gelecek, memleketin başına," der (I.i.85), Hayalet ona ve muhafızlara görünüp gittikten hemen sonra. Oyunun ilk oyuncularını bir tür tanıtıcı işlevi görürler. Ambiyansla bu belalı gelecek zaten yeterince verilmiş olmasına karşın, Shakespeare bize bunu bir de Horatio'nun ağzından söyleme gereği duyar.

bittiğini anlamaya çalışan bilgisiz karakterlerin karşısında; sadece kendi başına gelenlerin değil, dolaylı ya da dolaysız olarak ulaşabileceği bilgilerin de ötesinde bilgiye sahip olan bir âlim-i mutlak anlatıcı rolündedir Hayalet. Örneğin katilinin kimliğini ve onun kendisini hangi yöntemlerle öldürdüğünü anlatmakla kalmayıp, kullandığı zehrin ne mene bir şey olduğuna kadar ayrıntıları verdikten sonra, bir adım öteye geçip karısının zina yaptığını bildiğini de söyler. Baba Hamlet hayattayken bu bilgiye sahip olsaydı, farklı bir tavır sergilemiş olabileceğine göre, demek ki bunu bilen baba Hamlet değil, Hayalet Hamlet'tir. Bu âlim-i mutlak görüntüsüyle, söyledikleri güvenilir bir anlatıcı olduğu izlenimini verir.

Ama daha önemlisi, Hayalet tam da Hamlet'in büyümüş halidir. Genç Hamlet krallık vasıflarını haiz olmayan, iktidar mücadelesini yürütmekten aciz biri olarak babasının izinden gider. Hayalet oğluyla konuşmasında meyve bahçesinde "uyurken" gafil avlandığını iki kez vurgular (I.v.59 ve 74). Bir kral uyuması, uyanık olması gereken yerde nasıl uyur? Düşman pusudayken o uyursa, onu Tanrı'nın temsilcisi olarak gören tebaası nasıl rahat uyuyabilir? Belli ki bu kral yönetmekten acizdir, o da sıradan insanlar gibi zaafılara sahip biridir. İşte Prens Hamlet de onun –erk ve erkeklik konusunda sorunlu olan babanın– huk demiş burnundan düşmüş oğludur.

Hayalet sembolik açıdan Hamlet'in hayatındaki şu aranan eksik parçadır, varlığıyla her şey farklı olacak denen olağanüstü öğedir; Hamlet'in tüm bulmacasını çözecek olan parça, onun *deus ex machina*'sı, beklenen Godot'sudur. Kapitalizmde Godot hiçbir zaman gelmeyecektir, kapitalizmin doğuş çağında henüz kapitalizmden yana ümitlerin olduğu çağdaki Hamlet'teyse gelir, ama ancak bir hayalet olarak. Büyük katalizörü beklemek boşadır, zira birkaç satır sonra suratımıza vurulacağı üzere, "Çürümüş bir şeyler vardır Danimarka krallığında" (I.iv.95).

Sadece Hamlet değil, Hayalet de bölünmüş bir kişilikle karımıza çıkar. Kâh kendisini övüp kardeşini yerer; kâh günahkâr

olduğunu, günahlarının bedelini ödemek üzere gönderildiğini söyler. Keza Hamlet gibi o da kendi güçsüzlüğünün, iktidarsızlığının hıncını başkalarından çıkarır. “Doğal meziyetleri benimkiler yanında hiç olan, / O sefile kaldı Kraliçem,” der (I.v.51-2). Sabık kraldan daha iyisine kalsaydı daha mı iyiydi?

Hayalet’in bu sözlerinden, kardeşler arasında hiç de sağlıklı bir ilişki olmadığını anlarız. Bir insan ihanetten, kardeşinin ihanetinden bahsederken neden onu daha çapsız gördüğünden bahsetme gereği duyar? Daha yetenekli veya yakışıklı olsaydı yaptıkları hoş görülebilir miydi? İhanete uğramış olmanın verdiği öfkeyle ne dediğini bilmiyor mu acaba? Yoksa düşmanı iblisleştirerek oğlunun öfkesini bilemek için mi söylüyor bunları?

Baba Hamlet konuşmasında kardeşini küçümser, ama aynı anlatıda kendisinin de pek matah biri olmadığını itiraf eder. Ne işler çevirmiş olduğunu asla öğrenemeyiz, fakat bir (mutlak) kral olduğu dikkate alındığında, tahmin etmek çok da zor değildir. İhanete uğradığı için gururu kırılmış bir erkektir. Adil bir dövüşte kaybetmeyeceğini, ancak hile hurdayla, arkasından iş çevrilerek elindekini yitirdiğini oğluna anlatır; aksi takdirde onun gözünde alçalacağını düşünerek. Dolayısıyla bu belki de oğluna karşı yenilmiş bir baba olarak görünmek istemediği için bir proaktif saldırıdır? Ama nihayetinde o bir kaybedendir, oğlu genç Hamlet de kaybeden olacaktır; sadece canını değil, tahtını da bir yabancıya kaybedecektir.

Her halükârda, Hayalet’in oyunda görüldüğü kısımlarda kardeşine ona yaşattıklarının aynısını yaşatma babında bir misilleme peşinde koşmaması, sadece telafisi mümkün olan şeylerin düzeltilmesi peşinde koştuğu dikkate alındığında, bu tavır daha da ilginçtir. Her halükârda, sayılı dakikalarını oğlunu aydınlatmak ya da bilgilendirmek yerine kafasını karman çorman ederek harcar. Mesela annesinin rolüne dair kesin bir söz sarf etmez. Cinayete ortak mıdır, değil midir? Babanın ölümünden önce de amcayla ilişkileri var mıydı, yok muydu? Prens Hamlet’in annesini karşısına almayacağını biliyoruz ama yanına alacak mıdır?

Hamlet ona güvenmeli midir, güvenmemeli midir; kendi haline mi bırakmalıdır, bir gözü üzerinde mi olmalıdır? Hayalet bu muğlaklıkla, babasız Hamlet'i annesiz de bırakır.

Dolayısıyla Hayalet'in Hamlet'e bir ayna tuttuğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat bu aynada, genç Hamlet'in inandığı gibi, sadece kendi eylemsizliği yansımaz. Diğer karakter özellikleri de belirir.

Hamlet'in Hayalet'e olan inancı, "ateizm inancı" (ya da "zımnî iman") adını verdiğim bir analogiyle anlamak mümkündür. Burada Tanrı'ya duyulan inanç kabuk değiştirmiştir: Birey, Tanrı'nın *varlığına* inanır, ama var olduğuna inandığı Tanrı'ya inanmaz; zira felsefi ya da bilimsel düzlemde aşkın bir varlığa neden yer olmayacağını sorgulamamıştır ya da sorgulasa bile bu hamle muhakemesinde kıyıda köşede kalmıştır. Esas neden bireysel ve toplumsal hayatında yaşadığı hayal kırıklıklarıdır: O, Tanrı'ya inanmıştır, ama Tanrı onu her seferinde hüsrana uğrattığı için bu tepkisellik inançsızlığa dönüşmüştür. Bu tür kişilerde ilerleyen yaşlarda tam tersi bir dindarlık görülmesi de bundandır: İlki tutmayınca bu kez diğer uca savrulur; işleyen bir telafi mekanizmasıdır.

Hamlet'in durumu tastamam budur: Hayalet diye bir şeyin olduğuna, ete kemiğe bürünebileceğine dair bir şüphesi yoktur; onun varlığına inanır, ama neyin nesi olduğu konusunda şüpheleri vardır. Hayır için mi gelmiştir, şer için mi, anlayamaz:

Ey Tanrı'nın melekleri, elçileri, bizi koruyun!

İster iyilik perisi ol, ister lanetli cin;

İster cennetin serin havasını getir, ister cehennemin alevlerini;

İster kötü olsun niyetin, ister hayırlı... (I.iv.42-45)

Gördüğünde ilk tepkisi budur. Kuşkusuz bu şüpheler onun varlığına (babası olup olmadığına) dair sorgulama tohumları barındırır, ama sonuçta inanır. İnanmak ister: "Görünüşün öyle sorular getiriyor ki aklıma, / Konuşmalıyım seninle," der peşi sıra (I.iv.46-47). Dolayısıyla örneğin Hamlet'in oyun içinde oyunu

("fare kapanı"nı) sahnelemesi Hayalet'e inançsızlığından değil, Hayalet'in tıynetini sorgulama ihtiyacından da kaynaklanır.

Bazı eleştirmenler Elizabeth dönemindeki pnömato­loji (kut­sal ruh incelemeleri) çalışmalarından hareketle, Hayalet'in aslı­nda babanın hayaleti değil, Hamlet'i tuzağa düşürmeye çalışan bir iblis olduğunu kanıtlamaya çalışmışlardır.⁵⁷ Oysa bu meseleyi bahsettiğim felsefi temelde takip etmek daha ön açıcıdır. Hamlet zaten annesinin yeniden evliliğiyle içine düştüğü müşkülata bir izah arıyordu ve Hayalet ona bu besini sağladı. Hamlet, Hayalet'i duygu ve şüphelerinin ilk itkisi olarak değil, kendi şüphelerini doğrulayan bir varlık olarak görür. Tam da bu nedenle Hamlet'in inancı bir iman gibidir: Gerekçelerini inanılan şeyde bulmaz, ona aksettirir; Hamlet, Hayalet'e inansa da, bu inanç, nesnesinden kaynaklanmaz, nedenselliğini başka bir kaynaktan alır ve nesne­sine yansıtır. Bu yüzden, Hayalet'in Hamlet'in gerçek babası mı yoksa iblis mi olduğuna dair pnömato­lojik tartışmalar oyunda asli öneme sahip değildir.

Yine de o dönem, kurumsal dinin günlük hayatın idaresinde ciddi ağırlığa sahip olduğunu dikkate alarak birkaç temel dinî yorumdan da söz edebiliriz. Bu yorumlar metni seküler temelde anlamaya yardımcı olması bakımından yararlıdır. Bunu da Eski Ahit ile Yeni Ahit karşıtlığında görüyoruz. Hayalet'in Hamlet'in önüne koyduğu görevlerden birisi intikamdır ve bu açıdan Eski Ahit'e bir atıf söz konusudur. Ama diğer yandan Hayalet, Hamlet'e annesinden intikam almamasını söyler. İnsanın kendi içinde nedamet getirmesi ve intikamın kesinkes yasaklanması da Yeni Ahit etiği olarak karşımıza çıkar. Bu açıdan Hayalet ve yönlendirdiği Hamlet dinin kendi içindeki gelişiminin cisimleşmiş hali gibidir. Oyun boyunca dinle hiçbir alakası olmadığını gördüğümüz Hamlet, aynı sorunu seküler temelde yaşayacaktır: İntikam almak mı, almamak mı?

57 Richard Levin, "Gertrude's Elusive Libido and Shakespeare's Unreliable Narrators", *Hamlet* içinde, haz. Harold Bloom ve Brett Foster, s. 173 vd.

Saray Erkânı Toplanıyor

İkinci perdenin başında oyunun ana oyuncularını (Ophelia hariç) toplanırlar. Yeni kral Claudius ülkenin ileri gelenlerine memleketin durumunu, savaş tehdidini ve hepsinden önemlisi abisinin ölümünden sonra yas faslını neden kısa tutup yengesiyle evlendiğini açıklar. Ülke savaşın eşiğinde olduğundan böyle bir evlilikle istikrarı tesis etmenin şart olduğunu söyler. Devlet yönetimi şakaya gelmez, norm dışına çıkmayı kaldırmaz, gelenekleri çiğnemedi ("Sizlerin görüşünü de almayı ihmal etmedik," der ülke ricaline [I.ii.214-15]), devlette sürekliliğin sağlanması esastır. Bu bir beka sorunudur.

Sonrasında sıra Hamlet'e gelir. Ona ölümün "olağan" olduğunu söyler. Bu o kadar doğru bir sözdür ki, kendi doğruluğunda boğulur, hiçbir şey anlatmaz. Ölümün olağan olması, ölümün acısına bir fayda sağlamaz. Üstelik ölümün öncelikle olağan akışı bir kesintiye uğrattığı, ama amcası ile annesinin hayatında böyle bir kesintinin (olağandışılığın) olmadığı düşünüldüğünde, Hamlet için bunu olağan kabul etmek hepten zordur. Hamlet ironiyle karşılık verir bu nedenle: "Olağan" (I.ii.74). Fakat Kral –daha sonra da örneklerini göreceğimiz üzere– ironiden anlamaz. Yeni oturduğu tahtta eğreti durmayacak şekilde mesajını bir kez daha, bu kez altını çizerek verir: "Başımıza gelen pek çok şeyden farkı olmayan / Olağan bir olayı böyle dert edinmek niye?" (I.ii.98-99) Hamlet oyun boyunca muğlaklıklarıyla, kafa karışıklıklarıyla, ikircimleriyle karşımıza çıkacaktır. Amcası Kral ise onun tam tersidir; kafası her zaman net olmasa bile, muğlaklık onun için ancak savaşılacak ve değiştirilecek geçici bir durumdur. Devlet yönetimi için netlik lazımdır. Bu çerçevede, Hamlet'e bir beyanda bulunur:

Wittenberg'de okula dönme niyetine gelince,
 Bu kesinlikle bizim arzumuz karşı;
 Rica ediyoruz; fikrini değiştir ve burada kal.
 Sarayımızın en önde gelen varlığı,
 Kuzenimiz, ve Oğlumuz, yanımızda kalsın ki,
 Gönlümüz şen, içimiz rahat olsun. (I.ii.112-7)

Claudius yeğeninin Wittenberg'e dönmesini istememesini sevgi sözcükleriyle açıklasa da, kanlı hanedan savaşları çağında olduğumuzu unutmayalım. Kral, Hamlet'in gözünün önünde olmasını istiyor, uzaklardaki Hamlet'in, örneğin tıpkı Fortinbras ya da ileride Laertes'in yapacağı gibi, bir ordu toplayıp tahtı ele geçirmek üzere saraya yürüme ihtimalinden korkuyor. En azından korkmasa bile önlemini alıp sağlam zeminde yürümek istiyor. Nasıl Claudius tahtı kucağında bulmamış, bilakis elde etmişse, aynı şekilde Hamlet de zamana bırakmak yerine elde etmeye çalışabilir, bunu en iyi Claudius bilir. Her halükârda, Hamlet'in akıl sağlığıyla bu kadar ilgilenmesinin sebebi, akraba sevgisi değil, iktidarını ve dolayısıyla canını kaybetme korkusudur.

Hamlet ise başka âlemlerdedir. Herkes çıktıktan sonra yalnız kaldığında ilk tiradını dinleriz. Yukarıda belirtildiği üzere, Hamlet daha ilk tiradında, babasının öldürülmüş olmasından haberdar değilken bile ölümü düşünür, hayatı sorgular, başka bir deyişle intihar tefekkürüne dalar. Temel sorun annesinin erken evliliği ve babasının yasının tutulmamasıdır. Annesinin cinselliğiyle genel anlamda bir sorunu yoktur. "Tabii ya, / Öyle düşkündü ki babama / Yedikçe iştahı kabaran insanlara benziyordu," der (I.ii.143-45). Onu asıl rahatsız eden, ensest düşüncesidir, annesinin amcasıyla yatıyor olmasıdır.

Fakat onu rahatsız eden başka bir şey daha vardır ya da en azından dili öyle söyler: "Kadın zaaf demek işte," der (I.ii.146). Kadının zaaf demek olduğunu genç Hamlet ne ara öğrendi? Hangi kadınlarla ne tür münasebetleri oldu? Bilmiyoruz! En azından sevgilisi Ophelia'yla olan ilişkisinin bu sözleri sarf ettiği âna kadar kötü olmadığını biliyoruz. Bu olaya kadar annesinde de bir "zaaf" görmemişti, amcasıyla evlenmesi dışında. İlk planda, bu bilge genç ve onun felsefi kafa yapısı hakkında ne söylenebilir? Yeni okumaya başlamış bir genç gibi tipik bir "çabuk genellemeci"dir: Elindeki az sayıda malzemeyle bir an önce büyük sonuçlara varmaya çalışır. Dolayısıyla ilk intiba: Bu gence şüpheyile yaklaşmakta fayda var.

Burada kadın düşmanlığıyla ilgili ufak bir parantez açmak gerekiyor. Bu tür eski metinleri modern anlayışlarla yargılamamak gerekir, kuşkusuz henüz kadın-erkek eşitliği çağında değiliz ve Shakespeare de bu zaaftan azade değil. Ama diğer yandan genel olarak edebiyat metinlerinde ideolojik çarpıklığı (ya da doğruluğu) karakterin ya da karakterlerin söyleminde değil, metnin kurgusunda aramak gerekir. Metin çoğu zaman yazarın ideolojik tahakkümüne bile direnebilecek kadar organik, özerk bir yapıda olduğundan, metnin dokusundan kelimelerinin ötesinde apayrı bir gerçeklik çıkabilir.

Horatio: Sadık Dost

Bilgeliğin özü az ama öz konuşmaksa, Horatio'da bir bilgelik olabilir. Horatio oyunun başından sonuna kadar gözümüzün önünde olsa da, kısa kısa konuşur; genellikle "Evet efendim", "Kesin ve kati surette", "Mümkün mü böyle bir şey?" gibi teyit edici ya da etmeye sevk eden sözler söyler. Bir araştırmacının hesabına göre 290 dizesi vardır oyunda, bunların 192'sini ilk perdede bir tür önsöz, seyirciye açıklayıcı girizgâh rolünde tüketir. Sonrasındaysa onay mercii görevi görür. Bu açıdan, bir karakter olarak Horatio kendini başladığı yerde bitirir.

Horatio bir öğrenci, bir âlimdir. Hamlet'in Wittenberg okulundan arkadaşı ve aynı zamanda saray mensuplarından. Dürüstlüğü ve Hamlet'e sadakatiyle sivrilir. Gerçekten de Horatio'yu Horatio yapan Hamlet'in ona duyduğu güvendir. Nasıl ki Hamlet'e uyup Hamlet'i seversek, aynı şekilde Horatio'yu da onun aklına uyup severiz. Kuşkusuz Horatio'nun bir yanlısını görmememiz de etkindir, ama onca debdebenin içinde, herkes bir ara öne çıkıp inisiyatif alarak olayların seyrini değiştirmeye çalışırken, örneğin Laertes sadece babasının intikamını almayıp krallığı da ele geçirmeye kalkışırken, Rosencrantz ve Guildenstern devletin bekası gereği bir kişinin emrinde kirli bir cinayetin faili olmaya girişirken, Horatio hep sessiz ve pasiftir. Aktifleşme çabası gösterdiğindeyse, ironik bir şekilde, kendisini öldürmeye

çalışır. Hiç de kontrollü, aklın egemen olduğu bir Horatio yoktur karşımızda. Yazarın gözünde sadık bir dost ve yardımcıdan öte değildir, tam da bu yüzden son sahnede intihara kalkışır.

Shakespeare oyunun sonunda ana karakterlerden bir tek Horatio'yu hayatta bırakır. Onun görevi de olanı biteni gelecek kuşaklara aktarmaktır. Fakat güya aklın temsilcisi olan Horatio, "pisi pisine ölümler"den ve "kurnazca ve uyduruk gerekçelerle planlanan cinayetler"den bahseder (V.ii.367-8).⁵⁸ Aklın egemen olduğu Horatio olanı biteni hiç anlamamıştır.⁵⁹ Bu rolüyle de pek başarılı olduğunu söyleyemeyiz.

Ama buna karşın Horatio konusunda klişeler yaygındır. Söz-gelimi Henry P. Goddard, Horatio'nun oyunda fazla görünmediğini söyledikten sonra, "ama tek bir sahnesi bile boşa değildir, tek bir dizesi bile gereksiz değildir, bize bu dostların dostu Horatio'nun portresini canlı bir şekilde sunmayan tek bir sahnesi yoktur," der ve Frederick Kiefer de bunu "Horatio'un önemini takdir eden ilk Shakespeare'cilerden biri Goddard'dı," diyerek onaylar.⁶⁰

58 Horatio'nun söyledikleri metnin farklı versiyonlarında küçük farklar gösterse de, özü bakımından bir fark yoktur.

59 Bu husus aşağıda daha ayrıntılı olarak ele alınacak.

60 Frederick Kiefer, "Accidental Judgments' and 'Casual Slaughters'in *Hamlet...*", s. 197.

3. Bölüm

Ophelia'nın Trajedisi

Ophelia'nun trajedisini biliyoruz: Sevdığı oğlan onu terk etmekle kalmamış, bir de babasının katili olmuştur. Fakat Ophelia'nın trajedisi ayrı Ophelia sorunsalı ayrıdır; bu ikisi aynı kökenden neşet etmekle birlikte farklı yönlere yol alır. Ophelia sorunsalı şudur: Babası öldürüldü, sevgilisinin onu sevmediğini anladı, hatta babasının katili olduğunu öğrendi ve delirdi! Peki, burada –melodrama tamam da– trajedi nerede? Bu kadarı yeterli mi delirmesi için? Yeterliyse, Ophelia bizim için olsa olsa bir acıma nesnesidir. Dört yüz yıldır bizi etkiliyor olması böylesine görece yaygın görülebilecek bir hadise olabilir mi? Cevap, “Hayır” ise sorunun peşine düşmeliyiz.

Ophelia neden erkek egemen toplumun kodlarını kabul edip kaderine razı olmadı, gadre uğramış çileli bir kadın olarak yaşamaya devam etmedi de, gayet bireysel bir durum olan delirmeye ve sonrasında intihara kadar ilerledi? Bu soru, üzerine düşünülmeğe değerdir; daha doğrusu Ophelia'nın trajedisi bu sorunun cevaplanmasında saklıdır.

Gerçekten de Ophelia'yı erkek egemen toplumun çoklu mekanizmalarınca mahvedilmiş herhangi bir karakter haline getirdiğimizde, bizi yıllardır neden büyülediğini açıklamadan bırakmış oluyoruz. Tiyatro ya da edebiyat tarihi boyunca erkek egemen toplumun gadrine uğramış ilk kadın karakter Ophelia değildir. Keza aşkından ötürü mağdur edilmiş ilk kadın da Ophelia değildir. Leverenz'in iddia ettiği gibi,⁶¹ onun delirmesini kadının iç dünyasındaki hislerinin bastırma yoluyla engellenme-

61 David Leverenz, “The Woman in Hamlet”, s. 300.

sinin vb. "örneklerinden bir diğeri" olarak görmek, aynı şekilde Ophelia'yı da örneklerden bir diğeri yapar. Bu haliyle Ophelia sıradan bir karaktere dönüşür, neden bizi büyülediğinin cevabı yoktur. O halde, Ophelia'nın ayırıcı özelliği nedir?

Ophelia yirminci yüzyılda Batılı genç kadının ya da ergenlik çağındaki kızların yaşadıkları tipik zorlukların ve duygusal geçişlerinin simgesi haline gelmiştir.⁶² Erkek toplumunun kışkacında kendini ifade edemeyen, debelenerek nihayetinde histeriye ya da intiharın eşiğine varan kadın tipi. Bu tür büyük okumalara kaymadan veya genellersek sanat eserlerindeki karakterleri bir şeyin sembolü haline getirmeden önce, metinde var olan karakteri incelemenin doğru olduğunu düşünüyorum.

Ophelia'yla ilgili iki klişe var. Birincisi ve daha yaygın olanı, Ophelia'yı babasının ve abisinin sözünden çıkmayan, hiçbir şeyi sorgulamayan, zayıf karakterli, kısacası tipik bir muhtaç kadın örneği olarak ele alır. Gerçekten de Samuel Johnson'ın "genç, güzel, zararsız, dindar" diyerek açtığı yolda, Ophelia uzunca bir süre acıma nesnesi olarak görülmüş ve özellikle de Romantik okulun etkisiyle bu görüş yaygınlaşmıştır. Romantik eleştirmenler açısından Ophelia hakkında söyleyecek pek fazla söz yoktur. Örneğin William Hazlitt'e göre, Ophelia öyle incelikle işlenmiş dokunaklı bir karakterdir ki, neredeyse söz söylemek gereksizdir. Sir Edward Strachey ise Ophelia'nın karakterinin incelenmesinde söyleneceklerden çok hissedilmesi gereken şeyler olduğunu söyleyip, bir kadın olarak kusursuz güzelliğine dikkat çeker.⁶³ Nina Auerbach'ın tabiriyle, Romantikler için, "Ophelia onların çalkantılı umutlarını cisimleştiren bir kült figür" dü. Ressamlar için ise "sakatlık kültü"nü, dönemin estetik beğenilerini yansıtan *femme fragile* iptilasının simgesiydi.⁶⁴ Gerçekten de Ophelia özellikle de on dokuzuncu yüzyıldan itibaren tam bir kült haline gelmiştir. Ölümü Delacroix, Millais, Cabanel, Steck, Redon, Preault, Faivre, Merritt gibi sayısız ressam tarafından tasvir edilmiştir.

62 Driscoll'dan akt. Elizabeth Marshall, "Schooling Ophelia", s. 710.

63 Edward Strachey, *Shakespeare's Hamlet*, s. 84.

64 Akt. Magda Romanska, "Ontology and Eroticism", s. 485.

Bu klişe, pek çok feminist eleştirmen tarafından bile sorgulanmamış, bu öncül kabul edilerek Ophelia savunulmaya ya da eleştirilmeye çalışılmıştır. Kanaatimce, bu ön kabulü reddetmeden Ophelia'nın neden bu denli ilgiye mazhar olduğunu anlayamayız.

Oyunun bir izleği sürünceme ve dolayısıyla bilgi-eylem ilişkisiyken, bir diğer ilginç izleği de kadının ezilmesi, başka bir deyişle modern çağdan çok önce başlamış ama aslında modern çağla birlikte adı konmuş ve iyice göze batar hale gelmiş erkek egemenliğidir. Yüzyıllardır bir sebep aranıyor Ophelia'nın Hamlet'in tavırlarını hak edecek ne yaptığına dair. Bir yandan, bunca eleştirmeni zamanda yolculukla mesela 2000'lerin Türkiye'sine getirmek mümkün olsaydı, "Ophelia ne yaptı da bu şekilde aşağılanmayı ve şiddete maruz bırakılmayı hak etti?" sorusunun abesliği görülebilirdi. Evet, görünüşte bir neden yoktur, haklı gerekçe değil haklı olmasa bile büyük bir neden yoktur. Ama görünüşün altına indiğimizde çok sağlam bir olguyla karşılaşırız: Erkek egemen düzenin erkeklere verdiği özgüven; kadını meta, kendi malı olarak gören ve sadece eğitimsiz ya da dinci kesimlerle sınırlı olmayan bir anlayış.

Dolayısıyla "Ophelia neden deliriyor?" şeklindeki soru doğru ama eksiktir ve ancak başka bir soruyla tamamlandığı takdirde anlam ifade eder: Ophelia *nasıl* oluyor da deliriyor? Üçlü bir ideolojik tahakkümün altında kıvranan bir kadın olarak, toplumsal cinsiyet rolünün gereğini yaparak neden yarasına tuz basıp kaderini kabullenmiyor? Ophelia'nın delirmesinin toplumsal-ekonomik bir temeli var mıdır?

Bu soruya cevap ararken bir kez daha metne dönmek mecburiyetindeyiz. Aşikâr bir cevap yok, bu yüzden metinde bize verilen ipuçlarından yararlanmamız gerekiyor. Bu küçük ipuçları bizi Ophelia'nın karakterine dair sorgulanmamış doğruyu, yani Ophelia'nın mülayim, uysal ve saf bir genç kız olduğu iddiasını sorgulamaya götürecektir. Gerçekten Ophelia hiç de bize anlatıldığı gibi öyle her şeyi kabul eden, evet efendimci bir karakter değildir.

Bir şey metinde varsa bir hikmeti vardır, bu niye vardır diye sormak ve bu hikmeti bulmak ise edebiyat eleştirisinin görevidir. Ophelia'nın Laertes'le ilk sahnesine, yani birinci perde üçüncü sahneye bakalım. Laertes'le konuşması, yüzeysel bir bakışla, abinin erkekçe nasihatler verdiği, kız kardeşin de başını eğip rıza gösterdiği bir sahnedir. Nasihatler basmakalıptır: Erkek kısmına güven olmaz, Hamlet'e hiç olmaz, Prens seni kullanıyor, iffetini koru, kendine de bize de söz söyletme. Ophelia da buna, senin sözlerin benim için emir mahiyetindedir, "hepsi belleğimde kilitli, / anahtarı da sende duracak," (I.iii.572-73) diye yanıt veriyor.

Fakat bütün bunların yanı sıra, çoğunlukla gözden kaçırılan bir Ophelia davranışı daha var. Ophelia hiç de öyle sorgulama-dan peki diyen biri değildir. Abisinin iffet konulu uzun söylevi-nin ardından Ophelia'nın söylediklerine bakalım:

Gönlümün muhafızı olacak güzel öğütlerin.

Ama ne olur sevgili abicim, sen de

Tanrı'nın inayetinden yoksun rahiplere benzeme sakın

Bana cennetin sarp ve dikenli yolunu gösterirken

Kendileri göbekli, ehlikeyf çapkınlar gibi

Zevkin gül bahçelerinde gezerek

Unuturlar verdikleri talkını. (I.iii.529-35)

Şimdi, bu hiç de her şeyi kabullenen bir kızcağızın lafları değildir. Tersine, konumunu bilen ama inceden inceye meydan oku-yan biri vardır karşımızda. Dediklerinin somut bir manası, bir dokundurması olduğunu, boşa sarf edilmediğini varsayabiliriz, zira Polonius'un bilahare Reynaldo'yla konuşmasından biliyo-ruz ki, abisi kardeşine *talkını verirken* kendisi salkımı yutacak iş-ler çevirmektedir.

Bir o kadar önemlisi, bunları söylerken kendisini gayet gü-zel ifade etmesidir. Örneğin basit cümlelerle konuş(turul)an Gertrude'dan farklı olarak, Ophelia bir tür mini Hamlet gibi en-telektüel yarıyı (!) ortaya koyacak şekilde "recks" [talkıru unut-mak, kendi tavsiyesini çiğnemek] ve "reckless" [ehlikeyf] üzerin-

den kelime oyunu yapar. Demek ki Ophelia bu açıdan her şeyi uysallıkla kabul eden bir karakter değildir.⁶⁵

Gerçekten Ophelia bir isyankâr değildir, ama resmedildiği kadar saf ve itaatkâr da değildir. Laertes'le veda konuşmasının gösterdiği üzere, itaatkâr ezilen cins statüsünde –kullandığı kelimelere ve dille ilişkisine bakarak da söylersek– Hamlet'le ilişkisi yoluyla bir gedik açıldığı görünmektedir. Bu kısım atlanarak Ophelia'yla ilgili sağlıklı bir değerlendirme yapılamaz, zira birçok feminist eleştirmen bile Ophelia'yı bir karakter olarak canlı kanlı bir insan olarak incelemek yerine, şablonlardan medet umup her denileni kabul eden itaatkâr bir kız, yani toplumsal cinsiyet rollerini tamamen kabullenmiş biri haline getirmiştir. Oysa metin bize böyle genelleyici bir tablo sunma izni vermiyor.

Gelgelelim Laertes'le konuşması tek bir örnek olsaydı, bunu münferit bir vaka olarak görüp geçiştirebilirdik. Fakat Ophelia “oyun içinde oyun” sahnesinden önce Hamlet'in “kafayı senin bacaklarının arasına koyayım,” diye Ophelia'ya sarkıntı olduğu sahnede de, aynı şekilde, yerini bilen ama altta da kalmayan dik bir duruş sergiler. Orada da Hamlet'i usturuplu bir dille, yani saray adabını da çiğnemediğini gösterecek şekilde tersleyip kati bir “Hayır!” der, sonra Hamlet'in açıklamaya girişmesinin ardından, imalı bir şekilde, maşallah keyfiniz yerinde lordum, diyerek pabuç bırakmaz tavrını sürdürür (III.ii.110-24).

Bunların hepsinin bir ipucu olduğunu düşünüyorum. Bir ideolojik tahakküm var, Ophelia'yı ölüme götüren. Erkek egemen sınıflı toplumun, onun dinî ve ahlaki baskısının oyundaki erkeklerin el ele vermesiyle Ophelia'yı ölüme götürdüğü ma-lumdur. Ophelia da bir yerde “by cock” diyerek kendisini öldürenin Tanrı ve fallus olduğunu vurguluyor zaten. “Genç değil mi fırsatını bulursa yapar, / Yarrab [By Cock], ayıp ki ne ayıp” (IV.v.44-45). Ophelia tam da “By God”, yani “Tanrı adına/aşkına” de-

65 O günün şartlarında, abinin sözünün babanın sözü kadar muteber ve karşı çıkılmaz olmadığını unutmamak kaydıyla. Ophelia'nın bu sözlerine dair içgörülü bir analiz için, bkz. Burton Raffel, *Hamlet*, “Giriş”, s. xxvi-xxvii.

mek yerine, onun epey bozulmuş şekli olan, "By Cock" ifadesini kullanır ki, *cock* İngilizcede erkek penisi için kullanılan kelimedir. Ophelia erkek cinsel organı ile Tanrı'yı birleştirerek, erkeklerin kendisi de erkek olan Tanrı'yla el ele verip onun hayatını kararttıklarını ima eder.

Fakat bu ideolojik tahakkümün Ophelia'yı tamamen ezemediği kanaatindeyim. Daha doğrusu, bu tahakkümün Ophelia'yı *tamamen ezip* sindiremediğini savunuyorum. Ophelia'nın sebebi olan bu tahakkümdür, ama üzgün bir kadın olarak hayata devam etmekten ziyade delirip intihara kadar ilerlemesinin sebebi bu tahakkümün tam olmaması, Ophelia'yı tümüyle ezememesidir. *İdeolojik tahakküm, işlevini hakkıyla yerine getirmiş olsaydı, Ophelia delirmez, intihara sürüklenmez, "normal" biri olarak yaşamaya devam ederdi.*

Ophelia doğrudan bilincinde olmasa da, bilginin yapısında o dönemde yaşanan değişikliklerle bağlantılı olarak, bu tahakkümü delmenin bazı yollarını bulmuşa benziyor. Gerek abisiyle gerek Hamlet'le olan ilişkisinde erkek egemen ideolojiyi tamamen kabul etmediğini görürüz; bilinçli şekilde karşı çıktığını söylemek abartı olabilir, ama tümünden sindirmediği de sözlerinden anlaşılmaktadır.

Sorulması gereken soru şudur: Bu metinde neden Ophelia her şeye tamam demiyor? Gertrude'u ele alalım. Annelik içgüdüleriyle (Hamlet'in gerçekten deli olduğuna dair Claudius'a yalan söylemesi) ya da kraliçe ve eş içgüdüleriyle (Claudius'u korumak için Laertes'in önüne dikilmesi) inisiyatif aldığı yerler vardır. Ama o esasen bir uysallık abidesidir, kendisine (erkekler tarafından) ne denirse yapar. Dolayısıyla Shakespeare ona böyle bir rol biçmemiştir, Gertrude bir sorgulayıcılık göstermez. Ophelia'daysa hafif bir dikbaşlılık vardır; erkek egemen toplumun onun üzerinde kurduğu "yarrab" tahakkümünde bir gedik açılmıştır.

Peki, bu tahakkümdeki gediğin sebebi nedir?

İki yoldan bahsedebiliriz. Birincisi, daha soyut, içgüdüselidir. İnsanların zulme direnişi bilgiyle doğrudan bağıntılı değildir, çoğu zaman gayet bilgisiz insanlar da içgüdüsel olarak direniş

sergileyebilir. Kişisel hikâyelerdeki gözle görülemeyen ayrıntılar, genler, vb. birçok etkenden ötürü çoğu zaman bilginin yükü altında ezilip harekete geçemeyen kişilerle tezat teşkil eder.

Fakat bu açıklanamazlık halesi edebi açıdan bizi bir yere götürmez. Bir sebebe dayandırmamız gerekir. Bu nedenleri, *Hamlet*'in içinden çıktığı toplumsal koşullardaki köklü değişikliklerle açıklayabiliriz. Ophelia'nın trajedisini feodalizmden kapitalizme geçiş dönemine yerleştirip ideolojik tahakkümdeki bir yandan mutlakıyet, daha doğrusu mutlaklık, kaçıp kurtulamazlık görüntüsü, diğer yandan bilgiye erişimin de kolaylaşmasıyla birlikte bu tahakkümde yarıklar açabilme imkânıyla açıklamak gerekir.

Bu başlıklar bizi ekonomi dışı zorun ana ve belki de tek yönemi olarak dinin –çelişkili olsa da– bugünkünden çok daha güçlü bir tahakküm kurduğu kapitalizm öncesi toplumlardan kapitalist topluma geçiş ve kapitalizmde ideolojik tahakkümdeki eşanlı genişleme ve yarılma sorununa ve bunun bir parçası olarak Marx'ın *Grundrisse*'de tatminsiz bırakma adını verdiği hususa götürür.

İlk bakışta çelişkili gibi görünse de, kapitalizm öncesi toplumlarda ideolojik tahakküm çok daha güçlüydü ya da tamdı; bunun vasıtası da dindi. Bu mekanizmanın kendisi aşılmaz değildi, ama bu öge toplumun yeniden üretiminden önce, deyim yerindeyse, üretimine içkindi.

Modern insan, kapitalizmdeki insan özgürdür. Marx bu özgürlüğü iki anlamda özgür ya da azade olma diye tarif eder. İnsan işgücünü satıp satmamakta özgürdür, isterse çalışmaz. Ama aynı şekilde, üretim araçlarından, emeğin nesnel koşullarından da özgürdür (azadedir). Dolayısıyla isterse çalışmaz ama aç kalmayı da göze almak zorundadır. Bu nedenle kapitalizmde bağımlılık ilişkisi son tahlilde dolaylıdır. Oysa kapitalizm öncesinde, serflik ve kölelik gibi çeşitli siyasi bağımlılık biçimleri vardı. İnsan daha en baştan kendisinin eşit olmadığını kabul etmişti. Ve onun bu kabullenmesi için de din kullanılmıştı. Tipik bir örnek: Serf hem beyine hem de Pazar günleri kilisede yakardığı Tanrı'sı-

na *Lord* diye sesleniyordu. O küçük dünyada bu şekilde mutlak bir egemenlik kurulmuştu. Üretim döngüsünün devam etmesi bu kabulün yerleşmesine bağlıydı. Fakat kapitalizmin ortaya çıkışıyla birlikte bilgi-erk ilişkisinde bir farklılaşma oldu. Bilgi her şeyden önce yeni üretim tarzının ihtiyaçlarından ötürü yaygınlaşmaya, kitlelere ulaşmaya başladı.

Özetlemek gerekirse, kapitalizm öncesi toplum, halk kitlelerinin *tamamen cahil* bırakılması üzerine kurulu olduğundan sömürü toplumunun yeniden üretiminde ekonomi dışı zorun esas ayağı dindi. Oysa kapitalizmde –sanayi ve bilimden üretimde yararlanmak için– emekçilere azımsanmayacak bir eğitim veriliyor ve böylece uyutmak için sadece din (hele hele eski din hiç) yetmiyor.

Bu elbette bir süreçtir, 1600 yılında birdenbire gerçekleşmiş bir olay değildir. Ama her halükârda, bilginin birikmeye başladığı, insanların sorgulayabilmesi için maddi temellerin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bilim bilgiyi artırdı, büyüyen genişleyen yaşam bilinemezliklerin kapsamını da genişletti, Faustvâri bilgi açlıklarının ve modern huzursuzlukların zeminini döşedi. Frankenstein'ın yaratığının dediğini hatırlayalım: “Bilgiye ulaşmak olsa olsa üzüntümü artırmaya yaradı. Ah, keşke sonsuza dek o ormanlıkta kalsaydım, açlıktan, susuzluktan ve sıcaktan öte bir duygu bilmeseydim, hissetmeseydim! Bilgi ne tuhaf şey! Bir kez yakalamayagörsün, kayalara yapışan yosun misali yapışıp insanın zihnini bırakmıyor.”⁶⁶ Bilgi tam da böyle çelişkili bir şekilde modern insanın mutsuzluğunun temelini döşedi.

Ophelia metinden bilebildiğimiz kadarıyla bu gelişmelere sürekli ya da doğrudan maruz kalabilecek biri değil. Ama Ophelia'nın Hamlet'le ilişkisi aracılığıyla bilgiye bu şekilde bir erişimi olduğunu söyleyebiliriz. Elimizde Ophelia'nın eğitim aldığına, yeni bilginin cisimleştiği kitapları okuduğuna dair bir veri yok. Tarihsel olarak da böyle bir varsayımda bulunmak zordur. Onun hayatında dikiş nakış ve din kitapları var. Böyle bir

⁶⁶ Mary Shelley, *Frankenstein* (yayınlanacak).

genç kadından beklenti, kaderinde yazılı olanlara boyun eğmek, bir erkek tarafından terk edilse ya da babasının söylediği gibi kullanılsa bile bunu önemsemeyip yarasına tuz basmak, babasının öldüğünü duyduğunda, bir kadına yaraşır şekilde aşırılıklara bulaşmamaktır vs. Edepli, krala hürmetkâr, ölümün Tanrı'nın emri olduğunu bilip boyun eğen, cinselliğini aklına bile getirmeyen biri olmalıdır. Ama tam tersi çıkıyor karşımıza. Neden? İdeolojik tahakküm, yani ikna yoluyla düzene bağlama aygıtları Ophelia üzerinde tam olarak işlememiş de ondan. Peki, neden işlememiştir?

Ophelia üzerinde kurulan ideolojik tahakkümde çağdaş fikirlerle donanmış Hamlet aracılığıyla bir gedik açıldığını, bu gediğin de Ophelia'nın başına gelen acı olaylarla bir yarığa dönüştüğünü düşünüyorum. Hamlet gibi sürekli konuşan, anlaşılmaz ya da girift laflar eden, karşısındakinin kendisini anlayıp anlamadığını düşünmeden, yani pedagojik bir yaklaşım sergilemeden bildiklerini boca eden, dolayısıyla da "cümlelerim hiçbir şey söylemiyor" (II.ii.562) diyen bir karakter, sevgilisiyle de benzer bir ilişki kurmuş olsa gerek. Hamlet Wittenberg'de okuyan, düşünen, sorgulayan bir gençtir.⁶⁷ Taht elinden gitmese tam da filozofların kafasındaki türde bilge hükümdar olacak biridir. Şimdi, bu karakterin sevgilisi nasıl biri olabilir? O kadın üzerinde ne tür bir etkide bulunmuş olabilir? Nihayetinde, Lutherci bir okulda okuyan, felsefi kafa yapısına sahip, on altıncı yüzyılda geçtiğini varsayabileceğimiz bir oyunda yer alan bir erkeğin sevgilisi, örneğin Rönesans ve Reform hareketlerinden önce çizilmiş bir karakterin sevgilisinden farklı olmalıdır. Shakespeare'in metni bu yüzden gerçekçidir.

İşte bu modern genç Ophelia'nın tahakküm çatlağını derinleştirir, birebir münasebetleri, mektuplarıyla onun zihninde yeni ufuklar açar. Bradley'nin harikulade ifadesiyle, belki "Ophelia Hamlet'in kafasının içindekileri anlayamaz, ama güzelliğini

67 Wittenberg Hamlet'in bir Protestan olup olmadığı tartışmaları açısından değil, sorgulayıcı kimliğini oturtması, yeni fikirlere, radikalliğe açık olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

hissedebilir.”⁶⁸ Ophelia'nın gözü biraz biraz açılır. Ophelia'nın trajedisi salt üçlü ideolojik tahakküm altında ezilmesi değil, modern çağla birlikte bir yandan gücünü iyice arttıran, diğer yandan bunu sorgulamayı mümkün kılan araçları da beraberinde getirerek eskinin küçük ama mutlu dünyasını imkânsızlaştıran ideolojik tahakküm aygıtlarının altında ezilmesidir.

Hamlet'in açtığı gedik pekâlâ Ophelia'yı intihara sürüklemiş olabilir. Şöyle bakabiliriz: Her fırsatta intihardan bahseden Hamlet'in olmak ya da olmamak tiradındaki intihar laflarını Ophelia işitti mi? İşitmediyse bile, Hamlet'ten bu ve benzeri aykırı lafları (illa intiharla alakalı olması gerekmiyor, nihayetinde Hamlet'in, babası öldürülmeden önce melankolik biri olduğuna dair hiçbir veriye sahip değiliz, ama uzlaşımsal fikirlerle, kendi tabiriyle “âdetlerle” derdi olduğunu biliyoruz) işitmiş ve karşımıza tam da bu fikirlerle kıyısından köşesinden tanışmış biri olarak çıktığını söylemek daha doğru değil midir?

Ophelia'nın bu durumunu irdelemek bizi metin açısından daha farklı okumalara da götürecektir, zira Ophelia'yı sevmek için feminist açıdan bakmak zorunlu değildir. Bunu da ileride ele alacağız.

68 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 119.

4. Bölüm

Polonius ve Kulağı

Polonius Kral'ın danışmanı ya da mabeyincisi ve Laertes ile Ophelia'nın babasıdır. Ve tam bir ruh hastasıdır.

Polonius yozlaşmış Danimarka sarayı içindeki iktidar oyunlarına o kadar batmıştır ki, çocukları üzerinde, tıpkı bir krallık gibi, mutlak egemenlik kurmak ister. Oyunun daha ilk sahnesinde önce kızıyla konuştukları, sonra Reynaldo'ya verdiği taktikler bir baba sevgisinin çok ötesindeki iktidar hırsının, çocuklarını avucunun içine alıp yönetme arzusunun boyutunu gösterir.

Polonius'un oyundaki ilk aktif rolü Ophelia'yla konuşmasıdır. Burada kızına karşı söz ve davranışları ile ikinci perdenin başında oğluyla alakalı olarak adamı Reynaldo'ya söyledikleri bir tutarlılık arz eder. Polonius kendisini aklın timsali, endişeli bir baba olarak sunmaya çalışsa da, çocuklarını da iktidar mücadelesinde bir basamak olarak gördüğünü gösterir.

Polonius saraydaki görevi gereği kulağı kesik biridir. Onun değeri tam da kulağı iyi duydukça, etraftaki bilgileri topladıkça artar. Tutunması kulağının performansına bağlıdır. Zaten Kral da Polonius'un kulağı yüzünden çenesine katlanır. Bu nedenle Shakespeare onu ilk gerçek sahnesinde kulağıyla çıkarır karşımıza.

Ophelia ile Laertes'in konuşmasına kulak misafiri olmuştur Polonius. Oğlu yola koyulmak üzere ayrıldıktan sonra, hemen kızına döner: "Neymiş o, Ophelia sana söylediği?" Cevaben, "sizi memnun edecek, Lord Hamlet'le alakalı şeyler," diyen Ophelia'ya yine kulağına çalınan şeylerden bahseder: "*Bana den- diğine göre son zamanlarda kişisel olarak çok zaman ayırıyormuş sana, / Sen de bir hayli serbest bir hayli cömert karşılıyormuşsun kendisini. / Eğer bu doğruysa – ki bana söylenen bu...*" (I.iii.88-94)

Polonius kulağına çalınanları toplar, bunlarla dünyasını kurar. Dünyası ise iktidar dünyasıdır, orada tutunma savaşıdır.

Bu açıdan kızı önemli bir kalemdir. Polonius ilk büyük sahnesinde oğluna verdiği nasihatlerde de görüldüğü üzere, hemen akabinde Ophelia'yla olan konuşmasında da ahlaklılığın ahlakçılıktan ayrı gitmediğini simgeler. Polonius için ahlak kendi içinde değere sahip bir unsur değil, insanın değerini artırmasını ve toplumda yükselmesini sağlayan bir araçtır. Oğluna nasihatlerinde soyut kalan bu yaklaşım tarzı, kızıyla konuşmasında somuta bürünür. Kızının kullandığı, "Son zamanlarda bana birçok teklifte bulundu, efendim," (I.iii.99) cümlesindeki "teklifler" (*tenders*) kelimesini alır ve bunu sevginin gösterildiği teklifler olmaktan çıkarıp, para teklifine dönüştürür. *Tender*'la bir kelime oyunu yaparak kızına ucuza gitmemesi gerektiğini anlatır: "Kendini daha pahalıya sat" (I.iii.107).

Polonius'un gözünde kadın-erkek ilişkileri, kadının kendisini açık pazarda olabildiğince pahalıya satmak zorunda olduğu bir at pazarlığıdır. Malın değerli olması için de en önemli parça kadının bakireliğidir. Bu yüzden, der Polonius, "Bundan böyle / Biraz daha seyrek göster bakire cemalini." Ophelia'nın delirdiğinde söylediği şarkıyı, kurduğu cümleleri de düşündüğümüzde, bedeli çok ağır bir tavsiyedir bu. Ophelia *aynı zamanda* "yeminlerine aldanma" (I.iii.127) diyen babasının sözlerine uyamadığı için kafeslenmiş bir kuş olduğunu düşünerek de delirecektir.⁶⁹

Polonius'un kızını bir meta olarak gören tavrı hiç de münferit değildir. Bilakis, Polonius kızının en çok korktuğu ("Ah efendim, ah efendim, öyle korkutuldum ki!", [II.ii.75]) andan sonra bile, kızına bir meta muamelesi yapmayı sürdürür. Ophelia babasıyla konuşmasının ardından Hamlet'le ilişkisini kesmiştir:

69 Nitekim yetiştirdiği erkek evlat da bu açıdan farksızdır. O da Ophelia'yla veda-
laştıkları sahnede, (I.iii.31 vd.) Ophelia'nın bakireliğini paraya bağlar. Laertes,
Ophelia'yı Hamlet'in "dizginsiz arzularına bakirelik hazinesi"ni açarsa başına
gelecekler konusunda uyarır. İkisi açısından da sorun bakireliğin ucuza gitmesi;
piyasadaki ederine kıyasla yok pahasına satılmasıdır. Biri yumuşak biri sert iki
erkek, iki büyüğü de Ophelia'ya aynı aklı verir.

Polonius: Peki, son zamanlarda ona ağır bir söz söylemiş miydin?

Ophelia: Hayır, sayın Lordum. Bilakis sizin emrettiğiniz gibi, Mektuplarını geri çevirmiş ve bana ulaşması engellemiştim. (I.iii.107-9)

Hamlet ise nihayet Ophelia'nın odasına girmeye başladığında, Ophelia'dan öğrendiğimize göre, onunla tek kelime konuşmayıp meczup ya da mecnun rolü oynar. Korkutulan Ophelia hemen babasının yanına koşarken, kızının duygusal dünyasını yok sayan Polonius, "Lanet olsun benim şu şüpheciliğime," (II.ii.113) diyerek güya yanıldığını söyleyip özür dilemesine karşın, bir kez daha sadece kendi planlarını düşünür ve kızını birazcık salıvermeye karar verir. Kral'a şöyle der:

Biliyorsunuz, kendisi [Hamlet] zaman zaman,
Buradaki salonda dört saat gezinir...
İşte bunu yaptığı sırada, ben kızımı salıveririm yanına,
Biz de sizinle duvar örtüsünün ardına gizleniriz.
Bakalım ne olacak karşılaşmalarında. (II.ii.161-65)

Polonius için her şeyden önce saraydaki mevkii gelir. Kuşkusuz burada öncelikle kızına meta gibi davranan bir baba figürü göze çarpar.⁷⁰ Fakat Polonius her şeyden önce iktidar hırsıyla var olan bir (diğer) karakterdir. Shakespeare saraydaki yönetici kliği, iktidar hırsıyla harekete geçen karakterler olarak resmeder. Nasıl Claudius iktidar hırsı için abisini öldürür, Gertrude iktidar hırsı için oğluna ve daha kırkı çıkmamış kocasına sırtını dönerse, Polonius da kızının ne hale geleceğini düşünmeden onu kralı için yem olarak kullanır. Her şey siyasi iktidara tabidir.

70 Kadınlara vaaz edilenler Doğu toplumlarına özgü zannedilen şeylerdi: Eve kapanmaları, tek gezmemeleri, kafalarını örgü, eliş gibi uğraşlarla dağıtmaları vs. Arthur Noel Kincaid bu açıdan Polonius'un zorbalık derecesinde katı olmadığını belirtir ve geleneksel baba rolünü oynadığını söylemeye getirir. Bkz. "Hamlet's Cue for Passion in the Nunnery Scene", s. 104-5.

Nitekim Ophelia'nın korkutulduğunu söyleyerek odasına gelmesinden hemen önceki sahnede Reynaldo'yla upuzun konuşması da, Polonius'un genel kanunun aksine salt bir zevzek, işgüzar yönetici olmadığının ispatıdır. Tıpkı hükümdarına yaraşır şekilde, incelikli kurnaz planlarla kafası işler. Oğlunun adının lekelenmesine yol açmadan ipi nasıl birazcık salıverebildiğini Ophelia örneğinden önce Laertes örneğinde de sergiler.

Polonius'un kulağıyla karşımıza çıktığını söylemiştik. Kulağıyla geldiği gibi kulağıyla da gider. Kulağıyla bilgileri toplayabildiği için kralının gözünde yükselen ve Polonius olan Polonius, kulağı iyi duyamadığı için ölür. Gertrude'un bağırışlarını, daha doğrusu Hamlet'in nidalarını doğru şekilde işitip yorumlayamadığı için Hamlet tarafından kaza süsü verilerek öldürülür.

Shakespeare onu yaltakçı, ikiyüzlü biri olarak hatırlamamızı ister; ölmeden önceki son sahnesinde, "bulut" sorgulamasında rezil edişi bundandır. Polonius kralla yaptığı plan uyarınca Hamlet'i yine bir kapana kıştırma derdindedir:

Polonius: Lordum, Kraliçe sizinle konuşmak istiyor, hem de derhal.

Hamlet: Şu buluta bak, deveye benzemiyor mu biraz?

Polonius: Vay canına, aynı deve gerçekten!

Hamlet: Bence sansara benziyor.

Polonius: Evet, sırtı, sansar sırtı.

Hamlet: Yoksa balina mı?

Polonius: Çok benziyor balinaya.

Hamlet: Öyleyse hemen geliyorum annemin yanına. (Kendi kendine) – Ayaküstü beni yiyecekler, sabrımı son sınırına kadar zorluyorlar... (III.iii.365-75)

Shakespeare Polonius'u ortadan kaldırmadan önce seyircilerin gözü önünde, hem de gözde karakterinin ağzından çıkan laflarla rezil eder. Bu da yetmez, ölüsünü de yine Hamlet'e tahkir ettirir. Bu açıdan, oyunda biraz geri planda kalmış olsa da, en acımasız muamele görenlerden biri Polonius'tur. Şiirsel adalet işbaşındadır: Polonius'un bir çuval inciri berbat etmiş olmasının bedeli budur.

“Kelimeler, Kelimeler, Kelimeler”

Hamlet kelimelere âşık biridir; Shakespeare’in başka hiçbir karakterinde görmediğimiz kadar kelime oyunlarına, atasözlerine başvurur. Bir hesaplamaya göre, Hamlet’in dudaklarından en az 98 kelime oyunu ve 71 özdeyiş dökülür.⁷¹ Ona göre başlangıçta eylem değil, kelimeler vardır. Annesini doğru sözlerle hançerleyerek kendisine getirebileceğine inanır. Tam da bu uzun sahnenin sonunda söylediği gibi, “kralın vicdanını yakala” manın (II.ii.601) tiyatro oyuncusuna ezberlettirip söyleteceği sözlerle mümkün olacağına emindir. Hamlet yazdıklarına âşık olan, yazmak için yaşayan bir yazar, bir sanatçı gibidir.

Nitekim ileride göreceğimiz üzere, Kral’ın vicdanını yakaladıktan sonra ilk sarf ettiği söz, oyunun icrası, başka bir deyişle kelimelerinin gücüyle alakalıdır. Hamlet’e göre hayat doğru eylemlerle değil, doğru sözlerle ilerler, çözüme kavuşur. Bu onun eyleme geçmemesinin arkasındaki nedenlerden biridir. En zor durumları, en doğru kelimeleri bir araya getirmek suretiyle aşabileceğine inanan Hamlet, hayatındaki en korkunç olay karşısında, yıllardır kendi hayatını düzenleyip anlamlandırdığı görünen kelimelerin doğru bir bileşiminin, anlamlı sözlerin çıkış yolu sunacağını düşünür, ama öyle olmaz. Söz uçar, kelimeler orta malıdır, ihanet eder! Hamlet “yerin bin kat altında bile olsa” hakikatin peşine düşen bir filozof gibidir; sözgelimi kurduğu oyunla hakikati açığa çıkardığı için mest olur. Hamlet için sanat, hakikat, bilgi önemlidir; ama gerçeklik, gerçek hayat için aynısı söylenemez. Kendisinin de dediği gibi, gerçekliğin insandaki kırılmasına âşıktır o: “İyi ya da kötü diye bir şey yoktur, / düşünce belirler onun ne olduğunu.” (II.ii.249-50) Düşmanlarını uyandırmıştır, bundan böyle güvende olmayacaktır, kendisi aktif bir intikamcı olmadığından ötürü bir kat daha risk altındadır, ama bu gerçekler Hamlet’te kayıptır. Onun için varsa yoksa anlık, epifanik öznel tatmindir.

71 Margreta de Grazia, *Hamlet without Hamlet*, s. 183-84.

Hamlet ölene kadar böyle kalır, ölürken de hâlâ kelimelerin egemenliği altındadır. Horatio'ya, "Ve bu haşin dünyada, acıyla soluk almaya devam et ki, / Hikâyemi anlatabilesin," der (V.ii.353-54). Kelimelerin gücü sayesinde, tattığı yenilgiyi tazmin edebileceğine inanır.

Doğru kelimelerle gerçekler anlatılırsa, hakikat tüm çıplaklığıyla ortaya koyulursa, böyle gelenin böyle gitmeyeceği, bu konuşmuş düzenin değişeceği Hamlet ile birlikte ilk Marksistlerin de paylaştığı bir görüştü. Bu görüşün modern çağın ileriki dönemlerinde enikonu bir yanılsamaya dönüşmüş olması gerçeği değiştirmemelidir. İlk Marksistler tam da halk kitlelerine, daha somut olarak işçilere ve ezilenlere hakikati götürdükleri takdirde çığ gibi büyüyeceklerine (ve elbette akabinde *örgütlü eylemleriyle* işi bitireceklerine) inanıyorlardı ve örneğin bu yüzden yayınlarının adı Fransa'da *Verite*, Rusya'da *Pravda* idi: *Hakikat*. Gerçekten de hakikati doğru kelimelerle gözler önüne sermeyi başardıklarında çığ gibi büyüdüler.

Özellikle de Lenin kelimeler konusunda saplantılı görünür. İşçilerden gelen mektupları adeta bir edebiyat metninde yakın okuma yapıyormuş gibi didik didik eder, metnin dört bir tarafına notlar alır, görece kıt kaynaklarla çıkarılan kâğıda hasret gazetesinde belki de işçilere bir kelime daha fazlasını ulaştırmak istediği için ne satır boşlukları vardır ne genel olarak boş bir alan. Lenin "kelimeler, kelimeler, kelimeler" takıntısının ödülünü alır ve işçilerle beraber iktidara oturur. Ama bu tarihten başlayarak, yine kendisinin de katıldığı son Komintern (1923) kongresinde öngördüğü yeni bir paradigma kurulur ya da yayılmaya başlar ki, modern çağın bitişini ya da dilerseniz gerçek başlangıcını bu paradigma imler: Artık kitleleri düzene bağlayan araçlar, burjuva demokrasisinin karmaşık mekanizmaları gelişip yayılmakta ve propaganda-ajitasyon bunların karşısında yetersiz kalmaktadır. Eskiden kelimeleri yasaklayarak ayakta kalan sistem, artık –kelimeleri bir yandan bastırmaya devam ederken– onların karşısına kendi kurumlarını çıkararak bekasını sağlamaktadır. Bu yeni dönemde kelimeler hakikatin değil, riyakârlığın, samimiyetsizliğin,

dalaverelerin, komploların ifadesidir. Kelimelere güven olmaz. *Hamlet*'te bir çağ değişiminin göstergesi olarak değerler altüst olmaktadır ve kelimeler bu bağlamda görünüş ile öz arasındaki uçurumu kapamaktan acizdir.

Ama Hamlet'in kelimeleri sivridir, zehirli bir dili vardır. Bu zehri ilk kez tam manasıyla Polonius'a, yani aslında müstakbel kayınpederine akıtır. Fakat mesele sadece onu aşağılaması değildir. Onu aşağılarken sevdiği kızı Ophelia'yı da yerin dibine sokar. Polonius'a pezevenk imasında bulunarak Ophelia'ya da fahişe demiş olur. "Sen bir balık satıcısıydın," der. Ben Jonson'ın dediğine göre, eski İngiliz folklorundaki inanış, balık gibi son derece besleyici bir gıdanın satışıyla ilgilenen insanların olağanüstü doğurtma kabiliyetleri olduğu yönündeydi.⁷² Kızını pazarlamakla itham ettiği Polonius'un dürüstlüğüne sorgular. Akabinde, daha doğrudan bir saldırıya geçer. Güneşin cansız canlıya dönüştürebilme marifetinden bahsettikten sonra kızının güneşte yürümemesini söyler. Bu artık Polonius için imadan çok ötesidir; zira güneş zaten kraliyet iktidarının sembolüdür, ama aynı zamanda Hamlet oyunun başında amcasıyla konuşmasında bizzat, "Ben fazla güneşte kaldım," demişti. Zaten herhangi bir şüpheye yer bırakmayacak şekilde imasını tamamlar: "Hamilelik kutsaldır ama kızının hamile kalmasını istemiyorsan, dostum, / aç gözlerini" (II.ii.184-85). Hamlet Polonius'un yüzüne baka baka kızıyla cinsel ilişkide bulunmuş ve onu hamile bırakmış olabileceğini söyler.

Fakat Polonius kendi doğrularına ölesiye inanan biridir. Hamlet'in aşkından delirdiğine kanaat getirmiştir ve onun bütün sabuklamalarını bu çerçevede değerlendirir. Kral'ın ilk adanını sırasıyla salmıştır, şimdi sıra ikincidedir: Rosencrantz ve Guildenstern. Fakat bu efsanevi ikiliyi ele almadan önce, yeraltına inmemiz gerekiyor.

72 Akt. Maurice Hunt, "Impregnating Ophelia", s. 647.

5. Bölüm

Hamlet ve Köstebeği

Devrim Köstebeği ve “Çivisi Çıkan Zaman”

Hamlet babasının hayaletinden gelişmeleri öğrenince yıkılır. Yaşadığı manevi hazza karşılık maddi açıdan, bedenlen güçlü olması gerektiğine hükmeder. Güçlü olmalıdır, zira intikam için kendisini “dik tutacak kaslara” ihtiyacı vardır. Birinci perdenin sonundaki Hamlet kafasındaki diğer her şeyi silmiş, tek bir hedefe kilitlenmiş, eyleme geçmeye hazır, kararlı bir karakterdir:

Seni unutmak mı?

Asla! Aklımın kara tahtasından

Silip atıyorum bütün o tıvrını, aptalca kayıtları

Kitaplardan alınma bütün sözleri, bütün biçimleri,

Gençliğin ve gözlemlerin kaydettiği bütün izlenimleri,

Ve yalnızca senin buyruğun kalacak

Beynimin kitabında ve yapraklarında,

Adi maddeden anılmış olarak (I.v.98-107)

Bu görece kısa tirad, yaratılan Hamlet beklentisi bakımından önemlidir. İlk perde kapandığında seyircinin izlenimi babasına ve bıraktığı tahtına yaraşır bir prensle ve dolayısıyla müstakbel kralla karşı karşıya olduğumuz yönündedir. Fakat oyun tam da bu beklentilerin yıkılması üzerine kuruludur.

Daha Horatio ve Marcellus sahneye girdiği andan itibaren bu beklentiyi yıkacak işaretler vardır. Hamlet onlarla çocukça ya da deli taklidi yaparak bir şeyler konuşur. En sonunda Horatio dayanamaz ve bütün oyundaki en aktif cümlesini kurar: “Bunlar deli saçması, iler tutar yanı olmayan sözler” (I.v.139). Fakat Ham-

let bu deliliğini kilitlendiği hedefe bağlar. Hamlet'in en büyük korkusu bu gece yaşananları başkalarının, özellikle de amcasının duyacak olmasıdır. Bu durumda Hamlet büyük bir gizlilikle iş görüp intikamını alamayacaktır. Bu yüzden kılıcı üzerine yemin ettirip ayrılmayı uygun bulur. Tam o sırada Hayalet bir kez daha sesini çıkarır, "onun kılıcı üzerine yemin edin," der. Hamlet sonrasında, Hegel'in ve Marx'ın pek sevdiği o sözünü sarf eder:

Onu iyi dedin koca köstebek
Bu kadar hızlı mısın yerin altında?
Yaman kazıcısın! (I.v.170-72)

Marx'ın devrim metaforu olarak kullandığı "köstebek"e eğilmenden önce, Hamlet'in burada Hayalet için kullandığı kelimelere dikkat etmekte fayda var. Hamlet babasına, *Kral'a*, Tanrı'nın yüzündeki temsilcisine "ahbap", "evlat" ya da "oğlum" diye hitap eder. Peter Stallybrass bu hitapları şöyle özetler:

"Boy": Ergenlik öncesi erkek çocuk; ama aynı zamanda Rönesans'ta uşak ya da köle ve aşağılayıcı bir kelime olarak, ser-seri veya düzenbaz. "Truepenny": Dürüst adam ama aynı zamanda kişinin astına kullandığı patronluk taslayıcı bir kelime ("Truepenny", *Ralph Roister Doister* oyunundaki bir uşağın adıdır). "Fellow": Yaren ya da yoldaş; ama aynı zamanda bir uşağa geleneksel hitap şekli ve aşağılayıcı anlamda, değersiz insan. Kral ve babası artık taht sahibi değil, "mahzendeki" –yerin altındaki ama aynı zamanda, tiyatronun teknik diliyle, sahnenin altındaki– adamdır, düz anlamıyla, tabi biridir, üstelik bu korkutucu geri dönüşünde bile.⁷³

Son olarak, Hamlet babasına "koca köstebek" diye hitap eder. Koca köstebek Marx için devrim mecazıdır. Sadece iyi bir iktisat-

73 Peter Stallybrass, "Well grubbed, old mole", s. 10. Oyunun ilk sahnesinde Barnardo ve Marcellus'un Horatio'yla konuşmalarında da hayaletin bir kral, Kral Hamlet olarak değil, şey (İngilizce, "it", cansız nesne) olarak nitelendirildiğini hatırlayalım.

cı ve siyasetçi değil, gerçek bir edebiyat âşığı da olan Marx devrimin gerçekleşme tarzını pek sevdiği Shakespeare'in *Hamlet*'indeki bu benzetmeyle anlatmıştı. Marx bu metaforla, her şeyin kötü gittiği, egemenlerin mutlak hâkim görüldüğü ve toplumun gericileştiği dönemlerde bile, devrim köstebeğinin hiç boş durmadığını, yarınkı "şimşegin" hazırlıklarını yaptığını anlatmaya çalışmıştı. Marx'ın izinden giden Troçki ise aynı olayı "devrimin moleküler süreçleri" diye nitelendirecekti: "Bu halktan bir şey olmaz" cı umursamazlık, alttan alta bir huzursuzluğun birikmediği anlamına gelmez ve dünkü sessizlik kimi zaman tesadüfi bir olayla esaslı bir fırtınaya dönüşür. Marx şöyle yazar:

Devrim temiz iş çıkarır. Şu an henüz Araf'tan geçiyor. Devrim, işini yöntemli bir şekilde yapar. İlk iş olarak, sonrasında yıkmak üzere parlamentonun gücünü yetkinleştirdi. ... Hazırlık çalışmasının bu ikinci yarısını tamamladığı zamansa, Avrupa yerinden fırlayacak ve sevinçle haykıracak: Helal olsun koca köstebek, iyi kazmışsın!⁷⁴

Marx yıkma eylemini kazma metaforuyla anlatırken Almanca'daki bir kelimeden de yardım alır. Almancada yıkıcı faaliyet anlamındaki *Maulwurfsarbeit* kelimesi düz anlamıyla "köstebeğin faaliyeti" demektir.⁷⁵ Marx, Shakespeare'in "iyi dedin"ini "iyi kazmışsın" haline getirir ve devrimin laftan eyleme geçişini vurgular, devrim faaliyetinin (sadece) ilk ayağı olan yıkma işlemini (*wurfsarbeit*) göstererek.

Fakat Hamlet aradığımız faal devrimci değildir. Düz anlamıyla devirmek için gerekli iradi güce sahip olmadığını, sahnenin sonundaki sözleriyle gösterir:

Zamarun çivisi çıkmış. Ah, lanet olsun bahtıma
Düzeltmek de gide gele bana kalmış. (I.v.188-90)

⁷⁴ Karl Marx, *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*.

⁷⁵ Peter Stallybrass, *a.g.e.*, s. 12.

Burada karşımızda edebiyatın büyük kahramanlarından biri yoktur. Edebiyatın klasik kahramanları bir zorlukla karşılaştıklarında duraksamazlar, bilakis belaya atlar giderler. Zorluklar karşısında yılmak, sinmek bir tarafa, zorluk arttıkça daha da yükselirler. Onları büyük simalar haline getiren tam da çevredeki insanların gözünü korkutan olaylar karşısındaki cesaretleri, çözüme ulaşmadaki maharetleri ve onları diri tutan kudretleridir. Herkesin ve çoğu zaman kendilerinin de gözünde onlar bir seçilmiştir. Hamlet ise seçilmiş olmasına lanet eder. O kadar insan varken neden bunların gelip kendisini bulduğunu sorgular. Bu sorgulama, bu lanet okuma, bu yadırgama oyunun geri kalanının özeti mahiyetindedir.

Ophelia'nın Korkutulması

Metinde bir yönlendirme olmasa da, birinci perdeden ikinci perdeye geçişte görece uzun bir ara olması muhtemeldir. Metindeki olaylardan (mesela Ophelia'nın odadaki korkutulma sahnesinden önce Hamlet'i reddedişleri) bu tür bir çıkarımda bulunabiliriz.

Ophelia'nın babası tarafından saraydaki konumunu korumak adına yem olarak kullanıldığını belirtmiştik. Ophelia kendisinin değil, güvendiklerinin (baba ve abi) çizgisinde hareket etmenin de sonucu olarak kötüleşmiştir. Bu otorite figürleri sarsılırken başka bir açıdan onun için otorite figürü olan Hamlet de yıkılacaktır. Fransa'ya dönen abisinin yokluğunda Hamlet ile Polonius iki ayrı koldan Ophelia'yı delirtirler.

Polonius adamı Reynaldo'yla oğlunu gözetlemesi için planladığı desiseleri konuşurken içeri Ophelia girer. "Ah efendim, efendim. Öyle korkutuldum ki," (II.i.75) der. Hamlet tam da gireceği deli rolüne uygun kıyafetlerle Ophelia'nın odasına gelmiştir; saç başı dağınıktır, yüzünde adeta cehennemden kaçıp gelmiş gibi bir ifade vardır. Geleneksel kadın rolüne uygun olarak dikiş diken Ophelia dehşete kapılır. Ama Hamlet tek kelime etmez. Oyun boyu kelimelerini bol keseden savuran Hamlet,

birdenbire ketum bir biçareye dönüşmüştür. Bileğinden sımsıkı yakaladığı Ophelia'nın yüzüne uzun uzun bakar, sonra derin bir iç çeker ve çıkıp gider.

Hamlet neden böyle bir tutum takınır? Neden deli kisvesine bürünüp gider? Aşkından delirdiğine Ophelia'yı ikna etmek için mi? Ophelia'yı çıldırtmak için mi sadece? Yoksa saray erkânını delirdiğine ikna etmek için Ophelia'yı yem olarak mı kullanır?

Yüzeysel sebebi Ophelia'nın tam da babasının sözüne uyararak, "mektuplarını geri çevirip görüşmeye yanaşmamış," olmasıdır (II.i.108-9). Fakat bu bir açıklama olamaz. Sırayla gidelim.

Hamlet babasının amcası tarafından öldürüldüğünü öğrenince ne yapıyor? Öncelikle, "Ben bunu biliyordum zaten," diyerek tatmin oluyor. Bir sonraki adımda sadık dostu Horatio geliyor. Diğer muhafızların da huzurunda, ona "Temel ilkelerde anlaşalım ama bir şey anlatmayacağım," diyor. Fakat sonrasında, oyun içinde oyun sahnesi bağlamında anlıyoruz ki, Horatio'ya ne olup bittiğini pekâlâ anlatıyor; zira Horatio oyun sahnelenirken Kral'ın tepkilerini takip edecek kişidir. Dolayısıyla Horatio'ya derdini anlatmış, bunu biliyoruz. Peki Ophelia'ya?

Bu soru önemli, çünkü şöyle bir eleştiri okulu var: Hamlet babasının öldürüldüğünü öğrendikten sonra, tiradında da dediği gibi, bundan sonra hayatından her şeyi çıkarıyor, kafasından intikam hariç bütün düşünceleri atıyor. Öyle mi acaba? Hiç de öyle değil. Hemen sonrasında, Ophelia'nın Polonius'a söylediklerinden biliyoruz ki, Ophelia ile görüşmeye çalışmış, ama reddedilmiştir. Hiç de öyle her şeyi sildiği yok.

Peki, bunu büyük planın parçası olarak okumayı denesek? Yani Hamlet'in derdini ona açmaya çalıştığını söyleyebilir miyiz? Meseleye gerçekten de böyle yaklaşmak makuldür ama tek bir gerçeği görmek şartıyla: Hamlet bu büyük plan için Ophelia'yı harcar. Akla şu geliyor: Acaba Hamlet zor zamanında sevgilisine sığınıyor olabilir mi? Ne yaptığına, yani nihayet Ophelia'yla görüşebildiğinde ne yaptığına bakalım. Bu bizim için çok önemli. Oyunda bu sahne yok, sadece Ophelia'nın anlattıklarından biliyoruz. Hamlet sevgilisinin yanına gittiğinde tek kelime konuş-

muyor. Oyun boyunca susmamacasına konuşan Hamlet ne hikmetse Ophelia'nın yanında dut yemiş bülbüle dönüyor. Sadece kızcağızı korkutuyor.

Kritik soru şu olabilir: Neden Ophelia'yla sırdaş olmuyor? Mesela neden ona gidip şöyle demiyor: "Ophelia, sevgilim, sana bir sırrımı açacağım. Benim babamı, kralımız velinimetimizi amcam öldürmüş, tam da onun tahtını gasp etmek için. Sen benim bu hayatta tutunduğum tek dalsın. Beni bekle, ben amcamı öldürerek babamın intikamını alıp geleceğim. Amcamı öldürünce haliyle ben kral olacağım için sen de kraliçe olacaksın. Hani eğer bana sevginden ötürü arka çıkmayacaksan, en azından bu nedenden ötürü sus!"

Bu kurgumda yalnız olmasam gerek, zira Hamlet üzerine düşünmeye gerçek hayat üzerine düşünmekten daha fazla zaman ayırdığını söyleyen Stendhal, tam da on dokuz yaşında *Hamlet*'i yeniden yazdığı küçük oyunda, Ophelia'yı Hamlet'in sırdaşı yapar ve Hamlet ona katilin ismini vermese de, babasının hayaletinin görüldüğünü ve intikamını almasını istediğini söyler ve de kimseye söylemeyeceğine dair yemin ettirir.⁷⁶

Ama bizim oyunumuzdaki *Hamlet*'te böyle bir paylaşım görmüyoruz. Ne sevgisinden ötürü ne kumpasına birini çekme hevesinden ya da ihtiyacından ötürü Ophelia'yı özne olarak görüp yanına çekiyor. Hatta tam tersine, ne yapıyor? Bu gerçekten Hamlet'in insafsız bir karakter olduğunu gösterir: Ophelia'yı piyon haline getiriyor. Horatio'ya ben bundan sonra deli taklidi yaparsam, çaktırmayın dedikten hemen sonraki sahnesinde ilk deli taklidini Ophelia'nın yanında yapıyor. Ophelia'yı, sevdiği kadını kullanarak saray erkânına mesaj veriyor, "Ben delirdim," diyor. Onu büyük projesinin maşası haline getiriyor

Yaptıklarının başka bir izahı yok. Bu kadar konuşkan bir karakterden bekleyeceğimiz gidip derdini ona anlatması, paylaşması olabilir; tıpkı –ilk başta "anlatamam" dese de– Horatio'ya

76 Bkz. Stendhal, *The Stendhal Hamlet Scenarios* içinde, haz. Frank J. Morlock, s. 13-52.

anlattığı gibi. Öyle ya, Hamlet “manastır” sahnesinde verip veruşturirken konuşmayı biliyor da, paylaşıırken mi bilmiyor? Burada gerçekten bir zalimlik var. Elbette şunu iddia etmiyorum: “Hamlet bütün kötülüklerin cisimleşmiş halidir.” Katiyen! Ama geleneksel bakışın aksine, Hamlet’in yere göğe sığdıramayacak bir kahraman olmasını engelleyecek çok ciddi veriler var metinde ve bu sahne de onlardan biridir.

Ne yazık ki Hamlet’in kademe kademe zalimleşmesinde ya da oyun içindeki gaddarlıklarında bu “korkutulma” sahnesi hak ettiği yeri almamıştır. Oysa Hamlet’in zalimleşmeye başlamasının başlangıcı ve belki de sebepsizliği düşünüldüğünde, en zalim hareketi budur.

Bir defa, metindeki durumu özetleyerek ilişkilerinin seyrine bakmakta fayda var. Tekrarlayacak olursak, Hamlet, babasının hayaletini gördükten sonra, hayatındaki her şeyi silip Ophelia’yı unutmuyor. Ophelia’nın babasına söylediklerinden anladığımız üzere (II.i.109), Ophelia’yla görüşmek istiyor ama Ophelia bağ kurmasına izin vermiyor; Hamlet de çıldırıyor. Hamlet’in buna bir anlam veremediğini düşünebilir miyiz? İlişkilerini görece gizli tuttuklarını dikkate alırsak, hayır. Hamlet akıllı biridir. Ophelia’nın her işe burnunu sokan babasının devreye girmiş olmasından şüphelenmesi gerekir. Nitekim Polonius’un kişiliğine dair Hamlet’in bizzat sarf ettiği sözlerden hareketle onun ne kadar mütecaviz biri olduğunu bildiğini biliyoruz. Ophelia’nın babasının bu işte bir parmağı olduğunu biliyor, birazdan Polonius’la karşılaşmalarındaki imalarından bu çıkarımı daha rahat yapabileceğiz. Toy ve genç Ophelia’nın bu konuda çaresiz kalacağını pekâlâ biliyor. Dolayısıyla öfkesinin sebebi bu olamaz.

Diğer yandan Hamlet’in burada Ophelia’dan yardım istemeye gittiğini, ilkin konuşmayıp onun yüzüne bakarak neden görüşmelerini reddettiğini izah etmesini beklediğini savunan görüş de pek akıl kârı değildir, çünkü Hamlet’in deliliğini bu aşamada fazla ciddiye alır. Hamlet daha bir önceki sahnede deliliğe vuracağını söylemiştir, akılcı düşünme yetisinden yoksun

değildir ve Ophelia ile düzgün bir ilişki kurmak ve neden diye sormak yerine, erkekçi tavrını deliliğine yormak özürçülük olur.

Her halükârda, Ophelia babası ile Hamlet'in yayılım ateşinin ortasında kalmıştır. Polonius ilmeği kızının boynuna geçirir ve krala kurban etmeye götürür.

Devlet Benim

Polonius kızını kralın huzuruna götürürken, Kral Claudius ile karısı Gertrude'un başka konukları vardır: Hamlet'in arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern. Kral onlardan Hamlet'in bu hallerinin sebebini öğrenmelerini ister.

Sahne oyun açısından semboliktir. Her şeyden önce, eski merhum kralın aksine yeni kral krallık vasıflarını haiz olduğunu anbean göstermektedir. Uykusunda gafil avlanan kralın aksine, yeni kral göz açtırmaz; iktidarına yönelik iç ve dış tehditlere karşı tetiktedir. Bir yandan Rosencrantz ve Guildenstern aracılığıyla tahtına yönelen iç tehditle boğuşurken, diğer yandan Norveç'e yolladığı elçiler aracılığıyla dış tehditle boğuşur.

Kral için her şeyden önce ve öte tahtı gelir; geri kalan her şey ona tabidir. Taht söz konusu olduğunda duygulara yer yoktur. Kral olmak gaddar olmayı gerektirir. Çevresinde tuttuğu güvenilir adamları olduğu gibi, piyonu olanlar da vardır ve piyonların biri diğerinden farksızdır. Onlar kullanılmak üzere vardır. Tam da bu yüzden Rosencrantz ve Guildenstern'ü –küçüklükten beri tanıdığını söylediği iki kişiyi– selamlarken adlarını karıştırır, Gertrude ise kibarca düzeltir. Hamlet bu kralla başa çıkacaksa en az onun kadar müteyakkız ve duygusuz olmalıdır.

Polonius bir önceki perdede kızını Kral'ın huzuruna götüreceğini söylese de, Kral ve Kraliçe'nin karşısında yalnızdır. Ophelia yerine elinde bir mektupla gelmiştir ve hanedanın temsilcilerine okuduğu bu mektup vesilesiyle Polonius'un sadece işgüzar değil, aynı zamanda ne kadar zevzek, geveze olduğunu da görmüş oluruz.

Diğer yandan, bu sahne bize oyundaki temel bir meseleye dair ipuçları da sunar: Hamlet'in babasının öldürülmesinde anesi Gertrude'un payı var mıydı? Başka bir deyişle, Hamlet'in babası yaşarken Gertrude ile Claudius arasında bir münasebet var mıydı?

Hayalet'in ilk zuhur edişinde böyle bir imada bulunduğu ama bir yandan da ikircimli konuştuğunu görmüştük. *Hamlet* oyununda hiçbir şeyin saklı kalmaması gibi bir özellik var; her sır perdesi zaman içinde aralanıyor. Bu husustaki ilk gedik Polonius'un elçileri getirmek üzere müsaade istediği kısa boşlukta açılır. Kral biraz önce Polonius'la arasında geçen konuşmayı Gertrude'a aktarır:

Claudius: Canım Gertrude, Polonius diyor ki
Oğlunun derdinin sebebini ve kaynağını bulmuş.

Gertrude: Zannederim esas meseleden başka bir şey değil,
Babasının ölümü ve bizim fazla aceleye gelen evliliğimiz. (II.
ii.54-57)

Gertrude'a göre esas mesele babasının ölümü (*öldürülmesi değil*) ve fazla aceleye gelen evlilikleridir. Eğer Gertrude'un cinayette parmağı olsaydı, burada kumpasa dair aralarında bir konuşma geçmesini bekleyebilirdik; geçmemiş olması, kesinkes suç ortağı olmadığı anlamına gelmez, ama en azından Shakespeare diğer birçok boşluktan yararlanarak bize gerçekleri fısıldamayı tercih ederken, burada böyle bir tercihte bulunmamışsa, bu boşluk kaydadeğerdir. En azından ilk planda, Gertrude'a güvensizliğimizi erteleyebiliriz.

Zaten esas güvenilirmez olanlar, karşısında tetikte olunması gerekenler hâlihazırda erkeklerdir. Polonius kızını Hamlet'in önüne salıvereceğini söyler hükümdarına. "Biz de sizinle duvar örtüsünün arkasına gizleniriz. / Bakalım ne olacak karşılaştıklarında" (II.ii.162-64).

6. Bölüm

Rosencrantz ve Guildenstern

Çoğunluğun yaşamı bir kişinin sağlığına bağlıysa eğer, her şeyden önce onun canı korunmalıdır.

Rosencrantz

Oscar Wilde, "Bütün tiyatro tarihinde sanatsal açıdan bakıldığında Shakespeare'in çizdiği Rosencrantz ve Guildenstern karakterlerinden daha benzersiz ya da gözlemindeki incelik bakımından daha düşündürücü bir şey bilmiyorum," der.⁷⁷ Wilde'ın birçok sanatsal görüşü gibi, bu da içeriğinden çok şaşırası ve abartısıyla göze çarpar, ama özellikle de yirminci yüzyılın ikinci yarısında edebiyatta tali karakterlerin öne çıkarılmasıyla beraber, onun gibi düşünen başka isimler de çıkmıştır.⁷⁸

Rosencrantz ve Guildenstern oyunda bize Hamlet'in çocukluk arkadaşları olarak takdim edilir. Amcasının dediğine göre, Hamlet'i küçüklükten bu yana onlar kadar iyi tanıyan kimse yoktur. Fakat Hamlet'le karşılaşmaları bizi bir kez daha prensin dostluklarına ya da dostluk anlayışına ilişkin sorgulamaya götürür.

Hamlet ilk perdede başka bir sıkı dostuyla karşılaşmasında değişik bir görüntü çizmişti. Hamlet, ne hikmetse, Horatio'yu, "sadık dostu"nu görünce tanıyamaz. "Horatio," der, "Yanılıyorsam, kendimi de unuttum demektir." Horatio kendini takdim etmek zorunda kalır, "Ta kendisi, efendim, ömür boyu sadık

77 Oscar Wilde, *De Profundis*, s. 353.

78 Örneğin Tom Stoppard *Rosencrantz ve Guildenstern Öldü* adında bir oyun yazmış ve sonrasında filmi de çekilmiştir.

kulunuz" (I.ii.161-2). Hamlet dostuz biz dese de, buradan ne zamandır görüşmedikleri sonucunu çıkarabiliyoruz. Hamlet'in oyuncularla olan münasebeti bize leyleği havada görmüş bir karakter olduğunu düşündürüyor. Ama belli ki yanında Horatio yoktur ya da Horatio'yu görmeye sıra gelmemiştir.

Rosencrantz ve Guildenstern'le de benzer bir mesafeli arkadaşlığı olduğu izlenimi alırız. Hamlet onları daha sıcak karşılaştı da, hiçbir zaman sarayda giriştiği savaşta kendi safında çarpışacak iki dost olarak görmez. En fazla yakınlaştığı, "sınanmış dostluğumuz adına söyleyin," dediği noktada bile, onlara salt birer hizmetkârı olarak bakar, "Öteki hizmetkârlarımla bir tutamam sizi," der (II.ii.270, 268).

Hepsinden önemlisi, Hamlet, *bir kez daha* saraydaki olağan bir hadiseyi olağanüstü bir olay olarak değerlendirir: Amcasının onları çağırması ve görevlendirmiş olmalarını sarayın kural ve teamüllerince gayet sıradan bir hadise olarak görmek yerine (öyle ya! Ne yapacaktı Rosencrantz ve Guildenstern? Kral'a karşı çıkıp vazifeyi reddedecek halleri yoktu), onları kafasında Kral'ın adamları olarak bir yere oturtur ve kendinden uzaklaştırır. Hamlet uzaklaştırdıkça, onlar Kral'a yaklaşır, onlar Kral'a yaklaştıkça Hamlet nefretle dolmaya başlar, ortada arkadaşlık kalmaz:

İki okul arkadaşım, Kral'ın emirlerini götürüyor
Onlara güvenirim, iki engerek yılanına güvendiğim kadar.
Emri almışlar, yürüyeceğim yolu açıp
Beni bir hıyanetin içine çecekler. Olacağına varsın. (III.iv.205-8)

Hamlet yaklaşılmaz bir karakterdir, sevdiği kadın Ophelia'ya yaklaşma izni vermediği gibi, çocukluk arkadaşlarına, en kadim dostlarına da yaklaşma, yakınlaşma izni vermez. Nasıl Ophelia'nın toplumsal konumu gereği atmak zorunda kalacağı adımlar varsa, Rosencrantz ve Guildenstern'ün de vardır, ama Hamlet –tıpkı Ophelia'nın olduğu gibi– onların da sınıf kimliklerini anlayamaz. Soyut, sınıflarüstü dürüstlük anlayışıyla beklentilere girer. Statüleri gereği atmak zorunda oldukları, atmaları

neredeyse kaçınılmaz olan adımları gözünde büyütür ve onları kendinden uzaklaştırarak ölüme yakınlaştırır.

Rosencrantz ve Guildenstern cinayeti Hamlet'in yozlaşmış saray dünyasına, iktidar oyunlarına ve onun kirli ilişkilerine uyum sağlamayı öğrendiğini gösterir. Zeynep Ergun ikilinin öldürülmesini, "gereksiz, çifte bir cinayet," olarak değerlendirir ve Hamlet'in öldürmeden de mektupları yok edebileceğine dikkat çeker.⁷⁹ Ama Hamlet artık iktidar dünyasının ayak oyunlarına uyum sağlamıştır. Acınırsa acınacak duruma düşeceğini, temiz iş yapmanın temize havale etmekten geçtiğini bilir ve zamanında, "Arkadaşlık haklarımız adına, / birlikte geçirdiğimiz gençlik hatırına, / eskimeyen sevgimiz adına," (II.ii.283-285) diyerek seslendiği Rosencrantz ve Guildenstern'ü acımadan öldürür.

Peki, Rosencrantz ve Guildenstern filler tepişirken ayakaltında kalmış masum birer kurban mıydı?

Hamlet'in öldürülmesi emrini veren mektupların içeriğinden Rosencrantz ve Guildenstern'ün haberdar olup olmadığına dair kesin bilgiye sahip değiliz. Ama metinde haberdar olduklarına dair çıkarım yapabileceğimiz noktalar var. Öyle ki saray hayatını ve Hamlet'in son zamanlarda yaptıklarını bilen Rosencrantz ve Guildenstern'ün, mektubun içeriğinden tam olarak haberdar olmasalar bile, İngiltere'ye ne için gittiklerinin farkında olduklarını söyleyebiliriz. Tek kanıtımız Hamlet'in yukarıdaki sözleri değildir.

Rosencrantz ve Guildenstern oyun içinde oyundan gerekli çıkarımı yapmıştır: Kral ile yeğeni arasında ölümüne bir kavga vardır; neyin nesi olduğunu bilmeseler de, belli ki yeğen Hamlet, Kral Claudius'u zehirleyip öldürmek istiyor, Kral da hamle yapıyordur. Bu çerçevede, Kral'a sarf ettikleri, "Çoğunluğun yaşamı, / Bir kişinin sağlığına bağlıysa eğer, / Her şeyden önce onun canı korunmalıdır," sözleriyle saflarını belli etmiş, bir tercihte bulunmuşlardır.

79 Zeynep Ergun, "Affetmemek", *Amargi*, s. 31.

Kral: Hoşuma gitmiyor bu tavrı;
 Çılgınlığın böyle başıboş dolaşması da
 Bizim için güvenli değil. Bu nedenle hazırlanın.
 Talimatınızı kısa zamanda alacaksınız.
 O da sizinle birlikte İngiltere'ye gidecek.
 Devleti yönetmekle sorumluyuz biz;
 Böyle bir tehlikenin bu kadar yakınımızda
 Her saat büyümesini hoş göremeyiz.

Guildestern: Gereken hazırlıkları yapacağız.
 Sizin sayenizde yaşayıp beslenen onca kişinin
 Güvenliğini sağlamak kutsal ve ilahi bir ödevdir.

Rosencrantz: Her birey, gücü yettiğinde, aklı erdiğince
 Kendi canını koruyacaktır elbette.
 Ama çoğunluğun yaşamı
 Bir kişinin sağlığına bağlıysa eğer,
 Her şeyden önce onun canı korunmalıdır.
 Kraliyetin varlığı sona ererse,
 Yalnız bir kişi olmaz ölecek;
 Çevresinde ne varsa, girdap gibi,
 İçine çeker bu ölüm.
 O, ulu bir dağın doruğuna dikili,
 Çubuklarına on binlerce küçük varlık bağlı,
 Muazzam bir çarka benzer. (III.iii.1-24)

Gözü kulağı olan herkes gibi Rosencrantz ve Guildestern de Hamlet'ten babasının amcası tarafından öldürüldüğü ve dolaşısıyla bir kral katli imasının geldiğini görür. Buna karşın, sabık kralın katledildiğini anlayıp bir tercih yapmaları gerektiğinde yeni kralın tarafını tutarlar; yani müstakbel kralın, dostları Hamlet'in değil. Bu oyunda taraf olan da olmayan da bertaraf olur. Onlar ikinci yolu tercih eder. Rosencrantz ve Guildestern masum birer kurban değil, iktidar savaşında tercihlerinin bedelini ödeyen iki kişidir.

“Danimarka Bir Hapishane”

Hamlet oyunu Danimarka’da geçiyor, daha doğrusu Danimarka’da geçtiğini söylemek genel itibariyle yanlış olmasa da, kelimelerin gerçek anlamıyla tarihsel bir oyun değildir ve dahası ilk sahnelendiği dönemde seyircinin öyle görmediğini de düşünmek gerekir. Sonuçta Hamlet, Hristiyanlığın henüz Danimarka’ya gelmediği bir çağda Hristiyanlıktan bahseder, Hristiyan yeminler eder, okuduğu okul doğrudan Luther’i akla getirecek olan Wittenberg’dir. Dolayısıyla seyircinin mekânı İngiltere’den çok da uzak bir yer görmeyip yerelleştirdiğini söyleyebiliriz. En azından oyunun kurgusunun tam olarak buna dayalı olduğunu söyleyemesek de, karakterler ve metnin lafzı bize bunu söylüyor. Her halükârda, İngiltere çok çeşitli açılardan oyunun içine çekilir ki, bunlardan birisi de Hamlet’in İngiltere’ye yollanmasıdır.

İngiltere ulus-devletleşme adımını en önce atmuş ülkelerden biriydi. Bir yandan ada olmanın sağladığı üstünlükler, diğer yandan içeride feodal kurumların hızlı tasfiyesi İngiltere’nin kapitalist dönüşümüne güçlü itki sağlamıştı. *Hamlet*’in sahnelendiği dönemde, Kraliçe Elizabeth’in uzun yıllar süren iktidarının ardından İngiltere artık geri dönüşü olmayan şekilde kapitalist yola revan olmuştu. Eskinin parçalı idari birimlerinin (“derebeylik”lerinin) yerini artık bir bütün teşkil eden İngiltere alacaktır. Bu yeni birim, Marx ve Engels’in tabiriyle, “Ayrı çıkarlara, yasalara, hükümetlere, vergi sistemlerine sahip bağımsız ya da birbirleriyle gevşek bağlara sahip eyaletler” yerine, “tek bir hükümete, tek bir hukuk düzenine, tek bir ulusal sınıf çıkarına, tek bir sınıra ve tek bir gümrük tarifesine sahip tek bir ulus”⁸⁰ olacaktır, dolayısıyla da ülke mefhumu, ulusal bilinç, kendi yaşadığının toprakların (siyasi birimin) diğerlerinden üstün olduğunun bir ön kabul olarak alınması genelgeçer hale gelecektir.

Hamlet eski dönemdeki Danimarka’da geçiyor olsa da, yeni çağdaki İngiltere’de sahnelenir ve seyircinin algısı da İngiltere koşullarınca şekillendirilmiştir. Kuşkusuz ülke ya da siyasal bi-

80 Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*, 121-2.

rim bilinci kapitalizmle birlikte ortaya çıkmamıştır, ama bu dönemde somutlaşmış ve güçlenmiştir. Ne var ki Hamlet'te ya da iş ortaya geldiyse *Hamlet*'in yapısında böyle bir vurgu görmeyiz. Oyun nihayetinde bir ülkenin başka bir ülke tarafından ilhak edilmesi ya da vassal devlet haline getirilmesiyle biterken, Hamlet ise her fırsatını bulduğunda Danimarka'ya yüklenir.

Bu "ulus" mevzuunu ve barındırdığı gerilimi daha iyi anlamak adına oyunun dört yüzyıllık tarihine bakabiliriz. Fortinbras'ta cisimleşen dış tehdit ve ilhak edilme ögesi, Shakespeare'in ölümünden sonra sahnelenen *Hamlet*'lerde uzunca bir süre geriye itilmiş, hatta bazen tamamen atılmıştır. Örneğin 1676 yılında sergilenen bir *Hamlet*'te Norveç ögesi arkaplana itilmiş, Norveç ve İngiliz elçileri çıkarılmıştı. 1718'de Hugh-Wilkes'in *Hamlet* versiyonu elçilerle sınırlı kalmayıp Fortinbras'ı da çıkarmıştı. Nitekim oyunun sonunda Danimarka tahtına oturan Kral Fortinbras karakteri, 1898'e kadar *Hamlet*'te bir daha gün yüzü görmeyecekti. "Oyunun sahnelenişinin yaklaşık iki yüzyıllık tarihinde, başlangıçta bir işgal tehdidi olmadı, sonda da bir yabancı ülke Danimarka'yı ele geçirmedi. Hayalet, devletin çökeceğini haber vermedi vs."⁸¹ Belli ki ulus-devlet çağında bu kısımlar mahzurlu gelmişti.

Her halükârda, içeriden çürümektedir Danimarka. Ulus-devlet çağında sıklıkla görüleceği üzere, iç sorunlar dış sorunlara atıfla geçirilmeye ya da üstü örtülmeye çalışılsa da, ağacın kurdu kendindendir: Horatio, ölmüş kralın hayaletini Hamlet'siz gördükleri sahnede bir hayaletin tebelleş olmasının hayra alamet olmadığını, "Büyük bir felaket dolaşüyor ülkemizin üstünde," (I.i.85) diyerek yorumladığında farkında olmadan büyük bir gerçeğe parmak basar. Danimarka belasını Norveç'ten değil, içeriden bulacaktır; çürüyüşü sonu olacaktır.

Hamlet'in bu türde ilk tepkisini Horatio'yla konuşmasında görürüz. Hayalet'i bekledikleri sahnede bu ülkenin bir âdetine, "Memleketi doğudan batıya sar[muş], / İnsanları sersem eden

81 Margreta de Grazia, *Hamlet without Hamlet*, s. 62.

sefahat"e alışmadığını söyler. Kendi ülkesinde bir yabancı olduğunu söylese de, bu satırlar bir sahiplenme güdüsünden kaynaklanır; ülkesinin adının kötüye çıktığından yakını, "başarılarınıza gölge düşüyor," diyerek. (I.iv.644-45, 649)

Rosencrantz ve Guildenstern'ün karşındaysa tepkisi bunun ötesine geçer. Muğlaklığa yer bırakmayacak şekilde Danimarka'yı bir hapisane olarak gördüğünü birkaç kez söyler:

Hamlet: Ne yaptınız da aziz dostlar,
Talih size bu hapisaneyi layık gördü?

Guildenstern: Hapisane mi Lord'um?

Hamlet: Danimarka bir hapisane.

Rosencrantz: Öyleyse dünya da öyle.

Hamlet: Hem de nasıl! Sayısız koğuşları, hücreleri, zindanları var;
Danimarka bunların en kötülerinden biri. (II.ii.240-47)

Hamlet, Rosencrantz'a cevaben dünyayı da hapisane kapsamına alsa da, mesela en azından Wittenberg'i böyle görmediğini biliyoruz. Rosencrantz ve Guildenstern'ün bunu Claudius yönetiminde olduğu sürece Hamlet'in Danimarka'yı bir cehennem olarak gördüğü ve huzursuzluğunun da buradan kaynaklandığı şeklinde yorumlamamaları için bir neden yoktur. Fakat Hamlet, "Danimarka devletinde çürümüş bir şeyler," olduğu için Danimarka'dan rahatsızdır. Keza bir ulusal sınıra hapsedilemeyecek kadar ufku geniş olduğu için de mutsuzdur. Ulusal sınırlar içinde ona mutluluk yoktur.

Hamlet bir yandan insanı kabına sığamayacak kadar yüce bir varlık olarak görür:

Nasıl bir şaheser şu insan! Ne kadar soylu akıldan yana, melekeleri ne kadar sınırsız; endamıyla, hareketiyle ne kadar kusursuz ve göz alıcı; davranışlarında bir melek sanki, kavrayışında nerdeyse bir tanrı: Dünyanın en güzel yarattığı, canlıların üstün örneği! (II.ii.303-7)

Freud bu insanmerkezci felsefe için, dünyayı evrenin merkezine, insanı da dünyanın merkezine koyan bir yanılsama demişti. Ona göre, insanın kendine olan sevgisine bilim iki büyük darbe vurmuştur. İlki evrenin merkezinde dünyanın olmadığını, bilakis dünyanın evrendeki parçalardan sadece bir tanesi, üstelik küçük bir tanesi olduğunu gösteren ve “zihinlerimizde Kopernik adıyla yer eden” devrimdir. İkincisiyse insanın “özel olarak yaratılmış olma gibi özgül bir ayrıcalığa” sahip olmadığını gösteren ve hayvanlar âleminden türediğini ortaya koyan evrim teorisidir. Freud’a göre üçüncü büyük darbeyse kendisinin de dahil olduğu psikanalizcilerden gelmektedir, zira insanı akıl sahibi olarak gören anlayış, psikolojik araştırmalar sonucu “kendi evinin bile efendisi olmadığını” gösteren anlayışla ikame edilmektedir: Bilinçdışının keşfi. İnsan farkında olmasa da kendi zihninde yaşamayı sürdüren bilgi parçalarının etkisi altındadır.⁸²

İşte Hamlet’in insanı yücelten, akıl sahibi bir varlık olarak gören yaklaşımındansa Freud’un bu tutumu kendisini anlamak için çok daha uygundur.

Diğer yandan, Hamlet insanı nesnel olarak yüce bir varlık olarak görse de, öznel penceresinden “insan bir toz zerresi”nden ibarettir. Kadın olsun erkek olsun, insanlarla birlikte olmaktan haz duymaz. O çağdaş bir insansevmez, bir kiniktir; insandan ve varoluştan kaçıp mutluluğu sanatta bulmuştur. Maddi dünyanın gerçekliği, iktidar mücadelesinin amansızlığı ona sanatın rahatça sığınılacak asude bir liman olmadığını, varoluş mücadelesi vermeden var olmak ile var olmamak meselesini açıklığa kavuşturamayacağını, teorik karşıtlıkların çözümünün yalnızca pratikte mümkün olduğunu, dolayısıyla bunun bir bilgi görevi olmadığını ve kendisinin bu görevi yalnızca teorik bir görev olarak kavradığı için çözüme ulaşamayacağını öğretecektir.

82 Sigmund Freud, *Introductory Lectures On Psychoanalysis*, s. 326.

7. Bölüm

Olmak ya da Olmamak

Bütün edebiyat tarihinin en meşhur cümlesidir: Olmak ya da olmamak, işte bütün mesele bu! Üzerine sayısız metin yazılmış, sayısız tartışmaya konu olmuştur. Burada bütün bunları ele almam mümkün değil, üstelik kitabın izleği bakımından gerekli de değil. Bu yüzden sadece peşine düştüğüm izlekle bağlantılı olarak bu tirada eğileceğim.

Her şeyden önce, bu sözün hangi bağlamda, hangi amaçla sarf edildiğine ve bir monolog, tek başına söylenen bir söz mü yoksa bir hitap mı olduğunu kesinkes bilmediğimizi belirtmemiz gerekiyor. Harold Bloom şöyle der:

Bu bölümün sahnelenmesi, yönetmenin karşısına bir dolu soru çıkıyor. Claudius ile Polonius Hamlet'in konuşmasını iştirirler mi? Peki ya Ophelia? Hamlet bu iki adamı fark eder mi? Ederse, ne zaman eder? Ophelia'yı ancak konuşmasının sonunda mı fark eder, yoksa sona gelindiğinde sadece şeklen onun sahnede var olduğunu mu varsaymaktadır? Derek Jacobi'nin yönettiği, başrolde Kenneth Branagh'ın oynadığı *Hamlet* prodüksiyonlarından birinde, Branagh tüm konuşmayı doğrudan Ophelia'ya hitaben yapar. Yönetmenin kararı ne olursa olsun, okur ne düşünürse düşünsün, bu meşhur konuşma insanı düşünmeye kıskırtan bir metin olarak içerimleri ve olanakları öyle kolay kolay yok olma tehlikesi taşımayan bir derya olarak kalacaktır.⁸³

Bloom sonuna kadar haklıdır. Bu sahnenin nasıl yorumlandığı, Hamlet ile Ophelia ilişkisi, Hamlet'in deliliği ya da deli rolü, ci-

83 Harold Bloom ve Brett Foster, *Hamlet* içinde, s. 30.

nayetlerdeki kendiliğinden öge ile planlı ögenin ilişkisi gibi bir dolu soruyu nasıl cevapladığımızı değiştirecektir.

Bir defa, bu tiradın yerine dair de tartışmalar olduğunu söyleyerek başlamak lazım. Hamlet'in kendini sürüncemeci tutumundan ötürü lanetlemesinin ardından "harekete geçip" Hayalet'in gerçek olup olmadığını sınamasının ve dolayısıyla eylem planı ortaya koymasından sonra tekrar karamsarlığa gömülmüş olması bir çelişki olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla metnin farklı versiyonları olduğu olgusundan hareket ederek, sahnenin yerini değiştirenler olmuştur.⁸⁴ Örneğin bazı yönetmenler sahneyi üçüncü perdede birinci sahneden dördüncü sahneye kaydırmıştır. Bunu yaparak Hamlet'in öfkesi ve melankolisi, dolayısıyla tiradın hedefi somutlaştırılmaya çalışılmıştır; zira Hamlet ölümden, cinayetden vb.'den tam da ilk cinayetini işledikten ve sevgilisiyle yolları ayrıldıktan sonra bahsetmiş oluyor. Fakat metin boyunca olduğu gibi burada da *ur-metin* tartışmalarına girmeyeceğim ve metni geleneksel olarak oynandığı haliyle kabul edeceğim.

Sahne, Polonius'un daha önce bahsettiği üzere, kızını Hamlet'in "önüne salıverme" mizansenidir. Gertrude vicdanını rahatlatmak adına, Ophelia'ya "dilerim, Hamlet'in çılgınlığının kaynağı / Senin tatlı güzelliklerin olsun," (III.i.39-40) dedikten sonra çıkar. Geride Claudius, Polonius ve Ophelia kalır. Polonius kızının eline bir kitap tutuşturur ve gerçekçi bir hava katması adına, Hamlet'e yakalandığında okuyormuş gibi yapmasını söyler. Daha da önemlisi, Claudius bu *yasal gözetleme* sahnesinin hemen öncesinde, Polonius'un sözlerini duyunca, seyirciler ilk kez bir yansözde suçunu itiraf ettiğini işitirler:

Nasıl da kırbaç gibi şakladı bu sözler vicdanımda.
... Ah, bu ağır yük! (III.i.50, 54).

Dolayısıyla seyircilerin gözünde Hayalet'in söylediklerinin doğruluğuna dair bir şüphe vardysa bile, o da silinir; Hamlet'in

84 Bkz. Kate D. Levin, "Two 'Hamlets'", s. 108.

müstakbel tiradı bir yoğunluk kazanmış olur. Fakat itiraf kadar önemlisi, Claudius'un vicdan vurgusudur: Shakespeare iki düşman karakterinin ağzına aynı kelimeyi (vicdan) vererek, vicdanın her yöne çekilebileceğini, *boyayla* değiştirilebilecek bir yüzü olduğunu göstermiş olur.

Bunlar bildiklerimizdir. Bilmediklerimiz ise Kral'ın bu yan-sözünü söyledikten sonrasıdır. Folyo metni, "Çıkarlar" [*Exeunt*] ibaresi kullanır, çoğu editörse bunu Kral ile Polonius'un çekildikleri şeklinde yorumlar. Peki, Ophelia ne olur? Hamlet meşhur tiradını okurken Ophelia nerededir? Bu tirad bir monolog mudur, yoksa Ophelia'ya (da) hitaben midir? Metnin üç versiyonu da (Birinci Quarto, İkinci Quarto ve Folyo) bize buna dair kesin bir bildirimde bulunmaz. Fakat teatral gelenek Ophelia'yı çıkarmak ve tiradı bir monoloğa dönüştürmek yönünde olmuştur. Bunun ciddi mahzurlar barındırdığını söylemek gerekiyor.

Bir defa, bazı eleştirmenler bunun erkekçi bir tavır olduğunu ve Ophelia'nın sahneden çıkarılmasını, kabaca, erkeğin büyük bir felsefi soruna parmak basarken, kadını ayakaltında dolaştırmama mantığının ürünü diye yorumlamışlardır. Bu, haksız ya da mesnetsiz bir eleştiri değildir, zira Hamlet'in tiradı yekpare bir bütündür ve son cümleleri kesintisiz şekilde Ophelia'ya yönelik olarak sarf edilir. Nitekim Ophelia'yı sahnede bırakan çağdaş yönetmenlerden ilki olan Derek Jacobi (1977), başka bir hususa daha dikkat çeker ve Hamlet'in toplam 200 dizeyi bulan monologlarının her birinden önce, Hamlet'in yalnız olduğuna dair bir tür işaret olduğunu, ama burada böyle bir yönlendirme bulunmadığını söyler:

Önceki bütün monologlarında, Hamlet (ya da Shakespeare) sahneyi boşalmıştır. Bir tür toplu çıkış vardır, ilk monologda olduğu gibi, "Ah şu kaskatı beden eriyip çiğ tanesine dönse." Ya da Hamlet onlara basitçe, "Sizlere güle güle," der ve ardından "Şimdi yalrüzün" ya da "Beni yalnız bırakın dostlar," der, mesela beşinci monologdan önce olduğu gibi... *Hamlet* oyuncunun sahnede yalnız kalması için genellikle bir tür geçiş cümlesi kul-

landırıyor. Ama "olmak ya da olmamak"tan önce böyle bir şey yok, dosdoğru başlıyor.⁸⁵

Aksi istikamette, yani bunun bir monolog olduğunu kanıtlayacak ne tür işaretler var? Öncelikle, sevdiği adamın intihardan bahsettiği uzun bir konuşmayı duyduktan sonra Ophelia'nın "Görüşmeyeli lordumuz nasıllar," demesi ve sonrasında örneğin, "Bu intihar lafları da neyin nesi?" diye sormaması abestir. Keza Ophelia'yı –ne zamandır görmediği, görmek için uğraştığı ama kendisini geri çeviren Ophelia'yı– görür görmez hiçbir tepki ya da selamlama olmadan tirada girişeceğini düşünmek de mantıksız gelebilir. Son olarak, tiradının sonunda, "Ama sus şimdi, güzel Ophelia!" der (III.i.88-89). Dolayısıyla Ophelia'nın duyup duymadığını bilmesek de, en azından Hamlet'in tiradını ona hitaben söylemediğini ya da Ophelia'nın bu söylenenleri işitmediğini düşündüğünü varsayabiliriz.

Peki, Hamlet burada ne yapıyor? Polonius'la "balıkçı" sahnesinden önce Polonius'un dediğini hatırlayınca, öylesine gezindiği sonucu çıkarılabilir:

Polonius: Biliyorsunuz, zaman zaman,

Buradaki salonda dört saat gezinir.

Kraliçe: Evet, çok doğru.

Polonius: İşte bunu yaptığı sırada, ben kızımı salıveririm yanına,

Biz de sizinle duvar örtüsünün arkasına gizleniriz. (II.ii.152)

Oysa Kral biraz önce Kraliçe'yi yollarken, "Hamlet'i çağırttık buraya el altından," demiştir (III.ii.29). El altından ya da gizlice çağırtmak ne demek? Hamlet kimin çağırdığını biliyor mu? Neden çağrıldığını düşünüyor? Kiminle buluşmaya geliyor? Bu soruların cevabı meçhuldür. En azından Kral'la ya da adamlarından biriyle buluşmaya geleceğine dair spekülasyonda bulunabiliriz. Ama her zamanki gezinmelerinden birisi olmadığı kesindir. Hamlet buraya bir şey için geliyor ve fırsat bulur bulmaz tiradına başlıyor.

⁸⁵ Mary Z. Maher, *Modern Hamlets and Their Soliloquies*, s. 106.

İntihar, Cinayet, Vicdan

Hamlet dengesizdir. Bir önceki tiradında karşımıza artık eyleme geçmeye hazır olduğunu söyleyen biri olarak çıkmışken, şimdi yeniden yeis yumağında kaybolmuş, intikamını unutup kendi içine kapanmıştır. Hamlet tam kararını vermiş, harekete geçmeye hazırlanan bir görüntü çizerken yeniden sorgulamalara girişmiştir. Hamlet'i durduran ya da durdurduğu görünen somut bir güç vardır: Vicdan.

Hamlet'in oyun boyunca sergilediği tavırları amcasının ve onun iktidarının gücünden korkmadığını gösteriyor. Hamlet kendisine ne kadar korkak dese de, en azından bu korkaklık amcasının devletlû kimliğinden duyulan bir korku değildir. Böyle olsaydı, sözgelimi zehirleyerek öldürme olayını bildiğini gösteren bir oyun ayarlamazdı. Onu durduran daha soyut bir şeylerdir.

Hamlet nasıl bir ikilemin ve müşkülâtın içinde olduğunu farkındadır. Babasının öldürüldüğünü ve tahtın *bu açıdan* gasp edildiğini öğrendikten sonra, gurur ya da izzetinefis sahibi bir insan olarak yaşamaya devam etmek için, "var olmak" için artık tek seçenek vardır: Ölmek ya da öldürmek. Hamlet ya babasının ve kendisinin intikamını almak üzere "bir dertler denizine karşı silaha sarılıp" öldürecek ya da bunun için gerekli adımı atmadığı oranda, "yalın bir hançer darbesiyle hesabı kesecek," şerefiyle canına kıyacaktır.

Bu açıdan, Hamlet'in görüşlerinde bir fikritakip olduğunu söyleyebiliriz, zira ilk tiradında da ("eriyip bir çiğ tanesine dönse") yine intihardan, bu hayata katlanmamaktan bahsederken, şimdi Hayalet'ten haberi aldıktan sonraki yükseliş ânının ardından yine başladığı yere, bilgisiz halinde hissettiği duygulara geri dönmüştür, bu kez bilgiye ulaşmış haliyle.

Hamlet'in bu tiradı, tahmin edilebileceği üzere, eleştirmenler arasında görüş ayrılıklarına yol açmıştır. Ezici çoğunluk, "Olmak ya da olmamak"ın bir intihar söylevi olduğu konusunda hemfikirken, bir azınlık ise, kabaca söylersek, vurgunun zorluklarla boğuşup ölmeyi göze almakla alakalı olduğunu vurgulamıştır; ilkinde vurgu edilgenliğe, ikincisinde etkenliğedir. Keza intihar

vurgusuna karşı çıkmak yerine, bunun Hamlet'in kendi canına kıyması değil, genel olarak intihar mefhumu üzerine bir serbest düşünüş olduğu da vurgulanmıştır. Gerçekten de Hamlet bu diyalogunda ilk kez "ben"i bırakır, kendi kişisel ilişkilerinden bahsetmek yerine genel terimlerle konuşur.

Kuşkusuz tiradın bütününe baktığımızda, intihar konusunun ele alındığı reddedilemez; "Olmak ya da olmamak" dizesinde böyle bir kesinlikten bahsedilemese de, ilerleyen kısımlarda ("hançerle hesabı kesmek") intihar meselesinin işlendiği açıktır. Hamlet'i ölmenin ve öldürmenin önünde durduran, muhakemesine göre, tek bir şey vardır: Vicdan.

Vicdan hepimizi ödlekleştiriyor
Ve işte böyle kararlılığın doğal rengi,
Düşüncenin soluk gölgesiyle bozuluyor. (III.i.83-85)

Hamlet'in burada kullandığı "conscience" kelimesi sadece Türkçe çevirmenlerini değil, bizatihi İngilizcedeki yorumcularını da "bilinç" mi "vicdan" mı ikilemine düşürmüştür. Kanaatimce, Hamlet'in tiradından hemen önce Kral'ın, "Bu sözler ne yaman bir kırbaç gibi şakladı vicdanımda," ya da bizzat Hamlet'in bundan bir önceki tiradında (II.ii.642) "Kralın vicdanını yakalamak"tan bahsederken yahut Rosencrantz ve Guildenstern'ü ölüme gönderişini Horatio'ya anlatırken sarf ettiği, "Vicdanımda en ufak bir yer yok onlara," (V.ii.58) ile ne kastediliyorsa, burada da ayırısı geçerlidir: Doğru ile yanlış arasında ayırım yapma duygusu.

Elbette eleştirmenleri ve editörleri ayartan kısım, hemen akabindeki dizede "*düşüncenin* soluk gölgesi"nden bahsedilmesidir. Fakat burada da gereksiz ve yanlış bir ikili karşıtlık kurulmaktadır. Örneğin Harold Bloom, "conscience" kelimesinden "bir sonraki cümlesi... Hamlet'in bizatihi düşünmekten bahsettiğini gösteriyor. Bu yolla [düşünerek] insanların benzersiz akli melekeleri öbür dünyayla ilgili benzersiz endişeler yaratır," der.⁸⁶ Eğer vicdan yeri-

86 Harold Bloom ve Brett Foster, *Hamlet*, s. 22.

ne bilinç kelimesini koymak için tek başına bu bir gerekçeyse, vicdan da duygu kategorisine dahil ediliyor demektir ki, bu durumda duygular ile düşünceler arasında idealist bir ayrım yapılmaktadır. Oysa duygu ile düşünce birbirinden ayrı düşünülemeyeceği gibi, vicdan da –böyle bir ayrım yapıldığı oranda– salt duygularla alakalı görülemez. Elbette vicdan da son tahlilde insanın “o benzersiz melekeleri” olan aklından yararlanmasıyla, düşünüp tartmasıyla mümkündür, salt bir inançla ya da imanla değil.

Dolayısıyla bu bağ ancak bazı eleştirmenlerin yaptığı gibi, bir yorum katarak, “conscience”ı insanın yaptıkları ya da yapacakları üzerine fazladan düşünme, “aşırı öz bilinçlilik” diye yorumlayarak kurulabilir.⁸⁷ Ama ben de bunu metni göz ardı etme pahasına bir aşırı yorum olarak görüyorum.⁸⁸

Vicdan kelimesinin illa dinî içerimleri yoktur. Doğru ile yanlış, iyi ile kötü arasında ayrım yapmak için insanın aşkın bir varlığa inanması ya da onun başka bir dünyada vereceği cezadan korku duyuyor olması gerekmez. Gelgelelim Hamlet oyun boyunca dindar bir karakter olarak karşımıza çıkmasa da, burada sığındığı ya da en azından dem vurduğu vicdan dinî boyutu da olan bir vicdandır. Hamlet “kimsenin geri dönmediği o meçhul dünya”nın⁸⁹ korkusunu duyarak hareketsizliğini gerekçelendirir. Hamlet’in vicdanı hesap sormayı, yanlışları düzeltmeye çalışmayı değil; oluruna bırakmayı, sorunu Tanrı’ya havale etmeyi söyler. Hamlet’in vicdanı, hesap sorularak bir yere varılamayacağına düşünen karamsar bir vicdandır.

87 Bkz. George Knight, *The Wheel of Fire*, s. 346.

88 Vicdan-bilinç ikilemi konusunda daha fazla ayrıntı için, bkz. Catherine Belsey, “The Case of Hamlet’s Conscience”.

89 Sanatçılarda ahlak, siyaset, tarih bilgisi aramak çoğu zaman beyhude bir çabayla sonuçlanır. İyi bir sanatçı esasen zekâsının gücüyle, ironi yetisiyle ve düşündürme kabiliyetiyle neyse o olur. Oyunun başında Hamlet’e “Hayalet”i, yani gidenin geri dönüşünü gösterip, sonra “Olmak ya da olmamak” tiradında “gidenin geri dönmediği o meçhul ülke”den bahsettiren Shakespeare ya fevkalade ironiktir ve bizi bu Hayalet konusunda daha derin düşünmeye sevk eder ya da dikkatsizdir. İkinci seçeneğe yatkınlık sanat eserleriyle ilişki kurmamızı zorlaştırır.

8. Bölüm

“Git Kendini Manastıra Kapa!”

Eleştirmenler yüzyıllardır Hamlet’in “manastır sahnesi”nde çıldırmasının, başka hiçbir Shakespeare karakterinin bir kadına söylemediği kadar ağır sözler sarf etmesinin nedenlerini bulmaya, çoğu zaman da tavrını meşrulaştırmaya çalışmışlardır. Burada aynı sorunun peşine düşerek bu çabanın haksızlığını göstermeye çalışacağım.

Dizginlerinden Boşalan Erkek Şiddeti

Sahneyi hatırlayalım: Kral amcasının el altından, gizlice çağırttığı Hamlet büyük ihtimalle Claudius’la ya da onun adamlarından biriyle görüşeceğini sanarak saraydaki odalardan birine ya da koridora girer. Karşısına Ophelia çıkar. Ophelia’yı gökte ararken yerde bulmuştur da, Ophelia burada ne arıyor? Bir genç kızın sarayda bu şekilde dolaşması normal midir? Hamlet’in buna şaşırmasını bekleyebiliriz. Hele hele elinde bir kitapla dolaşması iyice şaşılacak bir durumdur.⁹⁰ Hamlet’in işkillenmemesi için bir neden yoktur. Keza kuşkusunu bir adım daha ileri taşıyarak, Kral’ın ve zevzek yaveri Polonius’un orada olacağından şüphelenmesi de gayet doğaldır.

90 O dönemin anlayışına göre, bir erkek elinde kitapla yürürse erenlere karıştığının işaretiydi, kadın kitapla görünürse dindarlık alametiydi. Bridget Gellert Lyons’in (“The Iconography of Ophelia”, s. 60-1) aktardığına göre, kadının kitapla yürümesinin ibadete düşkünlüğünün, erkeğin dolaşmasının melankolik ve felsefi bir ruh halinin göstergesi olduğuna inanılıyordu. Nitekim Ophelia’nın elindekinin bir din kitabı olduğunu varsaymamızın nedeni de bu olsa gerek, zira metinde buna dair bir emare yoktur ve Hamlet’in ta uzaktan kitabı seçmesi de kolay değildir.

Nitekim Ophelia daha ağzını açar açmaz Hamlet'in kuşkularını besleyecek sözler sarf eder. Konuştukça çam devirir, konuştukça kendi işini zorlaştırır. Daha ilk cümlesi kuşku uyandırıcıdır: "Efendimiz nasıllar *son günlerde*?" (III.i.90-91, vurgu bana ait) Taraknath Sen gözden kaçan bir yorumla, "son günlerde" lafının son derece şaşırtıcı olduğuna dikkat çeker; zira Hamlet ile Ophelia daha bir gün önce görüşmüşlerdir.⁹¹ Hamlet bunu gerçekten de garip bulmuş olabilir. Nitekim Hamlet sevdiği kadının kendisini önemsemediğini ("Daha dün görüştüğümüzü bile hatırlamıyor!") düşünmüş olabilir. Hamlet için soğuk bir karşılamadır bu.

Hamlet'in "olmak ya da olmamak" tiradında Ophelia'nın sahnede olup olmadığını bilmediğimizi söylemiştik. Fakat eğer Hamlet bu tiradını Ophelia varken yapıyorsa, yani Hamlet onun duyduğunu düşünüyorsa, bir şekilde ikinci kez yardım dileniyor demektir. İntiharı düşünecek aşamaya geldiğini duyurarak kendisini acındırıp sevgi isteyen bir Hamlet. Fakat ilk cümlesi ne Ophelia'nın? Mesafeli bir merhaba. Bu durumda, Hamlet'i tetikleyenlerden biri bu tavır olabilir.

Hamlet soğukluğa aynı şekilde mesafe koyarak yanıt veriyor: "Naçizane teşekkür ederim size, iyiyim." Fakat Ophelia ikinci cümlesi ya da adımıyla bu kez kuşkuya yer bırakmayacak şekilde çam devirir. Hamlet'in ona verdiği hediyeleri çıkarıp iade etmek ister:

Lordum, size uzun zamandır iade etmek istediğim
Yadigârlarınız var bende,
Lütfen şimdi alır mısınız onları? (III.i.95-7)

İki boyutu düşünerek soru sorabiliriz: Ophelia hediyeleri yanında mı taşıyordu ve taşıyorsa neden? Diğer yandan, ne kadar "uzun zamandır" iade etmek istiyordu, yani Hamlet'in gerçek sandığı aşk ne kadar zamandır yalandı?

91 Taraknath Sen, "Hamlet's Treatment of Ophelia in the Nunnery Scene", s. 148.

İlk sorunun yanıtının nereye varacağı açıktır: Hamlet zaten kızını pazarlamakla itham ettiği Polonius'un kontrolünde bir tezgâha getirildiğini anlar. Kendisini çağırtan da Kral olduğuna göre, doğrudan amcası da işin içindedir. Sevdiği kız ona yaren olacağına, düşmanlarının ona doğrulttuğu bir silah olmuştur. Dolayısıyla Hamlet'in gerçek sandığı aşk yalandı, yakından tanıdığı ikinci kadın da "zaaf demekti işte"!

Bu açıdan Hamlet'in gözetlenmekte olduğunu, Kral'ın (ve adamının) *yasal gözetleme hakkını* kullandığını bilip bilmediği büyük tartışmalara yol açmış olsa da, Shakespeare'in bıraktığı ipuçlarından pekâlâ bildiği sonucunu çıkarmak mümkündür. Bu ipuçları (Ophelia'nın sebepsiz yere orada olması, elinde kitapla gezmesi, cebinde hediyeleriyle dolaşp birdenbire o hediyeleri çıkarıp Hamlet'e iade etmesi, Hamlet'i işkillendirecek laflar etmesi) Hamlet'in kafasının netleşmesi için yeterli sebeptir. Peki, bu denli kızıp hırçınlaşmasını, böyle ağır sözler sarf etmesini meşrulaştırır mı?

Bir defa, bazı önkabulleri sorgulayarak gitmek gerekiyor. Bu saldırganlığı o dönemde kadının ikinci, hatta üçüncü plan-da kalan konumunun bir uzantısı olarak geçiştiremeyiz. Başka bir deyişle, Hamlet'in bu iğrenç sözlerini dönemin çok daha ağır basan tipik erkek tavrı diye yorumlayamayız. Kritik soru, benzer bir gaddarlığın Shakespeare'in kırk küsur oyunundan herhangi birinde görülüp görülmediğidir. Bildiğim kadarıyla, Shakespeare'in başka hiçbir kahramanının, Othello'nun, Romeo'nun ya da başka birinin, bir kadına böyle ağır sözler sarf ettiğine şahit olmayız.⁹²

Keza bunu reddedilmiş, anlaşılmamış âşığın aşırı tepkisi olarak okumak *metinsel olarak da* sorunludur. En farklı Hamlet sahnelerinden birine imza atmış ve Ophelia'yı "Olmak ya da olmamak" sahnesinde görünür kılmış olduğunu söylediğimiz Derek Jacobi bile, Ophelia'nın "Korkutuldum!" diyerek akabinde

92 Örneğin *Romeo ile Juliet*'te Capulet kızı Juliet'e hakaretler eder, ama bunlar ağır olmakla beraber, o an ağzına gelen beylik küfürlerdir ("kaltak", "sürtük" gibi). Hamlet ise adeta üzerine düşünülmüş, muhatabına özel küfürler savurur.

babasının yanına koştuğu yatak odası sahnesi için, "Ophelia'ya yanıt alamadığı bir tür sessiz çağrıda bulunmuştu,"⁹³ der. Bu nedenle Hamlet'i "manastır" sahnesinde öfkeden kudurmuş halde gördüğümüzü söylemeye getirir. Oysa bu tamamen bir özürçülüktür. Bir defa, bunun böyle bir seslenme mi, yoksa deliliğini duyurmak için bir basamak mı olduğuna dair hiçbir yönlendirme yoktur; varsa bile, yukarıda ele alındığı üzere, Ophelia'nın bir piyon olarak kullanıldığını söylemek daha doğrudur. Nitekim Hamlet gibi çenesi düşük bir karakterin birden dut yemiş bülbüle döneceğini varsaymak fazla safdillik olur.

Hamlet burada reddedilmiş ve sevdiği kadın piyon haline getirilmiş bir âşık olarak belirir. Sorun şu ki, sevdiğine deli rolü oynayarak o da piyon muamelesi yapmıştır ve şimdi düşmanlarının da onu piyon olarak kullandığını görmektedir. Ophelia iki erkek tarafının arasında kalmıştır.

Ophelia *kurulmuştu*, doğru. Fakat hangi anlamda? Ophelia kurulmuştu ama erkek egemen düzen tarafından. Bunu göremeyen yazarlar Ophelia'ya, tıpkı Hamlet gibi genellemeci bir şekilde, metinde olmayan, muhtemelen sadece kendi kafalarında olan, kadınlarla ilgili genel görüşlerini ya da deneyimlerini aksettirmişlerdir. Örneğin G. Wilson Knight, "haklı olan Hamlet'tir... Ophelia'nın alımlılığı hakikaten de dünyevi güzelliği kadar zayıf ve güvenilmez bir ruhu kuşatmıştır," der.⁹⁴

Oysa bu sahne için sorulması gereken sorulardan biri, "Hamlet bu sahnede neyi ne kadar biliyordu? Dinlenildiğinden haberdar mıydı değil miydi?" olduğu kadar, "Ophelia babasının ve kralın dinlediğinden haberdar mıydı?" da olmalıdır. Örneğin Martin-Harvey, Ophelia'nın hiçbir şekilde haberdar olmadığına ısrar eder; aksi takdirde, der, neden Polonius manastır sahnesinin sonunda kızına, "Bize Lord Hamlet'in söylediklerini anlatmana gerek yok," desin? Belli ki Ophelia bilahare babasına konuşulanları anlatacağını düşünüyordu. Dolayısıyla dinlendiğini

93 Mary Z. Maher, *Modern Hamlets and Their Soliloquies*, s. 106.

94 G.W. Knight, *The Wheel of Fire*, s. 42.

bilmeyen Ophelia'nın, her şeyden önce, buraya bir casus olarak gönderildiğini bile söylemek doğru olmaz. Pekâlâ, sonunda sevdiğine yardım eli uzatmak için buraya geldiğini varsayabiliriz. Nihayetinde, babası son görüşmelerinde pişmanlığını belirtmiş, Hamlet'i yanlış anladığını söylemiştir ve Ophelia da hem Kral'ın hem de Polonius'un Hamlet'e yardım eli uzatmaya çalıştığını düşünüyor olabilir. Bu olasılık metinde, en azından, Hamlet'in Ophelia'dan yardım dilendiği iddiasından çok daha güçlü bir temele oturur.

Sonuçta, Ophelia ikide bir Hamlet'teki bu değişimin sebebinin ne olduğu sorularının sorulduğunu, çözüm arandığını duy-maktadır. Babasının da ısrarcı lafları sonrasında, sebebin kendisi olduğuna inanmıştır. Bu yüzden, piyonsa piyon, kullanılmayı kabul eder. Bu açıdan, A.C. Bradley şunları söylerken sonuna kadar haklıdır:

Neden Hamlet'in deli olup olmadığı sorununun çözüme kavuşturulmasında "piyon" olarak kullanılmaya izin vermesin? Hamlet'in iyileştirilebilmesi için bunun çözüme kavuşturulması son derece önemlidir; Ophelia'nın bütün büyükleri sadece Hamlet'in iyiliğini düşünmektedir ve bu üzücü durumun sebebi Ophelia'nın kabalığıysa, onu güzellikle eski haline getirmeye izin vereceklerdir (III.i.40). Sırf bunu yapmak ona acı verecek diye sorumluluk almaktan kaçınsa mıydı? Ben onun "kumpas"a (bu kelimeyi kullanmak bile abestir) katılmasını bir zaaf değil, bencillikten uzaklık ve güçlülük işareti olarak görüyorum.⁹⁵

Hamlet'in acımasızlığı Ophelia'nın yaptıklarına bir misilleme olarak görülemez. Hamlet illa bir misillemeye bulunuyor demek istiyorsak, bunu yine o çabuk ve yanlış genellemeciliğiyle annesinin acısını sevgilisinden çıkarması olarak nitelendirmek gerekir. Helgerson, "Ophelia'ya güvenmez, ama kendisini de yalancı diye adlandırır. Dolayısıyla Hamlet'in tutumu oyundaki kadınlara yönelik olmaktan ziyade daha genel ve kapsayıcıdır,"

95 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 120.

derken,⁹⁶ Hamlet'in sorunun kendinde olduğunu sezmesine karşın yine de acısını bir kadından çıkardığını atlar. Hamlet bu sahnede Ophelia'yla iletişim kurmaktan ziyade "kadınlar"a (aslında annesine) dair genel acısını ve öfkesini tek bir kadından çıkarır. Başka bir deyişle, Ophelia'yla burjuva siyasetçileri gibi iletişim kurar: Karşısındakini dinlemez, ne söylediğini umursamaz, onun söyledikleri içerisinden işine yarayacak parçaları çekip çıkarır ve salvo için kullanır. Ama diğer yandan, her şeyi anne etkeniyle de açıklamayız.

"Erkeklik" yapan her erkek gibi Hamlet'in de kendi haklılığında boğulduğu bazı gerekçeleri yok değildir. Ophelia aralarındaki münasebeti birdenbire, gerekçe göstermeden kesmiştir. Dolayısıyla elbette hırçınlaşıp erkekleşmesinde Ophelia'nın –babasının tembihlerinden sonra– Hamlet'le görüşmeyi kesmesinin de bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Keza Hamlet yanına gelip *delirdiğinde* onu kucaklamamıştır. Ve babasının piyonu olmuştur. Ama tavrı bunlarla (sanatsal olarak) açıklanamayacağı gibi, (insan ilişkileri bakımından) mazur da görülemez. Ama Hamlet'in Ophelia'yı Gertrude ile özdeşleştirip genel olarak kadınlardan nefret etmeye başlaması kadar, Ophelia'nın babasının talimatıyla Hamlet'i reddetmeye başlaması ve dolayısıyla Hamlet'in fethinin yarım kalması da Ophelia'ya davranışlarında bir etkindir. Hamlet'i annesinin kurbanı olarak göstermek, erkekçi davranışlarını göz ardı etmek olur. Hamlet pekâlâ reddedilmenin ve kendi anlayışına göre, Ophelia'nın düşman safını seçmesinin öfkesiyle erkekleşen bir karakterdir.

Ophelia kurulmuştur ama düzen tarafından: Oraya Hamlet'in düşündüğü gibi, düşmanlarının bilinçli bir piyonu olarak değil, erkek egemen düzenin kodlarını köklü şekilde sorgulayamamanın sonucu olarak etrafındaki ekber erkeklerin sözlerine kulak vererek kurulup gelmiştir.

Ama öyle ya da böyle, Hamlet'in öfkesi ve ağır sözleri hâlâ açıklanmaya muhtaçtır. Neler demez ki Hamlet? "Güzelliği dü-

96 Richard Helgerson, "What Hamlet Remembers", s. 91.

rüstlüğünü orospuya çevirmiş” birisi; “sen git kendini manastıra kapa”; sonra açıktan bir beddua: “Bir gün evlenirsen şu beddua benden sana çeyiz olsun: Buz kadar el değmemiş, kar gibi pirüpak da olsan, ıftıradan kurtulama”; “illa evleneceksen ahmağın biriyle evlen” ve defalarca kerhane çağrışımı manastır⁹⁷ kelimesini kullanarak, “Git kendini manastıra kapa”!

Helen L. Garder, Dover Wilson’ın zorlama yorumuna karşı çıkarken, Hamlet’in Ophelia’ya karşı öfkesinin herhangi bir saikten kaynaklanmıyor olmasının “oyunun tüm ritmine” uygun olduğunu, zira bütün oyunun Hamlet’in davranışlarının kestirilemezliğine ve ani duygu patlamalarına dayandığını söyler.⁹⁸ Fakat Hamlet’in öfkesinin somut bir saikten kaynaklanmadığı ancak daha temel bir doğruyu dile getirirsek doğrudur: Hamlet erkek egemen toplumun tipik bir temsilcisi olduğu için Ophelia’ya böyle davranır; bunu bir erkeğe hak, kadına reva görür. Ophelia’yı sözlerinin şiddetiyle taciz eder, döver, sevgi kisvesi altında onun gururunu ayaklar altına alır, kendine olan saygısını yitirmesine yol açar. Nezaket (ya da kibar aşk) kuralları gereği iki taraf da birbirine siz (*you*) diye hitap ederken, Hamlet konuşmanın seyri içinde siz’den sen’e (*thou*) döner, manastıra kapanmasını söyler, bacak arasına atıflarda bulunur. Kadının bütün geleneksel toplumsal cinsiyet rollerini Ophelia’ya biçerek hakaret eder.

97 Wilson *What Happens in “Hamlet”*’te (s. 34) Hamlet’in kullandığı “nunnery” kelimesinin Elizabeth dönemi argosunda kerhane anlamına geldiğini söyler. Hamlet’in ağız ne kadar bozuk olsa da, bunun biraz fazla zorlama bir yorum olduğu kanaatindeyim. Ophelia erkek egemen düzeni tümünden kabullenmiş bir kadın olmasa da, Polonius gibi tümünden karakersiz ve yaltakçı değildi. Ophelia’nın “kerhaneye git!” lafına defalarca tepki vermemesi mümkün görünmüyor. Tekrarlamak gerekirse, Ophelia örneğın oyun içinde oyun sahnesinde “Nothing” konuşmasında bir cinsel ima olduğunu sezince, Hamlet’i önce tersler, sonra “keyfiniz de yerinde” diyerek hizaya getirmeye çalışır. Elbette o dönemin argosunda böyle bir kelime varken, burada da bir ima olduğu reddedilemez. Ama zaten her halükârda, manastırın kendisi de bir bekâret ya da yeniden bekâret vurgusuyla cinsiyetçidir, kadın kendi niyetiyle girmiş olsun ya da olmasın erkekçidir.

98 Akt. Taraknath Sen, “Hamlet’s Treatment of Ophelia in the Nunnery Scene”, s. 145.

Hamlet'in tavrını Ophelia'yı basamak olarak kullanıp, yasal gözetleme hakkını kullanan Claudius'a bir mesaj vermesi olarak yorumlamak da sorunludur.⁹⁹ Daha doğrusu, Hamlet'i aklın timsali olan, entelektüel ve mağdur bir kahraman olarak göreceksak sorunludur. Zira bir kez daha kendi yüce saikleri adına Ophelia'yı harcadığı yetmezmiş gibi, intikamını almak adına da yanlış bir hamlede bulunur. Gerçekten de Hamlet'in felsefi aklı simgelediği mütearifesini burada bir kez daha sorgulamak gerekir, zira olağanüstü bir durumda yine kendini eleverir, düşmanı gafil avlama fırsatını kaçırıp savaşa hazırlanması için haberdar eder. Kral'ın hemen akabinde söyledikleri durumu özetler:

Aşkmış! Hiç o yönde değil duyguları.
Konusması da, belki biraz tutarsız ama,
Deli konuşmasına benzemiyor.
Bir şey var ruhunda, artık o her neyse,
Melankolisi üstüne kuluçkaya yatmış,
Korkarım kabuk yarılınca tehlike çıkabilir içinden.
Bunu önlemek için çabuk davranmak gerekiyor.
Karanımı verdim: Derhal İngiltere'ye gidecek. (III.i.164-71)

Hamlet karşısında kurnaz, sinsi ve kalles bir düşman olduğunu öğrenmiştir. Güç mekanizmalarının onun elinde olduğunu farkındadır, ama düşmanlarının onu dinlediğini bilirken, onları işkillendirir, kartlarını kapalı oynayacağına açar. Mesele Hamlet'in kallesliğe kalleslikle karşılık vermemesi değildir, ama neden düşmanı ürkütüyorsun?

Hamlet duygularıyla hareket eden biridir. Ophelia'ya sevgisi kadar babasının intikamını alma istediği de güçlüdür, ama iki duygusu da soyuttur ve dahası bu duygularını eylemde gösterecek takatten yoksundur. Başa çıkamadığı duygularının üst üste bindiği sahnede, kendi çaresizliğinin, acizliğinin ve öfkesinin acısını sevdiği kızıdan çıkarır, son bakışta aşk bir kez daha tamamlanamayan aşk olarak kalır.

⁹⁹ Bkz. Dover Wilson, *What Happens in "Hamlet"*, s. 130 vd.

Bir "Son Bakışta Aşk" Olarak Manastır Sahnesi

Hamlet, Ophelia'yı seviyor muydu? Seviyorsa metinden önce mi seviyordu, yoksa bize takdim edilen oyunun sınırları içinde bir yerde de sevdiğine dair bir emare var mıdır? Sevdiğinin mezarında "seni sevmiştim" diye haykıran, kıtaları üzerine yığsalar da acısından ötürü gıkının çıkmayacağını söyleyen Hamlet'i mi ciddiye almalı, yoksa son nefesini verdiği sahnede herkesi anarken Ophelia'yı aklına bile getirmeyen Hamlet'i mi? Sorunun basit bir cevabı yok, zira bizi her şeyden önce "sevgi ya da aşk nedir?" sorusunu cevaplamak gibi ciddi bir zorluğa sürüklüyor.

Hamlet'in karmaşık kişiliği zaten çapraşık olan soruyu daha da çözümsüz hale getiriyor. Sözgelimi Hamlet'in meşhur tiradlarının hiçbirinde Ophelia'nın ismi geçmez. "Kadın zaaf demek işte!" genellemeleriyle Ophelia da okkunun altına gitmesine karşın, Ophelia'nın kendisi yoktur.¹⁰⁰ Bu tutum, aklına getirmediğinin, önemsemediğinin ve dolayısıyla sevmediğinin işareti olarak alınabilir. Nihayetinde tek bir tiradı salt genel meselelere ayrılmıştır. Ama bunu sevmediğinin kanıtı saymak yerine Hamlet'in başka meşguliyetleri olduğunu söylemek de mümkündür. Yine de Ophelia'yı doğrudan ilgilendirebilecek olan tiradlardan ikinci monoloğunda ("Kafamdan silip atıyorum bütün düşünceleri") Ophelia'nın isminin geçmemesi ilginçtir. Geçmişinden tam anlamıyla kopacağını beyan ederken, aşkını da kalbine gömeceğini söylememesi garip değil mi?

Bu durumda *Hamlet*'in bir melodramaya çevrilebileceği ve tragedyanın ciddiyetinden kaybedeceği söylenebilir. Öyle mi? Peki, o zaman Osric'le şakalaşmalarını nereye koyacağız? Hamlet daha bir gün önce Ophelia'nın mezarında feryat figan ederken, bir sonraki sahnesinde gerçekten umursamaz bir havadadır. Hamlet'in işine geldiğinde mevzu derindir, intikama odaklanmıştır; diğer zamanlardaysa tragedya yerini daha hafif konulara bırakır. Her halükârda, Polonius'u öldürdükten sonra bu

¹⁰⁰ "Olmak ya da olmamak"taki "Hor görülen aşkın acılarına" tabirini Ophelia'ya yormak pek doğru olmaz.

öldürdüğü kişinin sevgilisinin babasını olduğunu bir kez olsun düşünmeyen, buna dair bir telafi adımı atmaya çalışmayan bir adamdan bahsediyoruz.

Bu konuya eleştirmenler kadar bazı yazarlar da cevap aramıştır. Örneğin Turgenyev, "Hamlet sevmez, duygusala bağlayan itici bir tarzda seviyormuş gibi yapar. Bu konuda bizzat Shakespeare tanığımızdır," dedikten sonra Hamlet'in "seni sevmemiştin, bana inanmamalıydın" sözünü kanıt olarak gösterip, "ve bu son sözü söyledikten sonra Hamlet hakikate zannettiğinden daha yakındır,"¹⁰¹ diyerek öyle ya da böyle aşkı âşıkların ağzından çıkan kelimelere indirger. Oysa özellikle de Turgenyev'in de girmekte olduğu modern çağda tehlikeli bir yaklaşımdır bu.

Alman İdeolojisi meşhur bir girişle başlar: "İnsanlar kendileri hakkında hep yanlış fikirlere sahip olmuştur."¹⁰² Bu söz başka bir bağlama ait olmasına karşın, özellikle de âşıkların duygusal durumları için geçerli olabilir. Aşkı bireysel bir duygu olarak hissediyor olabiliriz, ama toplumsal dolayımınla bilince çıkarırız ve tam da bu nedenle en kritik sözcük herkes için ortak olan "seni seviyorum"dur. Dahası Jonathan Culler'in işaret ettiği gibi, "seni seviyorum" demek her zaman için belli bir düzeyde alıntı yapmaktır:

Benlik tam da mutlak, özgün bir değere sahip olduğu bu ânında, öteki insanların satırlarından başka bir şey olmayan şeyle karşı karşıya kalır; kendisini, eline, kölece uymak zorunda olduğu, kılı kırk yararak ayrıntılarına inilen bir yazı tutuşturulmuş halde bulur. Yani, her zaman önceden "yazılmış" olduğunu, en soylu düşünceleri ve en kendiliğinden duygularını içinindeyken beşeri cinsel davranışın usandırıcı bir biçimde tekrar eden tek mil tarihi tarafından düzene sokulduğunu, tam da en zinde haliyle kişisel olmayan kodlardan ve uzlaşımlardan bağımsız olduğunu hissettiği anda, onlara tabi olduğunu keşfeder. Cinsellik kesin biçimde sınırlanmış roller topluluğuna sahip bir tiyatrodur.¹⁰³

101 İvan Turgenyev, "Hamlet and Don Quixote: The Two Eternal Human Types", *Hamlet* içinde, haz. Harold Bloom ve Brett Foster, s. 168.

102 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Alman İdeolojisi*, s. 7.

103 Terry Eagleton, *William Shakespeare*, s. 29.

Sevgi, ideolojiden bağımsız aktarılamaz, kuşkusuz daha oluşma evresinde, salt hayvani içgüdüler olduğu aşamada da ideolojik koşullanmışlığımız rol oynar, ama sonrasında ideoloji (gelenekler, toplumsal değerler vb.) baskındır, neleri sevip neleri sevmeyeceğimizi, ne kadar sevdiğimizi söyleyen toplumsal varlığımızın belirlediği bilincimizdir. Bu varlık, sevgiyle karşılaşana kadar ya da karşılaştığında, müstakbel ilişkisini geçmişin yükünü taşıyan kişisel aynasında kırar ve bunu yaparken bilinçdışındaki öğelerin de etkisini hisseder. İnsanı, görür görmez arzuladığı ve sahip olmak istediği canlının üzerine atlayan diğer hayvanlardan ayıran bir özelliktir bu. İnsan konuşarak sevgisini gösterdiği gibi, kimi zaman konuşarak sevgisini bastırır da. Bu açıdan sözler tek belirleyen olarak alınamaz, özellikle de *Hamlet*’teki “manastır” sahnesinde.¹⁰⁴

Bastırılmışlıklardan ve bastırılmışın misliyle geri dönüşünden bahsettiğimizde, manastır sahnesi enikonu bir aşk sahnesi olarak karşımıza çıkar. Gerçekten de Ophelia ile Hamlet arasında öncelikle bir aşk sahnesidir bu. Ophelia buraya her ne kadar erkek egemen toplum tarafından kurulmuş olarak gelse de, tüm harcıâlemliğiyle saflığın temsilcisidir. Yine de duygularından ve cinselliğinden (bunu unutmamak lazım: Saflık, Ophelia’nın bir rahibe olduğu, manastıra kapanmaya hevesli olduğu anlamına gelmez) tamamen azade şekilde çıkmaz karşımıza. Hamlet de sadece intikam yolunda rol yapmaz. Kullandığı cinsel imalı kelimeler –bütün dış müdahalelerin ötesinde– birbirini arzulayan iki insan da olduklarını gösterir.

Ama Hamlet ile Ophelia için de saf aşk yoktur. Toplumsal ve siyasal mücadelelerden uzak, dünyadan yalıtılmış halde var olabilen bir aşk ilişkisi mümkün değildir. Hamlet kurduğu cümlelerle, kelime tercihleriyle, hareketleriyle, Ophelia’yı sıkıştırmasıyla tipik bir erkek egemen iktidar temsilcisi olarak sivrilir.

Hamlet sahneye, “Güzel Ophelia! Peri kızı, dualarında benim günahlarımı da unutma,” sözleriyle girerek pekâlâ sıcak bir giriş

104 Elbette bu mülâhazalardan insanın sevip sevmediğinin nihai merciinin kendisi olamayacağı gibi bir ahlaki yargıya varılamaz.

yapar. Taraknath Sen, bu kelimelerin tamamen alay maksatlı kullanıldığı iddialarına karşın "peri kızı"nın *Veronali İki Beyefendi*'de (V.iv.12) ve *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nda (II.i.245, III.ii.137 ve IV.i.131); "dualar"ın ise *V. Henry*'de (II.ii.53), *Romeo ile Juliet*'te (IV.iii.3) ve *Cymbeline*'de (I.iii. 32) gayet ciddi şekilde kullanıldığına dikkat çeker.¹⁰⁵ Fakat yukanda belirtildiği üzere, Hamlet'in kumpası fark etmesiyle (ve Ophelia'yı yanlış değerlendirmesiyle) büyü çabuk bozulur. Hamlet bundan sonra gözetleyiciler için rol yaptığı kadar, hislerini öfkeli bir âşık (ve erkek) olarak da dışavurur. Bradley'nin dediği gibi, "Hangisi roldür hangisi gerçek ayırt etmek içinden çıkılmaz bir problem"¹⁰⁶ olsa da, Hamlet, çok açık ki, duygusal bir yoğunluk içindedir.

Walter Benjamin modern dünyadaki aşk ilişkisini "son bakışta aşk" kavramı üzerinden irdeler. "Şehir insanını büyüleyen aşktır ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk. Onu kendine çeken, şiirde büyülenme ânuyla örtüşen bir ebedi elvedadır. [...] Bu aşkın nihayete ermesi engellenmekten çok esirgenmiştir," der.¹⁰⁷

Kuşkusuz bu her şeyden önce kalabalık şehirlerin damga vurduğu, bir günde onbinlerce yüzün görülüp unutulduğu uzamın aşkıdır. Ama son bakışta aşk, aynı zamanda, insan ilişkilerinin karmaşılaştığı, bugün saflık derecesinde basitlik olarak görülecek niteliğini yitirdiği dönemin de ürünüdür. Sevenlerin kavuşmasının önünde artık sadece maddi engeller yoktur. Çürümüş, yozlaşmış bir dünyada sevseler bile sevgilerinin nihayete eremeyeceği, kavuşsalar bile hayrını göremeyecekleri bir ilişki normdur. Bakış, Benjamin'in fizyonomik bakışı misali, baktığını bakabilmek için ve bakarken yok eder. Onun temel niteliği ebedi elvedadır.

Hamlet de aşkının tamamına ermesinin imkânsız olduğuna kanaat getirdikten sonra, heybesindeki bütün önyargıları çıkarır. Kanaatimce kilit cümlelerinden birisi, "Bu bir zamanlar bir paradokstu" dur (III.i.114).

105 Akt. Taraknath Sen, "Hamlet's Treatment of Ophelia in the Nunnery Scene", s. 145.

106 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 157.

107 Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, s. 129-30.

Hamlet zaman konusunda saplantılıdır ve anlayamadığı ya da yadırgadığı her şeyi zamanın doğrusal akışının bir sonucu olarak yorumlamaya meyleder. Hamlet tipik bir erkek olarak aşkının temizliğini kaybetmiş olmasını nostalji hissiyle birleştirir ve “eskiden böyle miydi?” oyunu oynar. İçinde bulunduğu dünyayı anlayamayan biridir. “Biz ne ara böyle olduk, nasıl bu kadar kirlendik?” sorusundaki nostaljiden medet umsa da, dünya zaten hep böyleydi ama Hamlet yeni uyanmıştır. Nasıl bir zamanlar annesiyle babası arasında kırlardan gelen tertemiz bir ilişki olduğunu düşünüyorsa –

Tabii ya, öyle düşküdü ki babama,
Yedikçe iştahı kabaran insanlara benziyordu.
Oysa, daha bir ay geçmeden. (I.ii.139-41)

– aynı şekilde aşk ilişkisinde de gerçeklikten kopukluğunu zamanın değişmesiyle, daha doğrusu zamanın nicel hızını katbekat artan bir nitel dönüşüme yol açmasıyla açıklar.

Oysa Hamlet’in Ophelia’yla eşit bir ilişki kurma şansı hiçbir zaman yoktu, ama babasının öldürülmesiyle uyanana kadar Hamlet bunun farkında değildi. Şimdi babası öldürülmüş, kendisi cinayeti öğrenmiş, sevdiği kızın babasının kendi babasının adamı değil, düşmanının adamı olduğunu öğrenmiş, sevdiği kadının onu saf bir sevgiyle, ilk bakışta aşkla sevemeyeceğini, bilakis ona karşı bir piyon olarak kullanılabileceğini öğrenmiştir. Ve sanki bunlar hayatta daha önce hiç görülmemiş gibi, değişen zamandan dem vurmaktadır. O uyandı diye, Ophelia’nın da uyanmasını bekler ya da onun öncesinde zaten “uyanık” olmuş olmasına tepki gösterir.

Oysa toplumsal cinsiyet rolleri içine sıkıştırılmış olan Ophelia’nın din, kraliyet ve erkeklik üçgeninden kurtulma şansı zaten yoktur. Çünkü “o eski güzel günler”de de Ophelia böyleydi, “kurulmuş”tu ama duygularının tamamen ele geçirilmesine izin vermemişti; bugün de kurulmuştur ve yine duygularının

tamamen ele geçirilmesine izin vermemiştir. Aradaki tek fark, dün Ophelia'yı kuranlar bunu, deyim yerindeyse, çaktırmadan, sınıfsal-cinsel açıdan geleneksel yöntemlerle yaparken, şimdi başka geleneksel yöntemlere başvururlar: Cebir ve zora. Ophelia da ezilen cins olarak dün olduğu gibi bugün de söylenenleri kabul eder, patriyarklarının sözünden çıkamaz ve bu kimliğiyle Hamlet'in karşısına geçer.¹⁰⁸

Dolayısıyla değişen Ophelia değildir, değişen dünya da değildir; değişen Hamlet'tir. Kendisi uyandı diye dünyanın da değiştiğini zanneder ve öfke kusar. Hamlet'in kızacağı biri varsa kendisidir, merhametimizi hak etmez, ama oyunun kurgusu, çerçevesi, belki de daha doğrusu erkek egemen toplumun koşullandırdığı bireyler olarak oyuna gelmiş olmamız bize Hamlet'le empati kurdurur. Hamlet tipik bir erkektir, istediği olmayınca çirkefleşir, bağırır, kadını bir cinsel nesne derekesine düşürür, nihayetinde Ophelia'yı intihara sürükleyecek olan söz ve davranışlara girer; ama bizden Hamlet'in de mağdur olduğuna inanmamız beklenir. Oysa mağdur olan varsa o da Ophelia'dır, mağdur edense Hamlet'in şahsında cisimleşmiş erkek egemen güçlerdir. Ophelia bu güçleri Hamlet sahneden çıktıktan sonraki tiradında içgüdüsel olarak sıralar: "Saraylının, askerinin, bilginin gözü, dili, kılıcı." (III.i.153)

Hamlet ile Ophelia'nın aşkı ancak bir ebedi elveda olabilir.¹⁰⁹ Hamlet bu sahnede umudunu baştan yitirmiş, ama bir öyle bir böyle laflarıyla ve iki kez girip çıkarak kararsızlık sergiler; Hamlet'in sevmeye *mecali* yoktur. Ophelia ise diliyle elveda der-

¹⁰⁸ Elbette, Ophelia aynı zamanda Hamlet'e yardım etme peşindedir ve zira büyüklerinin sözünü dinlemekle Hamlet'in iyileşmesine yardımcı olacağını düşünmektedir; buna yukarıda değinmiştik.

¹⁰⁹ Dolayısıyla Harold Bloom tüm oyundaki en güzel, en etkileyici sahnelerden birine, "biçimsiz, bir ayrılık sonrası konuşması" (Harold Bloom ve Brett Foster, *Hamlet*, s. 12) diyerek kanaatimce sahneyi tamamen yanlış anlar. Ayrılık sonrası tabiri yanlıştır, zira sahneye kadının gözünden bakmaz, hatta Hamlet'in gözünden bile tek yanlı bakar. İkisi de buraya kurulu (biri erkek egemen toplum tarafından dolaysız olarak, diğeri Hayalet tarafından dolaylı olarak kurulmuş) gelse de, ayrılık öncesi ilişkiyi son bir kurtarma çabası da vardır.

ken yine de sahnenin sonuna kadar umudunu korur, ama bu çaba, aşkın boşa giden emeğidir.

Sorumuza geri dönersek: Hamlet, Ophelia’yı seviyor muydu? Kanaatimce seviyordu ama kendi meşrebince. Başka bir deyişle, Hamlet seviyordu ama sevmeyi bilmiyordu. Sevgi somutta görülmek ister. Hamlet sevmeyi bilseydi, Ophelia’yı yanına çekmeye çalışırdı, düşmanlarının eline bırakmazdı. Yani derdini Horatio’yla paylaştığı gibi Ophelia’yla da paylaşırdı.

Şimdi neden Ophelia’yla paylaşmıyor derdini? Bir kadın bu tür ittifaklara uygun olmadığından mı? Hiç de değil. Kadınlar yazılı tarih boyunca ikinci sınıf insan muamelesi görmüş olsalar da, taht savaşlarında hiç de etkisiz eleman değillerdir. Dolayısıyla sebebi başka bir yerde aramamız gerekiyor. O sebep, Hamlet’in sevmeyi bilmemesidir, kadın-erkek ilişkilerine dair çarpık anlayışıdır. Onları özne olarak görmeyen, örneğin annesinin cinselliğinden ibaret azgın bir hayvan ve genel itibarıyla zayıf varlıklar olarak gören vb. zihniyetinin sonucu olarak, sevmeyi bilmemesidir. Hamlet utangaç, sıkılgan biri değildir, tersine! Böyle birinden bekleyeceğimiz gidip derdini açması, uzun uzun konuşması olurdu, tabii eğer cinsiyet körü olmasaydı ya da Ophelia’yı piyon olarak kullanmasına yol açacak kadar zalim olmasaydı, eğer sevmeyi bilseydi, eğer, eğer...

9. Bölüm

Claudius: Eylem Adamı, Soğukkanlı Katil

Oyun İçinde Oyun: "Fare Kapanı"

Hamlet bir ihanet içinde ihanet olduğu kadar, aynı zamanda bir oyun içinde oyundur. Şaşıaalı, cıvıl cıvıl saray ortamında siyahlar içindeki (dolayısıyla iblis¹¹⁰ ya da başka bir açıdan kaçık¹¹¹ olduğunu düşündürten) müteessir, mütefekkir Hamlet'i sergilediği oyunlarla ve genel olarak teatral performansıyla tiyatro konusunda özdüşünümlü bir karakter olarak değerlendirip, tüm yaptıklarını bu oyunun bir parçası olarak görerek, *Hamlet*'i teatral bir performans olarak okumak mümkündür. Harold Bloom, bir keresinde, *Hamlet* kendi bilincinin bilincinde olmasıyla alakalıdır, demişti.¹¹² Gerçekten de oyun, Hamlet'in yası, eylemsizliği, dehşeti kadar, kendi bilinç akışı hakkındadır. Shakespeare'in başka hiçbir oyununda olmadığı kadar tek bir karakter konusur (sahnelerin neredeyse yüzde kırkı Hamlet'indir, bu kabaca 1.400 küsur dize demektir ki, en yakın rakibine 300 dize kadar fark atmış olur.)¹¹³ Gerçekten de Hamlet içebakışın paradigması olarak sivrilir. Hamlet karakterini mesela romanın tarihinde bir zaman dilimine yerleştirecek olsak, herhalde zamansal açıdan

110 Bkz. Margreta de Grazia, *Hamlet Without Hamlet*, s. 113.

111 O dönemde aklı başında bir insanın kıyafetinin bu kısmı görünür şekilde dolaşması garip karşılanırdı. Bkz. J. Dover Wilson, *What Happens in "Hamlet"*, s. 97.

112 Harold Bloom, *Bloom's Shakespeare Through the Ages* içinde, s. xvi.

113 Hamlet'in 1.422 dizesi vardır. En yakın rakibi olan II. Richard'ın ise 1.124. Onların ardındansa Iago (1.097) ve V. Henry (1.025) gelir. Başka hiçbir karakterin 820'den fazla dizesi yoktur. Akt. David Scott Kastan, "'His semblable is his mirror': Hamlet and the Imitation of Revenge," *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet* (haz. David Scott Kastan) içinde, s. 240.

daha yakın olduğu yükseliş çağını (kabaca on sekizinci yüzyıl) değil; yirminci yüzyıl dönemecini, bilinç akışı yöntemlerinin, iç monologların ve bireysel kapanıklığın egemen olduğu yakın çağı tercih etmek gerekir. Shakespeare daha on yedinci yüzyılın başında, üstelik bir tiyatro sahnesinde, bize modern çağın kendi iç dehlizlerinde boğulan bireyini takdim eder. Dolayısıyla *Hamlet* kendi kendine göndermeli ve özdüşünümlü niteliğiyle ilk post-modern sanat eserlerinden biri olacaktır.

Gerçekten de *Hamlet* bir tür tiyatro oyuncusudur. O göründüğü gibi olduğu iddiasındadır. Annesiyle ilk sahnedeki konuşmasında, "Görünmek mi hanımefendi? Hayır, neyse o. / Ben 'görünmek' nedir bilmem" (I.ii.77-8) dese de, oyun boyunca *oynar*. Saray halkıyla ilişkilerinde rol yapar, sevgisini gösterirken poz keser. Ama aynı zamanda ezberiyle de bir oyuncudur o: *Hamlet* tiyatro oyuncularının peşinden diyar diyar gezer, onları son gördüğünden bu yana görünüşlerindeki değişiklikleri fark edecek kadar yakından tanır, tiyatroya gösterdiği bu ilgi sayesinde uzun bir tiradı ezberden okuyabilir, bir o kadarını da bir yönetmen gibi oyunun içine yerleştirir, oyunculara nasıl rol yapmaları gerektiğine dair dersler verir.

Tüm bu açılardan *Hamlet*'in ve *Hamlet*'in en kritik uğrağının bir oyun (içinde oyun) olması uygundur.

Oyun içinde oyunun arkaplanında *Hamlet*'in kesin kanıt arayışı ya da dilerseniz, ertelemeciliğini kanıt arayışıyla kamufle etme ihtiyacı vardır. *Hamlet* "daha kesin kanıtlar bulmam lazım," diyerek oyuncuların oyununun bir sahnesini değiştirip Hayalet'in anlattıklarına benzer bir mizansene dönüştürür. Babasının ölümünü çağrıştıracak bu sahne sırasında Horatio'yla birlikte amcasını gözetleyecek ve açık verip vermediğine bakacaklardır. Bu çerçevede bir "fare kapanı" kurarlar:

Kral: Adı ne bu oyunun?

Hamlet: Fare Kapanı. Ha, neden mi? Mecazi anlamda. Bu oyun Viyana'da

işlenmiş bir cinayeti yansıtıyor. Dükün adı Gonzago, karısının

Baptista. Birazdan göreceksiniz. Haince bir iş. Her neyse. Majestelerinin ve bizlerin vicdanı temiz olduğuna göre, bize ne bundan. Yarası olan at gocunsun. Bizim yaramız beremiz yok. (III.i.231-38)

Kurgu iyi, oyunculuklar güzeldir, ama hamlenin kendisi pek akıllıca değildir, zira Hamlet herkesin huzurunda planını açık etmekle kendini tehlikeye atmış olur. Hamlet yaptığı planla Claudius'u uyandırır, düşmanı gafil avlama fırsatını kaçıır: Kral'ı manastır sahnesinde işkillendirmişken, şimdi bunun nedenini de açıkça ortaya koyar, üstelik de herkesin gözü önünde ve yanlış yahut eksik anlaşılabilir şekilde. Hamlet'in bütün şüpheleri giderilir giderilmesine, ama amcası Kral da merakla peşinde koştuğu sorunun ("Neyi var bu deli oğlanın?") cevabını nihayet alır. Claudius'un işlediği cinayetten haberi olmayan diğerlerininse, oyundan öğrenebileceği tek bir şey vardır: Hamlet'in Kral'a dış bilemediği.

Fakat bu kısım oyunda biraz gariptir. Oyun içinde oyun meramını gayet net anlatır, her şey ayan beyan ortadadır. Peki, oyun içinde oyunun *Hamlet*'teki diğer karakterler üzerindeki etkisi nedir? Bir kralın cinayet işleyip sonra sabık kralın karısıyla evlenmesi herkesin gözü önünde sergilenmesine karşın, o sırada ya da oyunun ilerleyen safhalarında bu karakterlerden bir tanesi bile (Polonius, Gertrude, Rosencrantz, Guildenstern, Ophelia) böyle bir bilgi edinmiş gibi davranmaz. Lucianus adlı oyuncu, yani yeğen, bu demektir ki Hamlet amcası Gonzago'yu, yani kralı, bu demektir ki Claudius'u zehirler. Herkes görür neyin ne olduğunu ama hiçbirinin sonraki davranışlarına *doğrudan* yansımaz bu. Bir tekinin bile buna dair tepkisinin olmaması oyun kurgusundaki bir boşluğa işaret eder mi? Bu gizemli bir yandır.

Öte yandan, oyun içinde oyunun, daha doğrusu oyun içinde oyunların bir diğer gizemi de, pandomim sırasında hiç tepki göstermeden izleyen Kral'ın neden Gonzago oyununda aynı sahneleri görünce birden öfkeleniğidir? Burada da bir kez daha metne eklemeler (tevil?) yaparak (örneğin o sırada Kraliçe'yle

konuştugu ve dolayısıyla sessiz oyunu izlemediği gibi) açıklama getirmeye çalışan yaklaşımlar söz konusudur. Bunların pek de tatmin edici yorumlar olduğunu söyleyemeyiz. Claudius'un bir kez daha soğukkanlı ve kurnazca davrandığını söylemek daha doğru görünüyor. Nihayetinde Claudius ilk andan itibaren Hamlet'in neden bu halde olduğunu ve tahtına yönelik bir tehdit oluşturup oluşturmadığını öğrenmek niyetindedir. Sözsüz oyunda bu hedefine iyice yaklaştığını görmüş olsa bile, devamında bir oyun daha olduğunu bildiğinden sabırla bekler. Alacağını aldıktan sonra da kendisine yönelik bir hakarete varıldığını sezer sezmez kalkar ve "Işık bulun bana! Haydi!" diyerek gider. Acele etmeyerek, fevri davranmayarak, *aklını* kullanıp sabırla bekleyerek aradığı bilgiye kesinkes ulaşmış olur: Hamlet her şeyi biliyor ve intikam peşinde! Artık ikisi için de geri dönüşsüz bir yola girilmiştir; *luis* başlamıştır.

Oysa Hamlet başka âlemedir. O kelimelerin esiridir. Kurduğu güzel cümlelerin, onun teşkil ettiği oyunun nasıl bir başarı olduğunu düşünerek zafer çılgınlıkları atar.

Aha! Haydi, müzik gelsin. Flütler gelsin.
Kral komediden hoşlanmadı herhalde;
Kim bilir, komedi sevmiyordur belki de.
Haydi müzik duyalım biraz. (III.i.285-88)

Oysa artık sözlere yer kalmamıştır. O intikama gitmiyorsa, intikam ona gelecektir. O ölüme gitmiyorsa, ölüm ona gelecektir. Getirecek olan ise Claudius'tur.

Claudius ve Saf Kötülük

Claudius kararını vermiştir: Yeğeni, üvey oğlu Prens Hamlet'i, abisi sabık kral Hamlet'in yanına yollayacaktır! Ölüm yolu ise İngiltere'den geçmektedir ve sağ salim hedefe ulaşması için refakatçileri de Rosencrantz ve Guildenstern olacaktır.

Üçüncü perde üçüncü sahnenin başında Claudius'un amacının Hamlet'i ilk elden öldürtmek mi yoksa ilkin göz önünden

uzaklaştırmak mı olduğunu bilmiyoruz, ama Claudius'u tanıyoruz: Öyle ya da böyle, Hamlet derdinden kalıcı olarak kurtulacaktır. Bu noktada, Polonius'un öldürülmesiyle işlerin iyice karışmış olması bu gerçeği gölgelememelidir.

Claudius belki de Shakespeare'in en hafife alınan katillerinden biridir. Örneğin Joseph Sterrett, "Claudius bir katil olmasına karşın, yine de Shakespeare'in en mütedeyyin ve diğer açılardan iyi niyetli kötü adamlarından biridir," der ve kendisi gibi birkaç eleştirmenden övgü dolu satırları aktarır.¹¹⁴ Oysa Claudius sadece bu oyunun değil, bütün Shakespeare oyunlarının en soğukkanlı ve dahası kalles katilerinden biridir. Hiç düşünmeden, anlık öldürme kararları alır. Üstelik dönemin şövalyelik kuralları gereği şerefli bir kavga, yiğitçe bir savaş düşünmeden, arkadan vurur. Kallesçe planlar yapıp öldürür; münferit bir vaka olmadığını gösterecek şekilde, bu planları tekrar tekrar yapar.

Çağ hâlâ daha şövalyelik çağıdır, ama Claudius abisi Kral'ın karşısına dikilip meydan okuyarak tahtı ele geçirmek yerine, arkadan iş çevirerek namertçe savaşır. Üstelik bu münferit bir örnek değildir. Baba Hamlet'i öldürdükten sonra da bu küçük hesaplarına ve kalles kumpaslarına devam eder. İlişki kurduğu herkese karşı aynı tavrı sergiler (bu açıdan Polonius ve onun küçük hesapçılığı Claudius'un mütemmim cüzüdür). İlk başta Fortinbras'la kurduğu ilişki bu savaşçıyı amcasına gammazlamaktır. Onun karşısına dikilip, oturduğu tahtı bir Sezar gibi bileğinin hakkıyla aldığını ispatlamaya çalışmak yerine, amcasına kulağını çektirir. Hamlet'in üzerine Rosencrantz ve Guildenstern'ü salar; önce sakinleştirmek, sonra dürtmek için. O olmayınca Laertes'le aynı oyunu oynar. Şövalyelik ruhu sergilemek isteyen Laertes'i kendi adi amaçlarına alet eder.

Bradley'nin de dikkat çektiği gibi, Hamlet'in onunla neredeyse hiçbir konuşması hakaretsiz geçmez.¹¹⁵ Hamlet'in Claudius nefreti sınır tanımaz. Onu "moor", yani "Mağribî"¹¹⁶ (III.iv.68)

¹¹⁴ Joseph Sterrett, "Confessing Claudius...", s. 752.

¹¹⁵ A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 144.

¹¹⁶ Mağribî, tıpkı Türkçedeki "pis Arap" gibi, aşağılayıcı anlamda kullanılır.

diye adlandırır ve hem ırkçılık yapar hem de *moor* kelimesinin diğer anlamıyla (çorak tarla, bataklık) annesinin yeni kocasına verimsiz, kısır demeye getirir. Claudius organik olarak üçkâğıtçı, küçük hesap adamı, zayıf karakterli biri olarak resmedilir ve bu nedenle ölümü de bir zavallının ölümü gibi olur.

Clauidus karşımıza ilk başta dengeli, bir devlet adamından beklenecek vakara ve ciddiyete sahip, duyguların değil aklın simgesi olarak çıkar. Evliliğini şehvet duygularıyla değil, felaketin eşiğindeki ülkenin ihtiyaç duyduğu bir hamle olarak sunar. Hamlet'e yasını fazla uzatmaması gerektiğini, bir olayın sıradanlığını sık görülüyor olmasına bağlayarak açıklar. Başka bir deyişle, nicelik artışıyla nitelik kaybı arasında mekanik bir ilişki kurarak ölümün, "Başımıza gelen pek çok şeyden farkı olmayan / Sıradan bir olay" (I.ii.98-99) olarak olağan karşılanması gerektiğini, aksi tutumun da yas tutmamak kadar ayıp olduğunu söyler.

Ama ilk sahnesinin ardından yavaş yavaş başka bir Claudius görürüz. Hamlet'e yası uzatmamasını söyleyen Claudius tam tersi uca savrulur ve gecelerini içerek, dans edip eğlenerek geçirir. İlk sahnede Hamlet'e, "Tahta yaraşır birisin," diyerek zeytin dalı uzatan barışçıl (ve neyi gasp ettiğinin farkında) bir kral imgesi çizerken, sonra bir katil olduğunu öğreniriz.

Elbette onun en büyük rolü dua sahnesidir. Tam da insan olmaya en fazla yaklaştığı burada seyircinin sempatisini kazanır. Claudius en azından kendi kendine kaldığında ikiyüzlü değildir. "Dua edemiyorum. / Yalnız irademle değil, içtenlikle istiyorum, / Ama olmuyor," der (III.iii.39-41). Claudius cinayet işlediğine soyut düzlemde pişmandır ama tanrısını aldatamayacağını bilir: Cinayete pişman olsam neye yarar, cinayetin sağladığı faydalar-dan vazgeçemedikten sonra. Claudius ne tahtından ne kraliçesinden vazgeçebilir: "Olamaz. Çünkü bu cinayeti ne uğruna işlediysen, / Tacım, ihtirasım, Kraliçem, hepsi bende duruyor" (III. iii.56-7). Tahtından vazgeçmemek için neler yapabildiğini, tahtına nasıl bağlı olduğunu biliyoruz. Gertrude için ise Laertes'e canı bağışlandıktan sonra söylediği gibi,

İyiliğimden mi, talihsizliğimden mi bilemiyorum...
 Canımla, ruhumla öyle bağlandım ki Kraliçe'ye,
 Nasıl bir gezegen, küresinden ayrı düşünülemezse,
 Ben de onsuz olamam. (II.vii.13-17)

Claudius işlediği suçları bugün olsa yine işleyeceğini söylemesi bakımından samimidir. Dolayısıyla onun "duaları göğe ulaşmaz."

Elbette Shakespeare bu dua sahnesinde de bize küçük bir-kaç oyun oynamadan durmaz. Claudius'un en azından dürüst biri olduğuna şahit oluruz: Tövbe etmeye, dua edip af dilemeye alışmış ama dünyevi isteklerinin baskın çıktığını görünce ikiyüzlülük yapmadan hakikati söylemiştir. Doğru! Ama tek bir şeyi unutmadan: Kral ilk cinayeti için af dilerken ya da onu bile dileyemezken, ikincisi için son hazırlıkları yapmıştır bile: Hamlet'in öldürülmesi planı yürürlüktedir ve altında Claudius'un imzası vardır.¹¹⁷

Hamlet içeri girdiğinde Claudius meleklerden yardım dilenmekte, başka bir deyişle ruhunu kurtarmak üzeredir:

Yardım edin, ey melekler! Ha gayret.
 Bükülün inatçı dizler, yüreğimin çelik telleri,
 Yumuşayın yeni doğmuş bebeğin kasları gibi.
 Her şey düzelebilir. (*Diz çöker*) (III.iii.70-73)

O sırada içeri giren Hamlet tam da Claudius'un nedamet getirdiğini, tanrıyla baş başa olduğunu düşündüğü için onu öldürmekten vazgeçer (ya da en azından bize söylediği budur). Onu tanrıdan af dilerken, yani "dua ederken" öldürdüğü takdirde "cennete gidecektir" ve güya intikam almaya çalışan Hamlet, ona iyilik yapmış olacaktır. Bu yüzden Hamlet vazgeçip çıkar. Ama sürpriz! Hamlet biraz daha sabretse, ortada dua mua olmadığını, Claudius'un hiç de "ruhunu arıtma"yı başaramadığını görecektir.

¹¹⁷ Bkz. A.C. Bradley, *Shakespearan Tragedy*, s. 126.

Sözlerim yukarı uçuyor, ama düşüncelerim aşağıda;
Düşünce taşımayan sözler göğe ulaşamaz asla. (III.iii.98-99)

Hamlet fırsatı kaçırmıştır. Shakespeare'deki ironi olağanüstüdür. Birkaç dize önce kahramanını vicdan azabıyla kıvrandırıp en azından belli bir kesimin gözünde iki paralık ettikten sonra, bu dizeyle Hamlet'in vicdan azabının yersiz olduğunu, Claudius'un zaten cennete gidemeyeceğini öğreniriz. Hamlet öldürmeye yeltenmekle tanrının işine karışır, onun kaderini çizmeye ve öbür dünyada akıbetini belirlemeye çalışarak şirk koşar, ama tanrısı ona rekabete kapalı olduğunu birkaç dakika sonra belli eder ve kul yine bilmez bunu.

Claudius gerçekten de Hamlet'in tam tersi bir karakterdir. Hamlet'in sürüncemeciliğini belki de en iyi Claudius'un aynasında anlayabiliriz. İki karakter de kuşkularından ya da bildiklerinden emin olmak için planlar yapar. Hamlet babasının esrarengiz ölümünün peşindeyken, Claudius da Hamlet'in hallerinin sebebini, tahtına tehdit teşkil edip etmediğini öğrenmeye çalışır. Ama Hamlet harekete geçmek için onlarca nedene ihtiyaç duyar ve asla tatmin olmazken, o tersine en ufak nedende hemen harekete geçer. "Manastır" sahnesinde, "Evlilik falan yok bundan sonra. / Önceden evlenmiş olanlar, biri dışında yaşayacak. Gerisi olduğu gibi kalacak," (III.i.148-49) tehdidini aldıktan sonra kuruntularında haklı olduğuna, Hamlet'in deli ya da âşık olmadığına hükmeder. Bunun akabinde Claudius'un bir şey yapmasına gerek kalmadan Hamlet süreci hızlandırır. Ne var ki Claudius her durumda anlık ve acımasız kararlarıyla kumaşını belli eder. Kendi sözleriyle, "sakalı tehlikeyle sarsıldığında, eğlence sanacak kadar aptal ve miskin" (IV.vii.30-2) biri değildir. O bir eylem adamıdır.

10. Bölüm

Gertrude: Şehvet mi, İktidar Hırsı mı?

İroni bu ya, *Hamlet*'in sahnelendiği dönemde İngiltere'de Dani-markalı bir kraliçe vardı. Shakespeare'in *Hamlet*'i yazdığı sırada tahtta olan Kraliçe Elizabeth, halefi olarak I. James'i atamış ve bu kararı son dakikada almıştı ve yeni kralın eşi Danimarkalı Anne idi.

Dördüncü perdenin başında Hamlet nihayet annesiyle baş başa kalır. Buraya kendi sözleriyle, "Hañçer gibi saplanacak söz-ler," söylemeye gelmiştir, "hañçer saplamaya değıl" (III.iii.387). O somut hañçeri kullanmaya hazır olmadığını da, yolda gelirken rastladığı ve dua ettiğinden savunmasız olan amcasını öldürmek için eline geçen fırsatı harcayarak ispatlar. O "kararlı göğsüne Neron'un ruhunu sokma"maya kararlıdır Hamlet (III.iii.387). Roma İmparatoru Neron, deliliğe varacak kadar fazla olan hırsı yıkıcılığına eşdeğer bir isimdi. Hamlet asla bir Neron olamaz, en azından bilinçli olarak. Annesine sadece sözleriyle hesap soracaktır. Peki, neyin hesabını?

Hamlet (ve Hayalet babası) açısından Gertrude azgın, şehvet düşkünü bir kadındır. Kocasının kırkı çıkmadan kayınbiraderiyle evlenmiş olması tek bir şeyle açıklanabilir, o da, Hamlet'in tabiriyle, "güzelim yaylayı bırakıp, / O çorak fundalıkta [*moor*] beslenmeyi seç"ecek kadar şuurunu yitirmesine yol açan şehveti (III. iv.67-8). Hamlet babasının tiradından da aldığı destekle bu yargıda bulunur; eleştirmenler de kahramanlarının açtığı yoldan gitmiş ve Gertrude yüzyıllardır şehvetin sembolü olarak görülmüştür.

Peki neden? Hangi gerekçeyle? Oyunun hiçbir yerinde, Gertrude'dan ateşli bir söz ya da davranış görmeyiz. Oyunun

en kötü karakteri olduğunu söylediğimiz, duygularından çok soğukkanlılığıyla sivrilen Claudius bile, yukarıda gördüğümüz üzere, bir yerde Gertrude'a olan tutkulu aşkını ifade eder. Ama Gertrude'un, yalnızken ya da birileriyleyken, yoğun bir arzu duyduğuna dair bir işaret yoktur. Oyunun hiçbir yerinde cinsel arzularını bastıramayan bir karakter olduğunu gösteren bir söz sarf etmediği gibi, en fazla sıkıştırıldığı yer olan Hamlet'le oda-sındaki sahnede bile Claudius'u arzuladığını gösteren bir itirafta bulunmaz.

Rotayı başka yöne çevirmek gerekir. Yakıştırmanın kaynağı Hayalet'in sözleridir:

Evet, akrabasıyla sevişen o zinacı/ iffetsiz canavar;
 Zekâsını kanımı büyülemek için kullanan,
 Onu hediyelerle *baştan çıkaran* hain.
 Ah o iğrenç zekâ ve iğrenç hediyeler!
 Onu kandırmaya yetti güçleri.
 Şehvetten gözleri dönmüş bu utanmaz, sonunda,
Görünüşte iffetli Kraliçe'min iradesini yendi.
 Ah Hamlet, o ne düşüştü bilsen,
 Benden sonra. Öyle yüce bir aşktı ki benimki,
 Dügün yeminiyle el ele geldi bugüne dek;
 Oysa şimdi, doğal meziyetleri benimkiler yanında hiç olan
 O sefile kaldı Kraliçem. (I.v.41-52, vurgular bana ait)

Burada, gururu incinmiş bir erkeğin tepkisini görmesek bile, kullandığı kelime yoruma açıktır. Noel Blincoe, Kral VIII. Henry'nin sözlerine atıfla, "zina" (*adultery*) kelimesinin Kutsal Kitap'ta sık görüldüğü üzere genel olarak iffetsizlik anlamına geldiğini, zaten VIII. Henry'nin de bu kelimeyi dul kadının sadakatsizliği anlamında kullandığını vurgular.¹¹⁸ Dolayısıyla metinde Gertrude'un baba Hamlet'in ölümünden önce Claudius'la ilişkisi olduğunu gösteren bir veri olmadığı gibi, Hayalet'in sözleri de yorumlanmaya muhtaçtır. Yine de eleştirilenler arasında bu

¹¹⁸ Noel Blincoe, "Is Gertrude an Adulteress?", s. 19 ve 22.

konu tartışma konusu olagelmıştır: A.C. Bradley, Dover Wilson ve takipçileri baba Hamlet'in ölümünden önce Gertrude'un zina işlediğini iddia ederken, John Draper'ın izinden giden diğerleri masum olduğunu savunur.

Her halükârda "şehvetli" Gertrude nitelendirmesi metinle bağdaşmamaktadır. Gertrude eski kocasına (ve annesini kıskanan toy Hamlet'e) göre şehvet düşkünüdür. Hayalet ona, "görünüşte iffetli kraliçem" dediği, azgınlığından dem vurduğu için Hamlet de zaten var olan görüşüne daha da kani olur; hepsi bu. Ama iki temel oyuncunun değil, bizatihi metnin bize ne anlattığına baktığımızda başka bir tablo ortaya çıkıyor: Gertrude tıpkı kocası Claudius gibi ya da oyundaki birçok erkek gibi iktidar hırsına, statüsünü koruma hevesine yenik düşen biridir. Ama o bir kadındır ve belki de bunun görülememesinin sebebi kadın olmasıdır.

Gertrude'un evlenerek oğlunun yanında yer almayı değil, kraliçeliğini korumayı önemseydiği açıktır. Kraliçe şehvetinden ötürü değil, makam hırsından ötürü evlenmiştir; tam da evlenmesi sayesinde kraliçe kalmayı başarmıştır. Ronald B. Jenkins, "Eğer Kraliçe oğlundan yana konuşmuş olsaydı, Elektörler onun isteğine hürmet gösterebilirlerdi," der.¹¹⁹ Fakat Gertrude oğlundan yana tutum almadığı gibi, sonucunu bilerek Claudius'la evlenir ve dolayısıyla krallık makamında tercihinin Claudius olduğunu açıkça ortaya koyar. Sınıfsal içgüdüleri ya da diler-seniz statü hırsı, annelik içgüdüsüne baskın çıkmıştır. Böylece Ophelia'nın da potansiyel kraliçeliğini engellemiş, onu mevcut statüsüne mahkûm kılarak, *sembolik açıdan*, oğlundan önce o öldürmüştür.

Fakat Hamlet bunu anlayamaz. "Bu ne azgınlık, neyin telaşı, / Böyle hemen günah çarşaflarına girivermek!" der (I.ii.156-7). Cinsiyet körü olduğundan, annesinin evlenmesini kendi bildiği nedene bağlar. Onun da diğer insanlar gibi, daha doğrusu erkek-

¹¹⁹ Ronald B. Jenkins, "Prince Hamlet and the Problem of Succession", s. 64.

ler gibi cinsel arzuları dışında başka dünyevi arzuları olabileceğini göremez. “Kadın zaaf demek işte,” diyedursun, kadının ne kadar güçlü ve –ondan farklı olarak– iktidar sahibi olduğunu göremez. Gertrude açısından iktidara giden en kısa yol yeniden evlenmektir, yoksa yeni kraliçe (bir) Ophelia olacaktır, o da daha dün hanımı olduğu evin misafiri konumuna düşecektir. Cinsellikle sorunu olan Hamlet bunu anlamaz ya da anlar ama bir kadının bu yönü olabileceğini kabullenemez – kadınları, son kertede, cinsel bir nesne olarak gördüğü için belki de.

Dolayısıyla akliselim bizi Gertrude’u azgın bir seks avcısı olarak tasvir etmeye yönlendirse de, burada Hamlet tarafından kandırılmaktadır. Gertrude’un şehvetli gösterilmesini gerektirecek bir sahne ya da sözü olmadığı gibi, Claudius’la yalnız kaldıkları iki sahnede de Shakespeare’in böyle bir imada bulunmamış olması, bilakis Gertrude’un duygularından bahsettiği sayılı anların birinde, “Ah, Hamlet kalbimi iki parçaya ayırdın” (III.iv.156) diyerek bir parçasının Claudius’ta olduğunu ima etmek suretiyle ilişkisini duygusal temele bağlaması dikkate değerdir.¹²⁰

Peki, Gertrude’un şehvetli olmayıp iktidar hırsıyla hareket ettiğini varsayarsak, bu içgüdüleri bir sınıf bilincine ne kadar teka-bül eder? Bunu genel tavrılarında olduğu gibi, tahtla arasına girdiği kişilerle (Hamlet ve Ophelia ile) ilişkilerinde de seçebiliriz.

¹²⁰ Peki, Gertrude şehvetli bir karakter olsaydı ne olurdu? Aynı seyirci kitlesini Gertrude’un azgın bir erkek avcısı olarak resmedildiği Hamlet prodüksiyonu ile metne sadık kalarak nötr resmedildiği prodüksiyona götürüp tepkilerini ölçmek ilginç olabilirdi. Toplumun cinselliğe ama daha da özelde “zina”ya bakış açısını, ahlakçılığını ölçmek açısından çok önemlidir bu. Sorun gerçekten bir kralın öldürülmüş olması mı, yoksa “zina” mı? Sonuçta, seyirci de oyuna kurulmuş olarak geliyor: Yasal cinsellik ile yasadışı cinsellik, meşru aşk ile gayrimeşru aşk arasında yaptığı geleneksel ayrımlarla soruna yaklaşıyor ve bu açıdan Ophelia’yı yadırgaması ilginçtir. Gertrude’u ve cinselliğini bir yandan toplumsal (egemen) değerler, diğer yandan oyundaki iki erkek (duygularını işin içine katmadan hareket etmesi beklenemeyecek ve dolayısıyla tarafsız denemeyecek iki erkek) olan baba ve oğul Hamlet tarafından kurulmuş şekilde görüp değerlendiririz.

“Hayır, istemiyorum onunla konuşmak!”

Gertrude yatak odası sahnesinden sonra oğlunun karşısında yer almaz. Son sahnedeysse açıkça oğlunun yanında yer alır. Kılıç sahnesindeki tavrını zaten ölmekte olan bir insanın son pişmanlığı diye değerlendirebiliriz, ama unutmamak gerekir ki sınıf bilinci, daha özelde egemen sınıf bilinci, ölümün de ötesine geçmeye çalışır. Bireysel iktidarını ya da gücünü tariüstü hale getirmeye uğraşır, bu arzuyu da “arkada lekesiz bir ad bırakma” iddiasıyla kamufle eder. Halbuki Gertrude Kral’ı teşhir etmekle kendi altını da oyar ve ilk kocasının ölümünden sonra yanlış karar aldığını itiraf etmiş olur. Shakespeare Gertrude’u iktidar manyağı olarak resmetmek istese en iyi yol Ophelia ile ilişkisini *çok daha* gerilimli kılmak olurdu. Oysa metindeki iktidar meraklısı karakterlerden Ophelia’ya en iyi davranan, daha doğrusu bir yere kadar en iyi davranan odur.

O yer? O yer Ophelia’nın delilik sahnesidir. Gertrude iktidar hırsı gözünü kör etmiş biri değildir. İktidar arzusu erkeklerin-kiyle boy ölçüşecek düzeyde hiç değildir. Claudius’la evlenerek tenzil-i rütbe yemekten kurtulmuş, tehlikeyi savuşturmuştur. Ophelia’yla bir alıp veremediği yoktur, hatta bilakis Ophelia onun için artık yararlı bir araçtır: Oğlunun kendine çekidüzen vermesi yolunda işe yarayıp huzurun tesisi için aranan kan olabilir. Ama Polonius öldürülüp de saray karışınca, Gertrude yeniden makamını, konumunu hatırlar. Ophelia artık sorunlu tiptir onun için. İşte o anda oyundaki en aktif cümlesini kurar. Ophelia’yla görüşmesinin iyi olacağını, kızcağızın delirmiş olduğunu aktaran beyefendiye cevabı nettir, hem de yeni sahnenin açılış cümlesi olarak: “Hayır, istemiyorum onunla konuşmak” (IV.v.1).

Gertrude, Ophelia’nın ona en çok ihtiyaç duyduğu anda, delirip kapısını çaldığı bu dönemeçte, taş kalpli birine dönüşür. Sarayda hâkim olan mezalimdir, herkes acısını en zayıf gördüğü kişiden çıkarır; genç ve toy Ophelia ise içlerinde en fazla gadre uğrayandır. Diğer yandan, oyun çok belirgin bir şekilde *anne ek-*

sikliğiyle sivrilir. Derdini ve acısını hafifletecek bir anneden yoksun olan Ophelia, oğluna annelik yapamayan Gertrude'a ikinci bir fırsat sunar, ama Gertrude –cesedini gördüğünde gelinim olacaktı dediği ve dolayısıyla fiilen kızı olan– Ophelia'ya anne olarak kol kanat germeyi reddeder. Baba figürlerinin aşırı derecede baskıcı, hatta öldükten sonra bile tebelleş olan varlığı karşısında, anne figürünün eksikliği saraydaki kaosu nedenlerinden biridir. Annenin yokluğu düzensizliğin, sorunlarla başa çıkamamanın sembolüdür.

Gertrude ancak Horatio ona aba altından sopa gösterip, "kötü niyetli kafalara tehlikeli fikirler sokabilir," dedikten sonra, geri adım atıp "Pekâlâ gelsin," der (III.iv.14-16). Gertrude hiç de Ophelia'yla kadın dayanışması sergileyecek biri değildir. "Ne zamandır böyle bu kızcağız," dese de, ne oğlunun "kızcağız"ın babasını öldürmesinden sonra "gelinim olacaktı" diye cenazesinin arkasından timsah gözyaşları döktüğü kızı yoklamış ne de Ophelia onun kapısını çaldığında karşılık vermiştir. Bu açıdan, Bradley'nin Gertrude için "Ophelia'yı severdi,"¹²¹ lafı, tıpkı Gertrude'u tamamen saf bir karakter olarak gösteren diğer güzellikleri gibi, gerçeklikten uzaktır. Gertrude tam da krala, Claudius'a yaraşır bir kraliçedir.

Eleştirmenlerdeki baskın eğilim, baba Hamlet'in öldürülmesinde Gertrude'un parmağı ya da haberi olmadığı yönündedir. Gerçekten de metnin ana çizgisi bu görüşü destekleyecek niteliktedir. Bu kadar fazla gözetleme ve dinlemenin olduğu, itirazların havada uçtuğu bir oyunda, Gertrude'un tek başınayken ya da Kral'la birlikteyken bu cinayete dair bir şeyler söylemiyor ya da işitmiyor olması yeterli görülebilir. Keza oyun içinde oyun sahnesinde kılı bile kıpırdamaz ve Kral'ın ayaklanmasını "Ne oldu Lordum?" diye karşılar. Hamlet'le yatak odası sahnesinde, Hamlet'in "neredeyse bir kralı öldürüp kardeşiyle evlenmek kadar kötü bir şey, annecim," sözüne, "Kralı öldürmek mi?" diye tepki gösterir (III.iv.29-31). Fakat eski kocasının hayaletinin zina

121 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 166.

suçlamalarını gururu zedelenmiş bir kocanın çırpınışları olarak alsak bile, Gertrude'un oyundaki tek yansı sözünde sarf ettiği şu sözler yine de yorumlanmaya muhtaçtır:

Hasta ruhum için, her günahkârda olduğu gibi,
En ufak olay büyük bir felaketin öncüsü sanki.
Suç denen şey kuşkuyla öyle tıka basa dolu ki,
Biz dökmekten korktukça, daha fazla dökülüyor. (IV.v.16-19)

Gertrude hangi suçu için vicdan azabı duymaktadır? Hamlet'in ona söylediği şekilde, "aceleye gelen evliliği"nin ve şu anda haram döşeginde yatıyor olmasının mı? Yoksa bunu oyun boyunca yirmi sahnenin onunda yer alsa da, beş sahne de yer alan Ophelia'dan bile az konuşan bir karakter olarak fırsatını bulduğu tek anda cinayetten haberdar ya da cinayette parmağının olduğunun itirafı olarak mı almalıyız? Örneğin Richard Levin sadece, "Claudius'la zina yaptığının zımnen kabulü,"¹²² yorumunu getirip kesin konuşsa da, kanaatimce, o sözler bu kadar kesin bir yoruma kapalıdır. Gertrude'un bu tiradın ardından hiçbir adım atmamış, davranışlarında hiçbir değişiklik görülmemiş olması en azından cinayette parmağının olmadığını düşündürmelidir.

Fakat metnin birden çok versiyonunun olduğundan bahsetmiştik ve bunlardan ilkinde (Birinci Quarto'da) Gertrude'un "Kralı öldürmek mi?" tepkisi dışında bu konuya dair söyleyecek başka bir sözü daha vardır. Ölen kralın hayaleti yeniden zuhur ettikten sonra, Hamlet'in ısrarcı sorularına cevaben bir şey görmediğini söyleyen Gertrude akabinde şöyle der: "Yemin ederim ki ben bu korkunç ötesi cinayet hakkında hiçbir şey bilmiyordum. Ama Hamlet, bu sadece bir kuruntu ve beni seviyorsan, bırak bu boş hezeyanları" (III.iv.93-5). Belli ki Gertrude cinayetten bihaber bir karakter olarak kurgulanmış, ama sonraki versiyonlarda bu bir gizemlilik halesine büründürülmüştür.

¹²² Harold Bloom, *Bloom's Shakespeare Through the Ages* içinde, s. 188.

Hamlet'le baş başa kaldığı ve oğlunun ona Claudius suikas-
tını açıkladığı sahnenin Gertrude üzerindeki etkisi nedir? Sonda
söylenmesi gerekeni başta söylemek gerekirse, eğer bu sahneden
sonra Gertrude'un kısmen ya da tamamen Hamlet'in tarafına
geçtiği iddia edilecekse, burada metinde bir boşluk olduğundan
bahsedilebilir, zira Gertrude'un Claudius'a karşı tavrında hiç-
bir değişiklik yoktur. Shakespeare ne bir yansözle ne başka bir
dramatik yöntemle onun kocasından nefret etmeye başladığını
göstermez bize. Hamlet'in yanından ayrıldıktan sonra hemen
Claudius'un yanına koşar (IV.i), oradaki tavrını oğlunu korumak
(örneğin oğlunun gerçekten deli olduğunu iki defa söyler, anaçlık
sergiler) ve onun çizdiği plana sadık kalmak olarak okuyabiliriz:
Kral'dan aşama aşama uzaklaşma çabasıdır. Fakat bunun da
devamı gelmez. Gertrude'un araya mesafe koyduğunu görme-
yiz. Bilakis, kocasından artık fazlasıyla işkillenmesi gerekirken,
son sahnede zehirli kadehi hiç tereddütsüz içer. Belli ki Gertrude
dış dünyadan gelenlere kulaklarını tıkamış, ne yardan ne serden
vazgeçebilen patolojik bir karakterdir.¹²³

Gerçekten de Gertrude fazla belli etmese de Hamlet'teki en
patolojik karakterlerden biridir. Diğer karakterlerin oyundaki
baskın kişiliklerinin etkisiyle gölgede kalmıştır, ama tam da bu
oyuna uygun bir sorunlu karakterdir. Sürekli bir bilgisizlik ha-
vasındadır Gertrude; bir safdillik, ama safdilliğin de ötesinde
artık bir aymazlık hâkimdir. Örneğin Kral oyun içinde oyunda
ayaklanınca, "Ne oldu Lordum?" der. Nasıl yani ne oldu? Eski
kocasının nasıl zehirlendiğini bilmiyor olsa bile, yeni kocası Kral
Claudius'a açıktan bir hakaret ve tehdit var bu oyunda. Gertrude
başka bir yöne mi bakıyordu oyun sahnelenirken?

Veya oğluyla yatak odası sahnesinde, "Ne var, ne yaptım ki
ben, bana böyle dil uzatıp, / Bağıra çağıra, kaba saba konuşuyor-
sun?" der (III.iv.40-1). Ne mi yaptın? Gertrude cinayette parma-

¹²³ Birinci Quarto'da bu konuda da Hamlet'le aralarında biraz daha farklı bir konu-
ma geçer. Hamlet "intikamımda bana yardım et," der, annesi de "Elimden geleni
yapacağım," diyerek Hamlet hangi planı yaparsa yapsın ona sadık kalacağına ye-
min eder.

ğı olmasa bile, oğlunun ahlakçılığına yüz vermese bile, yine de daha kocasının kırkı çıkmadan oğlunu amcasıyla karşı karşıya getirecek şaibeli bir evlilik yapmış ve belki daha da önemlisi, oğlunu tahta çıkmaktan alıkoymuştur. Oğlunun öfkesine hak verip vermemesi ayrı bahistir, ama anlamaması kabul edilir değildir.

Keza Ophelia'nın cenazesinde Laertes ile Hamlet kavga ederken, Hamlet'in dediğine göre Laertes'in parmakları Hamlet'in boğazına yapışmışken, Gertrude'un aklına tek bir söz sarf etmek gelir:

Hamlet: Bu konuda onunla dövüşmeye hazırım.

Göz kapaklarım oynamaz hale gelinceye dek.

Kraliçe: Ah evladım, hangi konuda? (V.i.246)

Gertrude gerçekten safdil midir, yoksa anlayışı mı kıttır? Shakespeare onu neden dünyadan bihaber gibi konuşturur? Bilemiyoruz. Ama her halükârda Gertrude de oyunun gizemli kalan karakterlerinden biridir.

11. Bölüm

Claudius'a Niyet, Polonius'a Kısmet

Hamlet nihayet oyunun yarıdan fazlası geride kaldıktan sonra ilk cinayetini işler. Hesapta Claudius vardır. Hamlet de düşünceleriyle, planlarıyla var olan biridir. Ama hayatın başka bir hesabı vardır. Hamlet o kadar planlar yapsa, oyunlar kursa, oyun içinde oyunlar tezgâhlaşsa da, teorik karıştıklıkların çözümü yalnızca pratikte mümkündür. Hamlet'in zihninde kurdukları da, bir kez daha, maddi hayatın sunduğu açılımlar kadar geniş tabanlı olmadı. Hamlet ava giderken avlandı, babasının katili Claudius'u öldürmeye girişirken, sevdiği kızın babasını öldürdü!

Sahne alabildiğine ironiktir. Hamlet daha biraz önce savunmasız birinin, daha somut konuşalım, Claudius'un canını bağışlamanın savunuculuğuna soyunmuştur:

İşte şimdi tam sırası. Dua ederken.
Şimdi yapacağım bu işi. O da cennete gidecek,
Ve öcüm alınmış olacak. Bunu düşünelim.
Bir alçak babamı öldürüyor ve karşılığında,
Ben, tek oğlu, aynı alçağı cennete gönderiyorum.
İntikam değil ki bu, hizmetin ücretini ödemek.
Nedamet getirmesine bile fırsat vermemişti babamın;
...Öcüm alınmış olur mu öyleyse?
Şimdi Kral tam ruhunu artırırken,
Geçiş için hazırlamışken kendini, canını alırsam?
Hayır. (III.iii.75-81 ve 86-89)

Ama şimdi, burada, annesinin yatak odasında, perdenin arkasında savunmasız olan Polonius'u, daha doğrusu Claudius zannettiği Polonius'u, daha biraz önce canını bağışladığı Claudius

zannettiği Polonius'u gözünü kırpmadan öldürür. Polonius'a son nefesini vermeden önce nedamet getirme izni vermeyerek, tıpkı babasına Claudius'un yaptığı gibi, onun doğrudan cennete gitmesini engellemiş olur. Daha biraz önce dini ve vicdanı öne sürmüş olması bu nedenle inandırıcılıktan yoksundur veya başka bir açıdan, modern insanın dinle ilişkisi gibidir: Din pratikte işine yaradığı ölçüde makbuldür.

Başka bir açıdan bakıldığında, Hamlet sadece itkisel olarak harekete geçebilir; düşünmeye başladığında hareketsiz kalır. Oyun ikinci bölüme geçmiştir, artık karşımızda başka bir Hamlet vardır. Bundan sonraki Hamlet eskiden izler taşımasına, yani sürekli düşünüp konuşmasına karşın, artık harekete de geçecektir; ama onun hareketi düşünceden beslenen bilinçli bir hareket, bir *praksis değildir*. O sadece can havliyle, itkisel olarak harekete geçebilir. Polonius cinayeti bunun ilk örneğidir.

Öte yandan, sahne başka bir açıdan da ironiktir. Hinten'in dikkat çektiği gibi,¹²⁴ Hamlet daha biraz önce Claudius'u dua ederken görmüş, onu sözde yakarışının ortasında bırakmış ve oradan annesinin odasına yol almıştır. Duasının ortasında bıraktığı Claudius ne ara kalkacak da karısının odasında perdenin arkasına saklanacaktır? Sterling'in saydığı üzere, arada sadece 24 dize vardır,¹²⁵ duadan cinayete, vicdandan acımasızlığa uzanan süre sadece 24 dizeye sığar. Dahası, Hamlet'in kulaklarında bir sorun yoktur. Sarayda doğup büyümüş biri olarak, sarayın demirbaşlarından Polonius ile Claudius'un seslerini ayırt etmesini bekleyebiliriz. Hamlet güya ayırt edemez. Nitekim Hamlet akabinde sevdiği kızın cinayetiyle ilgili bir sürü zevzeklik eder, ama bir kez olsun, sevdiği kızın babasını öldürdüğü aklına gelmez. Hamlet ne ara bu kadar zalimleşmiştir? Shakespeare'de geçişler keskindir ve tam da bu nedenle çarpıcıdır.

Polonius cinayeti, Hamlet'in statükoya uyum sağlamasının nihai adımıdır. Hamlet artık oyunun başından bu yana mahkûm

¹²⁴ Marvin D. Hinten, "Shakespeare's Hamlet", s. 69.

¹²⁵ Eric Sterling, "Shakespeare's Hamlet", s. 4.

ettiği kitlenin parçası olmaya başlamıştır. İktidar için yürütülen mücadelede ölmek de öldürmek de sıradandır; Claudius'un abi Hamlet'in ölümü hakkında imalı bir şekilde söylediği gibi, "Başımıza gelen pek çok şeyden farkı olmayan sıradan bir olay" dır. Bu sözler Hamlet'i ilk duyduğunda çileden çıkarsa da, artık bu konuda düşmanıyla hemfikirdir. Üstelik yaptığının bilincinde olmadığı da pek söylenemez. Annesine, yatak odasından ayrılmanadan hemen önce dediği gibi, "Bu iş kötü başladı ve daha da kötüye gidecek" tir (III.iv.182) ve gerçekten de bu kez –bilinçli olarak mı tartışılır ama– sözünün arkasında duracaktır.

Hamlet işlediği ilk cinayetle beraber tamamen kirli dünyanın parçası haline geldiğini gösterir; Polonius cinayetinin anlamı budur. Cinayet işlemiş olmasından ötürü hiçbir pişmanlığı yoktur. Olayın hararetiyle dile getirdiği ifadeler alaycıdır, ama münferit değildir; sonraki sahnede cesetle baş başa kaldığında da aynı tavrı devam eder: "Sağ salim yerleştirdim," (IV.ii.1) der; Rosencrantz ve Guildenstern geldiğinde de, Kral geldiğinde de alaylarına devam eder. Üstelik öldürdüğü kişi herhangi biri değildir: Öyle ya da böyle, sevdiği kızın babasını öldürmüştür; Ophelia bu duruma üzülüp kahrolacaktır, ama Hamlet hiçbir duygu belirtisi göstermez. Kalbi taşlaşmıştır.

Hamlet bu noktaya bir çırpıda gelmemiştir. Oyun içinde oyun sahnesini hatırlamakta fayda var. Hamlet oraya ayna tutmaya gitmiştir ama durum farklıdır. Ne zamanki Üçüncü Oyuncu, yani yeğen rolündeki Lucianus, bu demektir ki Hamlet, yeni kralın, bu demektir ki Claudius'un kulağına zehir akıtmaya girişir, Claudius o zaman köpürür ve ayağa kalkar. Hamlet'in tuttuğu ayna tam da zalim dünyaya ayak uydurabildiği için işe yarar. Eğer Hamlet ayakları yere basmayan bir karakter olarak bu zulüm dünyasına uyum sağlamamış olsaydı, temsilinde sadece ama sadece gerçeği göstererek yaşananların bir özetini sunsaydı, Claudius ayaklanır mıydı?

O saf ve temiz dünya geride kalmıştır. Kanlı iktidar savaşlarının yürüdüğü bir düzlemde, Hamlet (ya da sanat) yüze ayna tutunca utanacak ve nedamet getirecek insan yoktur. Hamlet

ne zamanki göze göz diş diş mesajını verir, “babamın kulağına akıttığın zehirde boğulacaksın” der, yani Kral’ın diliyle konuşmaya başlar, işte o zaman Claudius tepki verir. Annesiyle yatak odasında kurduğu ilişkiyi de dikkatli düşündüğümüzde benzer bir örüntü göze çarpar. Hamlet annesinin yüzüne ayna tuttuğu için değil; annesi, oğlunun bir insanı öldürebilecek kadar zalimleştiğini kendi gözleriyle gördüğü, ceset orada öylece onları izlerken kraliçenin üstüne yürüdüğü, onu korkutup sindirebildiği, üstelik Hayalet’in görünmesiyle akıl sağlığını da yitirip başka bir canlı âlemine ait olduğu mesajını verdiği için Hamlet’in tuttuğu saf ve masum ayna işe yarar.

Hamlet, annesinin odasına giderken “hançer gibi saplanacak sözler” söylemeye gidiyordu, bizzat hançer saplamaya değil. Ona sorsanız, ancak dil yarası açacak kadar eyleme geçebilirdi, ne de olsa onda eylemin ikamesi laflardır. Tam cinayetin hesabını sormak için kararlılık göstermişken, geri adım atar ve hançer kullanmayacağım diyerek, üstelik güçlü gördüğü erkekten kaçıp zayıf gördüğü kadına saldırmaya, tam bir “biz onlara benzemeyeceğiz”cilik türküsü çığırmaya hazırlanırken; maddi hayatın hesabı Hamlet’in vehimlerine baskın çıkar ve içinde bulunduğu dünyayı layıkıyla kavrayamayan, oradaki iktidar mücadelesine karşı alması gereken tutumu bilmeyen, kısacası teoriden yoksun hareket eden Hamlet’in pratiği onu hiç düşünmediği, belki tahmin bile edemeyeceği bir noktaya götürür. Bu işin kötü başladığını ve daha da kötüye varacağını söylerken, kendi mezaliminin tam tersi amaca, yani nezakete hizmet edeceğini söylüyordu: “İyi biri olmak için zalim olmam gerek,” dese de, bu bir hüsnükuruntudur. Hamlet’in zulme başvurmak konusunda diğer karakterlerden belki de tek ve en önemli farkı özdeşünümlü olmasıdır. Yapıp edecekleri üzerine cidden kafa yorar, ama doğru bir teoriden, doğru bir tefekkürden yoksundur. Teorisiz pratik buraya kadardır! Yeni Hamlet huzurlarımızdadır.¹²⁶

¹²⁶ Bu açıdan, İngiltere dönüşünde yeni bir Hamlet’le karşılaştığımız görüşüne katılmadığımı en baştan belirtmeliyim. Benim açımdan, Hamlet bu cinayetle birlikte yeni bir Hamlet haline gelir.

Kraliyet Eleştirileri

Hamlet, Kral'ın adamı Polonius'u öldürmüş, cesedi de saklamıştır. Gertrude'dan haberi Gertrude'un değiştirerek aktaran yorumlarıyla alan Claudius, karısına hükmünü ("Güneş dağların tepesine dokunmadan, Göndermeliyiz onu buradan") bildirmiş, diğer adamları Rosencrantz ve Guildenstern'ü Hamlet'in yanına göndermiştir, "sakince konuşup" Polonius'un ölü bedenini kiliseye getirmeleri için. Claudius ise olağanüstü bir anda yine soğukkanlı bir hamlede bulunarak, "fısıltılar top mermisi hızında" yayılmadan "en bilge dostlarımızı çağır"ıp durumu izah edecektir.

Kapitalizme geçiş dönemi her yerde krallıkların güç kaybetmesiyle sonuçlanmamış olsa da, en azından düşünsel olarak sorgulandığı ve mutlaklığının, gücünü Tanrı'dan aldığı inancının artık kabul ettirilemez olduğu bir dönemdir. Gökyüzündeki yüce Tanrı'nın yeryüzündeki kusursuz vekili olduğuna inanılan Kral'ın mutlak egemenliği, piyasa ekonomisinin doğası gereği soyut eşitlik mefhumunu benimsemiş kapitalizmin dinamikleriyle örtüşemezdi. Bu açıdan, krallıklar ya biçim değiştirdi ya da ortadan kalktı. İngiltere'de seçenek ilkiydi ve tepe noktasına, Hamlet'in yazılmasından yaklaşık yarım yüzyıl sonra Kral I. Charles'ın kellesinin vurulmasında varacaktı.¹²⁷

İşte o İngiltere'de, krallık uzun zamandır bir sarsıntı halindeydi ve tam da Kraliçe Elizabeth (y. 1558-1603) zamanında belli bir istikrara kavuşmuş, İngiltere de ulus devletleşme adımlarını bu dönemde hızlı şekilde atmıştı. Fakat çağın getirdikleri artık

¹²⁷ Lenin, "burjuva *devletinin* tipik özelliklerini taşımayan monarşiler (sözgelimi herhangi bir askerî kliği olmayan monarşiler) olduğu gibi, bu açıdan gayet tipik özellikler taşıyan cumhuriyetler (sözgelimi bir askerî kliği ve bürokrasisi olan cumhuriyetler) de vardır," der. (V.İ. Lenin, *Proleter Devrimi ve Dönek Kautsky*, s. 13-14.) Krallığın değişen biçimini anlamak ve günümüz krallıklarını kapitalizm öncesi krallıklarla karıştırmamak için bu tespit önemli bir kalkış noktasıdır. Bu konuyu başka bir yerde ele almıştım, bkz. "1848 Fransa, 1917 Rusya, 1936 İspanya: Devrim ve Ulus-Devletin Halleri".

krallığın mutlak otoritesinin sorgulanmasını gerektiriyordu ve Shakespeare de bundan uzak kalmamıştı. Özellikle de dördüncü perde buna dair ardı ardına örnekler sunar.

“Beden Kral’da ama Kral bedende değil”

Hemen ikinci sahne. Polonius’un ölü bedeninin nerede olduğuna dair Rosencrantz’dan gelen ısrarlı sorulara Hamlet anlaşılmaz cevaplarından biriyle karşılık verir:

Beden Kral’da ama Kral bedende değil.
Kral bir şey– (IV.ii.25-6)

Rosencrantz da Guildenstern de bu sözlerden bir şey anlamaz. Fakat anlaşılmazlık bu kez Hamlet’in karşısındaki karakterlerle sınırlı değildir. Hamlet’in ne kastettiği Shakespeare eleştirmenleri için de uzunca bir süre gizemini korumuştur. Örneğin on sekizinci yüzyılın ünlü edebiyatçısı Samuel Johnson, “Ben bu cevabı anlamıyorum. Belki de, ‘Beden Kral’da değil, zira Kral bedende değil,’ olmalıydı,” der. George Stevens, “Beden Kral’ın (yani şimdiki Kral’ın) evinde, ama Kral (yani kral olması gereken kişi) bedende değil. Yani gasp eden burada, ama gerçek Kral daha iyi bir yerde iması” olduğunu söyler. Samuel Singer, Hamlet’in, “Kral’ın bedene sahip olduğunu ama bir kral ruhundan yoksun olduğunu” söylemeye çalıştığını iddia eder. Furness ise tıpkı Clarendon baskısının editörleri ve Folger Library edisyonu gibi, Hamlet’in “kasten saçmaladığını” savunur!¹²⁸

Jerah Johnson bütün bu eleştirmenlerden sadece ikisinin bu satırların gerçek anlamına yaklaşılabildiğini söyledikten sonra, Hamlet’in göndermede bulunduğu kavramı izaha girişir: Tudor hanedanı döneminde İngiliz hukukçuların geliştirdiği “Kral’ın İki Bedeni” kavramını. Buna göre, kralın iki bedeni vardı: Biri doğal, fizyolojik bedeni, diğeri de siyasal bedeni. İlki bir do-

¹²⁸ Akt. Jerah Johnson, “The Concept of the ‘King’s Two Bodies’ in Hamlet”, s. 431. Aşağıda Johnson’ın analizinden yararlanacağım.

ğal beden olmasından ötürü ölümlüydü. Elle tutulmaz, gözle görülmez olan siyasal bedeniye politikalarda ve hükümette cisimleşmiş olup ölümsüzlüğe sahipti. Bu iki beden birbirine kopmaz şekilde bağlıydı. Doğal beden ölümle karşılaştığında, ölümsüz siyasal beden gizemli şekilde başka bir cismani varlığa naklöluyordu. Kral'ın iki bedeni ayrılıyor ve siyasal bedeni başka bir doğal bedene kayıyordu. Nitekim ölümsüz kısmın bu göçü, "Kral öldü. Yaşasın Kral!" sloganında ifade bulmuştu. Krallığın payidar niteliğini ifade eden bu söz ilk kez Tudorlar zamanında İngiliz kraliyet cenazelerinde kullanılmaya başlamıştı. Kantorowicz'in *II. Richard* oyunu üzerinden dikkatle tahlil ettiği üzere,¹²⁹ Shakespeare de bu kavramdan haberdardı.

Bu çerçevede, Rosencrantz'ın Hamlet'e sorusunda kral ve beden kelimelerini kullanması tetikleyici rol oynar.

Lordum, bedeninin nerede olduğunu söylemeniz ve bizimle birlikte Kral'ın yanına gelmeniz gerekiyor. (IV.ii.24-5)

Hamlet, der Jerah Johnson, kabaca şu anlama gelebilecek sözlerle yanıt verir:

Beden (yani doğal beden) kral (siyasal beden) ile birliktedir (zorunlu olarak onunla birleşmiştir), ama kral (siyasal beden ya da krallık) beden (doğal beden) ile birlikte değildir (her zaman, yani ölümden sonra). Kral (krallık) bir şeydir (soyut bir şeydir).¹³⁰

Bu anlayış, tam da kralın yeryüzünde tanrının temsilcisi olduğu düşüncesine uygun olarak, kralları sadece yüce varlıklar olarak göstermenin değil, aynı zamanda aklamının da bir yoluydu. Buna göre, kral olmadan önce (fani bedeniyle) bir suç işlemiş ya da kötülük yapmış olan müstakbel kral, tahtına kurulduğunda bu günahlardan varestelikliyordu. Bu görüşün statükoyu meşrulaştırma aracı olduğu açıktır.

¹²⁹ E. Kantorowicz, *Kral'ın İki Bedeni*, II. Bölüm.

¹³⁰ J. Johnson, a.g.e., s. 434.

Jerah Johnson bu tahlilinden hareketle, Hamlet'in Claudius'u öldürmeye yanaşmamasını sadece sıradan bir faniyi değil, koskoca bir kralı ("günahları bağışlanmış birini") öldürmek düşüncesinden ürkmesine bağlasa da, bu satırların daha radikal şekilde de yorumlanmaya açık olduğu kanaatindeyim. Eğer kral, yani siyasal beden her zaman "bedenle birlikte değil"se, kral artık bir canlı bile değil, artık bir "şey"se, hatta Hamlet'in vuruladığı üzere "hiçbir şey"se, artık kralın kutsallığından bahsedilemez. Krala sırf kral olduğu için saygı duyulamaz, kral ancak krallık makamını hak ettiği sürece Hamlet için değere sahiptir. Mevcut kral bu vasıfları haiz değildir, saygıya layık da değildir. Peki, neye layıktır? Bunu da bir sonraki sahnede açık seçik anlatacaktır Hamlet.

Kral: Kurtların Yemeği, Balıkların Yemi

Hamlet Kral'ın huzuruna getirilir. Claudius'un sorusu çok nettir: "Evet, Hamlet, Polonius nerede?" Ama Polonius'u bulan beri gelsin: Hamlet'in Ophelia'ya hitaben sorduğu "Baban nerede?" sorusu şimdi "Polonius nerede?"ye dönüşmüştür. Oyun böyle ironik tersinmelerle doludur. Hamlet'in cevabı fevkalade alaycı ve bir o kadar serttir:

Kral: Evet Hamlet, Polonius nerede?

Hamlet: Yemekte.

Kral: Yemekte mi? Nerede?

Hamlet: Yemekte değil, yenmekte. Siyasi toprak kurtlarından oluşan bir kurul şu anda tepesinde toplanmış bulunuyor. Yiyecek işlerinde tek imparatorudur toprak kurdu. Tüm yaratıkları bizi semirtsinler diye semirtiriz; kendimizi de toprak kurtları için semirtiriz. Şişman kralla sıska dilenci iki ayrı kap yemektir, o kadar; ama ikisi de aynı sofraya gider. İşte size son.

Kral: Vah vah vah!

Hamlet: İnsan pekâlâ, kral eti yemiş bir toprak kurdunu yem olarak takıp balık avlayabileceği gibi, o kurtla beslenmiş balığı da yiyebilir.

Kral: Ne demek istiyorsun bununla?

Hamlet: Hiç. Size yalnızca, kralların dilenci bağırsağında nasıl gezintiye çıkabileceğini göstermek istedim.

Kral: Polonius nerede?

Hamlet: Cennette. Adam gönderin baksınlar... (IV.iii.18-34)

İnsanlığın kralı sıradanlaştıran bu fikre ulaşması için on yedinci yüzyıla kadar beklemesi gerekmiyordu. Doğayla, hayvanatla, ölülerle iç içe insanların bu fikre ulaşması zor olmasa gerek. Ama bunun dillendirilebilmesi için doğanın olağan döngüsünün ötesinde insanın insanla ilişkilerinde bir merhaleye ulaşılması gerekiyordu. Krallıkların sorgulanmaz niteliğinin kaybolmaya yüz tuttuğu bir devirdi bu. Kral artık alay edilebilecek bir varlıktır, ismi hâlâ kraldır ama kutsallık halesini yitirmiştir. Kutsallarını sorgulayan, deviren, onların önünde huşuyla durmayı bırakan bir toplum, aklın egemen olacağı bir çağın da kapılarını aralamış olur, tabii bu kez yeni (kapitalist) çağın hurafelerine kapılmazsa.

Nitekim bu satırlarda putkırıcı mahiyette doğrudan bir siyasi gönderme de mevcuttur. Hamlet “worms” ve “diet” kelimelerini kullanarak toprak kurtları ya da solucanların siyasi toplantısından bahseder (IV.iii.19-21). 1521’de Worms şehrinde toplanan ve V. Charles’ın riyaset ettiği Worms Meclisi (Diyeti) toplantısına doğrudan bir gönderme söz konusudur. Kutsal Roma İmparatoru bu toplantıda Martin Luther’i Katolik Kilisesi’ne meydan okuyup 95 tezinden geri adım atmamakta direndiği için mahkûm etmiş ve böylece Hristiyanlıktaki bölünmeye giden yolda bir adım daha atılmıştı. Luther şehri Wittenberg’de okuyan Hamlet için aklın yanında yer aldığını gösteren bir diğer göndermedir.

Hamlet bir önceki sahnede kralın bir hiç olduğunu söylemiştir ve burada da aynı kelimeyi kullanır: Hiç! Hamlet’in alaycılığına da dikkate aldığımızda, sürüncemesinin sebebi olarak kraliyet kurumuna olan saygısının gösterilemeyeceği açıktır.

Diğer yandan, Claudius da bu saygısızlığın farkındadır. Hamlet’e İngiltere’ye gönderileceği kararını bildirirken Hamlet saygısızlığı ve alaycılığı iyice ele alır ve Claudius’a “anne” der:

"Anne ile baba yatakta yekvücut olduğuna göre sen de benim annem sayılırsın," diye alay eder. Hamlet çıktıktan sonra Claudius fermanını sahnede tek başına açıklar:

Hamlet'in derhal öldürülmesi için
Gerekli her şey mektuplarımızda yazılı.
Yap bu işi İngiltere.
Ateşli hastalık gibi köpürüyor kanımda Hamlet,
Ve sensin beni iyileştirecek. (IV.iii.67-70)

Hamlet nihai yola girmekten kaçınsa da Claudius girmiş, Hamlet'i de peşinden sürüklemiştir.

12. Bölüm

Ophelia'nın Ölümü

Ophelia için yola çıkarkenki saiklerimle yazma döneminde metin üzerine kafa yordukça vardığım noktanın aynı olmadığını söyleyerek başlamam lazım. Ophelia'yı dikkate almadan Hamlet'i ve *Hamlet*'i anlamak mümkün olmasa da, Ophelia'yı metnin dolaylı ya da dolaysız öne çıkardığından orantısız şekilde daha fazla vurgulamanın da sorunlu olduğunu düşünüyorum. Kuşkusuz, gölgede kalmış kahramanların çağdaş edebiyatta öne çıkartılıp başkarakter haline getirilmesi eğiliminden etkilenmemek elde değil, fakat bu tavrın kendisi edebiyat eleştirisinde bir soruna işaret eder. Her karaktere oyundaki nicel yeri kadar yer vermek ne kadar yanlışsa, yazarın tercih ettiğinden çok daha ileri düzeyde rolünü büyütme de o kadar yanlıştır. Hâsılı, "Ophelia'yı metinden kurtarıp özgürleştirmek ya da metnin trajik merkezi haline getirmek kendi amaçlarımız için yeniden temellük etmektir; onu mâdumiyetin bir dişil sembolü haline getirmek kendi marjinalliğimizi onaylamaktır; onu Hamlet'in *anima*'sı haline getirmek, eril deneyiminin bir metaforuna indirgemektir,"¹³¹ diyen Showalter'ın tutumunun daha sağlıklı olduğunu düşünüyorum.

Kitabın başında, "Ophelia neden erkek egemen toplumun kodlarını kabul edip kaderine razı olmadı ve gayet bireysel bir tavır olan delirmeye ve sonrasında intihara kadar ilerledi?" sorusunu sormuş ve Ophelia'nın sebebinin erkek egemen toplumun üçlü ideolojik tahakkümü olduğunu ama onu intihara götürenin bu tahakkümün mutlak olması değil, bu tahakkümde bir gedik açılması olduğu yanıtını vermiştim. İşte o intihar, oyunun kritik

¹³¹ Elaine Showalter, "Representing Ophelia", s. 80.

bir dönemecinde gerçekleşir ve silik bir karakter olduğu düşünülen Ophelia varlığıyla oyundaki birçok karakterin özelliklerine ışık tutar ya da dilerseniz gerçek yüzlerini görmemizi sağlar.

Öncelikle ölümüne bakalım. Elbette intihar edip etmediğini kesin olarak bilmiyoruz. Oyunda intihar sahnesi diye bir şey yok. Sahneyi Gertrude'un Laertes'e Kral'ın huzurunda anlattıklarından biliyoruz; zaten ona da bilgi habercilerden geliyor, o da gelip söylenenleri aktarıyor. Sahne fevkalade ironiktir. Kral ile Laertes kalles bir planın ortasında, Polonius'un öldürülmesinin intikamını almak (ve Kral açısından, Hamlet'ten kurtulmak) adına Hamlet'i öldürmek için kafa kafaya vermiştir. O sırada ikinci bir ölüm haberi gelir.

Ophelia, rivayete göre, söğüt ağacına çıkıp sarkan dallara kendi eliyle yaptığı çeşit çeşit çelenkleri asmaya çabalarken "kıskanç bir dal" kınılverir, Ophelia çiçekleriyle beraber dereye düşer ve çırpınmak yerine suda şarkı söylediikten sonra Ophelia'nın çiçeği solar. Hemen bir sonraki perdenin ilk sahnesinde mezarcıların konuşmasıysa, bu ölümüne dair genel kanunun intihar olduğu, yani suyun Ophelia'ya gitmediği, Ophelia'nın suya gittiği yönünde olduğuna dikkat çeker.

Neden öldüğüne dair hem önceki sahnede söylediği şarkıdan hem de sembollerden ipuçları alınabilir. Bir defa, düşüp öldüğü ağaç söğüt ağacıdır ve söğüt ağacı Elizabeth dönemi edebiyatında karşılıksız aşkın sembolüdür.¹³² Dolayısıyla intiharının sadece babasının öldürülmesiyle ya da sevdiğinin babasını öldürmesinden kaynaklı hayal kırıklığıyla alakalı olmadığını söyleyebiliriz; ama sembollerin ötesine geçmekte fayda var.

132 J.M. Nosworthy etrafı söğüt ağaçlarıyla kaplı derelerin denize yakın mesafede olmayacağını, bu demektir ki Ophelia'nın kısa sürede denizden epey uzaklaştığının varsayıldığını söyler ("The death of Ophelia", s. 346). Fakat bunu metin dışındaki bir sebeple açıklamaya çalışır: Shakespeare'in vaktiyle gerçek hayatta ölmüş olan Katherine Hamlet'in ölümünü hatırlaması. İddiaya göre, Hamlet'in niyeti başkayken (nereden biliyoruz?!) bu hadiseyi hatırlamış ve sonra da bariz bir çelişkiyi göze alma (ya da gözden kaçırma) pahasına bu ağacı dikmiştir! Oysa yazarın intiharda aşk öğesinin önemini vurgulamak adına çelişkiye düşmeyi göze aldığını söylemesi daha muteber olurdu.

Öncelikle, intihârın şekli, gerçekliği ya da sembollerıyla fazla ilgilenmediğimi söylemem gerekiyor. Daha ziyade metnin bütünü içindeki olay akışıyla bağını kurmak niyetindeyim. Yoksa Ophelia'nın ölümünde şüpheli yanlar yok değildir. Claudius daha bir sahne önce Ophelia'ya göz kulak olunması (IV.v.74) talimatını vermiş olmasına karşın, Ophelia saraydan epeyce uzaklaşır, belli ki emir alan kişi de takip eder, her şeyi ayrıntılarıyla görür, söylediği şarkıları duyacak kadar yaklaşır ama... ama müdahale etmez! Neden?

Fakat bunun edebiyat eleştirisinin doğrudan alanına girdiğini düşünmüyorum, zira burada çelişki görüp yazarla aşık atmak yerine metni iç tutarlılığa sahip bir bütün olarak görüp parçalarını çözmeye çalışmak daha sağlıklıdır. Öyle ya, belki de Gertrude oğluya geçen konuşmadan sonra, artık Hamlet'in tarafına geçmiş tir ve Laertes'e gerçeği, intihar ettiğini söyleyerek oğlunun iyiden iyiye zor duruma düşmesini istemediğinden, kazara dereye düşüp boğulduğunu söylüyordur. Eleştiri malzemesini başka yerlerde yetkinliğini göstermiş yazarı çiğneyerek değil, metni karıştırarak bulmak gerekiyor.

Ophelia'nın intiharı, ki bana göre intihardır, tam da erkekler dünyasında kendine yer bulamayan Hamlet'in karakterini daha sağlam bir temele oturtmamızı sağladığı ve bize Shakespeare'in –kadınlara dair beylik sözlerinin ötesinde– görece güçlü ama gerçekçi bir kadın karakter yaratabilme meziyetini gösterdiği için önemlidir. Ama önce ölümünün ayrıntılarını inceleyelim.

Öncelikle, salt Ophelia'nın şarkılarından ve çiçek sembolizminden varılan yargılara –yukarıda değindiğim nedenlerle– ihtiyatla yaklaşmak gerekir. Bunlar birer veridir, ama verilerden sadece biridir. Genel karım, aşk acısının bu öğelerde hiç de azımsanmayacak bir yer tuttuğu, delirmesinin kesinlikle sadece babasının öldürülmesine bağlanamayacağı yönündedir.

İkinci Quarto (1604) versiyonuna göre, Ophelia dördüncü perde beşinci sahnede Kraliçe'nin huzuruna gelirken saç baş dağınık bir haldedir ve lavta çalmaktadır. Daha geç tarihli (1623) Folyo versiyonuysa açıkça “delirmiş” olduğunu söyler. O döne-

min tiyatrosunda, bir kadının saç başı dağınık sahneye girmesi delirdiğini ya da tecavüze uğradığını gösterirdi.¹³³ Keza lavtayı da şekli bakımından üreme organına benzetmek ve kucakta çalınmasından ötürü cinsel çağrışım yüklemek de âdettendi. Metnin *sahne yönlendirmesi bulunan* bu versiyonlarına bağlı kalmasak bile, Ophelia müstehcen konuşmaları ve şarkılarıyla karşımıza cinselliğiyle sivrilen, normdan sapmış bir kadın olarak çıkar.

Ophelia, "Danimarka'nın güzel majesteleri nerede?" diyerek girer. Hemen akabinde de, "gerçek aşkı sahtesinden nasıl ayırabilirim?" sorusunu sorduğu bir şarkı söylemeye başlar. Bu girizgâhın muhatabının ölen babası ya da Gertrude değil, Hamlet olduğu açıktır. Hemen akabinde "Öldü gitti, harumefendi," dese de, birkaç dize sonra da, "Gerçek aşkın yağmur gibi gözyaşları"ndan bahseder. Keza birazdan içeri girecek olan Kral'ın "babasını atamıyor kafasından" yorumunu kati surette reddedecektir. Dolayısıyla Ophelia'nın aklının Hamlet ile babası arasında gidip geldiğinden ya da biraz daha uzak bir okumayla,¹³⁴ Hamlet'in kendisi açısından artık bir ölü olduğunu düşündüğünden bahsedebiliriz (IV.v.20 vd).

Her halükârda, bunu ve diğerlerini bir delinin mesnetsiz sabuklamaları olarak yorumlamıyorum. Delilik geçmişle radikal bir kopuş teşkil etmiyor; "deli" değilken var olan şey, delilikte bulduğu yeni mecrada sökün ederek geliyor. Nitekim Ophelia tam da böyle bir koyuvermişliğin ürünü olarak, Kral'ın "Nasılsınız?" sorusuna bir cinsel aşk şarkısı söyleyerek yanıt verir:

Fırladı kalktı, giyindi adam,
Koştı odarın kapısını açtı;
Aldı kızı içeri ve bir daha o kapıdan
Dışarı artık bir kız çıkmadı. (IV.v.35-38)

Ophelia bakireliğinin sona ermiş olmasıyla ilgili atıflarda bulunur. Sonu kötüye varan "fıncının kızı"ndan ve "hain kâhyanın kaçırdığı efendisinin kızı"ndan bahseder. "Tatlı şeker Robin'den

¹³³ Elaine Showalter, "Representing Ophelia", s. 3.

¹³⁴ Carroll Camden, "On Ophelia's Madness", s. 251.

başka kalmadı neşem,” der: Elizabeth döneminde Robin argoda penis anlamına gelir. Ve nihayet, meşhur Yarrab! “Genç değil *mi fırsatını bulursa yapar, Yarrab, ayıp ki ne ayıp.*” (IV.v.43-44) Ophelia burada, daha önce de belirtildiği üzere, “by God”, yani “Tanrı adına/aşkına” yerine, onun epey bozulmuş şekli olan, “By Cock”u kullanır ki, *cock* erkek cinsel organını ifade eder. Ophelia, erkeğin Tanrı’yı arkasına alarak kadını ezdiğini ve çiçeğini soldurduğunu söylemektedir.

Çiçeği solan Ophelia’nın çiçekleri de yine cinselliğe bağlanabilir. Öncelikle, İngilizcede *flower* kelimesinden türetilen ve düz anlamıyla “çiçeksizlenmek” demek olan *deflower*, bekâretin sona ermesi anlamını taşır. Ophelia çiçeklerini dağıtarak, son çiçeklerini de yitirir. Kendine bir tek sedefotunu ayırır. Bir kısmını Kraliçe’ye verdikten sonra, bir kısmını kendine alır. “Bu sedefotları size, birazı da bana. Pazarları şükranotu da diyebiliriz bunlara. Ama siz sedefotunuzu farklı şekilde takın” (IV.v.178-181). Sedefotu pişmanlığın simgesidir ve bazı tedavilerde kullanılması yanında, en önemlisi bir tür düşük ilacıdır. Riddle, “sedefotunun çok nahoş bir kokusu ve kötü bir tadı vardır. Klasik çağda ve ortaçağlarda en kabul görmüş kullanımı düşük ilacı mahiyetiydi,” der.¹³⁵ Neden Ophelia sedefotunu kendine saklıyor? Kimi yazarların iddia ettiği gibi, Hamlet’in “Olmak ya da olmamak” tiradına bir atıf mıdır? Doğmamış olmaya bir gönderme midir? Buna şüpheyle yaklaşıyorum ve Ophelia’nın bekâretinin sona ermesi, yüz üstü bırakılması ve kendi babasızlığı bağlamında, Hamlet’ten hamile kalmış olma ihtimalinin daha yüksek olduğunu düşünüyorum. Nitekim Painter ve Parker, Ophelia’nın çiçeklerinin çoğunun o çağda düşük ilacı, âdet hızlandırıcı ya da gebelik önleyici olarak bilindiğini söylerler.¹³⁶ Kuşkusuz salt sembollerden çıkarımlara gitmek edebiyat eleştirisi için sağlıklı bir yaklaşım değildir, ama sembolün dahil olduğu bağlamla birlikte değerlendirildiğinde, bunlar uzak ihtimal değildir.

¹³⁵ John M. Riddle, *Eve’s Herbs*, s. 49.

¹³⁶ Painter ve Parker, “Ophelia’s flowers again”, s. 42.

Nitekim Ophelia iki şarkısının arasında baykuştan bahsederek de cinsellik imasında bulunur. Baykuş gecenin, kötülüğün ve özellikle de ölümün simgesi olduğundan, Polonius'un ölümüne bağlanır. Fakat Robert Tracy'nin dikkat çektiği gibi, baykuş o dönemde cinsel imalar da taşır. "Ophelia şarkısının sonunda konusunu ölümden 'gerçek aşk'a değiştirmeye başlamıştı zaten. [...] 'Mezar' Elizabeth çağı edebiyatında yatağı simgeler, keza ölüm de cinsel münasebeti anlatır."¹³⁷ Dolayısıyla şarkı Ophelia'nın Hamlet ve Polonius'un şahsında çifte kaybına duyduğu üzüntüden Hamlet'le "mezar" konusundaki münasebetine de kaymış olur. İşte Sevgililer Günü şarkısına geçmeden önce verdiği arada Ophelia baykuştan bu bağlamda bahseder: "Baykuş fırıncının kızıymış diyorlar." Baykuş ölümün dışında aynı zamanda, "bakireliğin sembolüydü, büyük ihtimalle bakire tanrıça Athena-Minerva'yla olan bağlantısından ötürü" (*a.g.e.*). Keza "fırıncının kızı" tabiri de cinsel imalar taşır. Elizabeth çağındakiler, ilginç olsa da, fırıncı kızlarını fahişe olarak görürlerdi. Bu döneme gelmeden önce de fırıncı kızlarını hafifmeşrep kadınlar olarak damgalamak âdettendi. Ophelia bekâretten bahsederek hem babasıyla abisinin hem de Hamlet'in kurcaladığı konuya dalmış olur.

Bu sembollerden ve söylemlerden hareket edince, Ophelia –şarkılarında tekrar tekrar anlattığı üzere– Hamlet tarafından iğfal edilmiş ve yüzüstü bırakılmış bir kadın olarak görülebilir. Hamlet İngiltere'ye yollandığına göre, en azından çocuk doğana kadar geri dönme ihtimali de ortadan kalkmış ve dolayısıyla bir anda hem Ophelia hem de Ophelia'nın (Hamlet'ten olan) çocuğu babasız kalmıştır. Ophelia için intihara ya da ölüme giden yolu bu taşların döşediği söylenebilir.

Elbette böyle bir okuma akabinde başka çıkarımlara da kapı aralamaktadır. Sözgelimi Abigail Montgomery sedefotunu Ophelia'nın hamile olduğunun bir işareti olarak *okumuyor* olmasına karşın, yine de Hamlet tarafından hamile bırakıldığına emindir ve Gertrude'un da bunu anladığını düşünür. Bu neden-

¹³⁷ Robert Tracy, "The Owl and the Baker's Daughter", s. 85.

le, Gertrude'un onu öldürtmüş olabileceğini iddia eder.¹³⁸ Bu kadar uzun erimli çıkarımlara varmadan önce adım adım gitmekte fayda var.

Yukarıda belirtildiği üzere, Ophelia'nın ölümü şaibelidir. Böyle ayrıntılarıyla bilinen bir ölümün önlenememiş olması, dahası haberin ilk elden Kral'a ya da Laertes'e değil, Gertrude'a ulaştırılmış olması ilginçtir; bundan bahsetmiştik. Eğer Ophelia sedefotunu kendisine ayırıyorsa ve hamileyse, bunu bilme ihtimali en yüksek olan kişi hemcinsi Gertrude'dur. Kraliçe bu istihbaratı edindiyse, iki nedenden ötürü harekete geçmiş olabilir. Birincisi, çifte babasız Ophelia saray içinde ve özelde Hamlet için yeni bir sorun daha demektir. Gertrude'un Hamlet'le bir anlaşma yapmış olduğunu kabul edersek, oğlunu koruma içgüdüsüyle davranmış olabilir.

İkinci bir seçenekse, Gertrude'un yine bir kriz ânında kraliçe koltuğuna tutunma refleksidir. Gertrude yatak odası sahnesinde Hamlet'in Claudius'u öldürmeyi planladığını ve dolayısıyla kraliçeliğinin tehlikeye düştüğünü görmüştür. Hamlet'in İngiltere'den dönmüş olması gemileri yaktığı anlamına gelir. Hamlet dönüşte birden fazla mektup yazıyor ve biri de Gertrude'a; ama bu mektubun içeriğini bilmiyoruz. Her halükârda, hayra dönmediği kesindir. Bu durumda, bir kez daha Ophelia Gertrude'un makamının yeni sahibi olmaya adaydır, zira Hamlet Claudius'u öldürünce, Gertrude boşa çıkacak, Hamlet de Ophelia'yla evlenerek Gertrude'un kraliçeliğini bir geçiş süreci (Hamlet'in vasisi gibi bir dönem) bile olmadan sona erecektir. Böyle bakıldığında, Gertrude ikinci kez Ophelia'nın istikbaliyle oynamış olmaktadır.

Bunlardan ötürü Gertrude hareket geçmiş olabilir mi? Geçtiyse aktif olarak mı geçti, yani öldürttü mü yoksa intihara müdahale edilmesini mi engelledi? Bilemiyoruz. Tek bildiğimiz, Shakespeare'in bıraktığı ipuçlarıyla durumu karmaşıklaştırdığı, seyirci ve okuru aktif rol almaya teşvik ettiği.

138 A.L. Montgomery, "Enter QUEEN GERTRUDE Stage Center", s. 107.

Her halükarda Ophelia'nın ölümü göstere göstere gelir ve ölümüyle, genellikle göz ardı edilen önemli bir rol oynar.

Ophelia'nın Sanatsal Açıdan Yeri

Ophelia silik bir karakter değildir. Onu sevmemiz için elimizde epey neden mevcuttur. Fakat burada bir uyarıda bulunmak gerek: Yirminci yüzyıla, hatta yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelene kadar kadın sorununa yaklaşımı hiçbir şekilde bugünkü anlayışımızla kavramamamız gerekir. Feminizm yakın döneme ait bir hareket ya da yaklaşımdır ve bu düşünce sistematığı ortaya çıkana kadar edebiyat metinlerinde feminizm aramak ve bulamayınca da sırtımızı dönmek pek sağlıklı bir tutum olmaz. Kuşkusuz feminizm öncesi metinler de feminist açıdan değerlendirilmelidir, fakat bunu yaparken de doğru bir yaklaşım önemlidir. Dolayısıyla Ophelia'ya duyduğumuz sevginin gerekçelerini anlamaya çalışırken bu perspektifi elden bırakmamamız gerekir.

Yüzeysel açıdan bakıldığında *Hamlet* ve Hamlet kadın düşmanıdır, zira bizzat Hamlet, "Kadın zaaf demek işte!" der. Keza Laertes kardeşinin ölüm haberini alınca, *karı gibi ağlamayacağını* söyler. Fakat metin hem eşzamanlı hem artzamanlı okunmalıdır; hem o dönemin koşullarına inmeli hem de tarihsel sürekliliği içerisinde irdelenmelidir. Bu metinler söz konusu olduğunda, yüzeydeki kadın düşmanı sözlerine ya da tiplerine takılıp kalmak edebi haz açısından doğru bir yöntemle işaret etmez. Metnin içinde ne verildiğine bakmamız gerekir. Shakespeare de olsa, her yazarın aşamadığı, çağının getirdiği bazı kalıplar vardır. Fakat o kalıpları zorlayıcı ne tür içerikler üretilmiştir, buna bakmamız, buna dair beklentiye girmemiz elbette zorunludur.

Bu yaklaşımı tarihî klasik eserlerle de kısıtlı tutmamak gerekir. İdeolojik açıdan saplantılı bir yazar, ürettiği metinde kendi siyasi ideolojisine uygun büyük laflar ederken, yarattığı dünya taban tabana zıt olabilir. Bizim, edebiyat aşkına, biraz faydacı bir şekilde, bu yüzeyin altındaki dünyanın bütününe odaklanmamız çok daha doğru olacaktır.

Hamlet metrine baktığımızda ne görüyoruz? Daha özelde, Ophelia'yla bağlantılı olarak ne görüyoruz? Shakespeare'in "Kadın zaaf demek işte!" sözünün çok ötesinde, güçlü –bu oyuna göre güçlü ya da dilerseniz farklı– bir kadın karakter yarattığını...

Bir feminist analiz yapmaya gerek duymadan da Ophelia'nın sanatsal açıdan sempatiimizi kazanabileceğini görebiliriz. Şöyle ki, *Hamlet* ne olamıyorsa Ophelia o olabilir. Gerçekten de Ophelia'yı bize sevdiren, bütün bu tarihsel arkaplan dahilindeki kısıtlanmışlığı ("acıma") dışında, *Hamlet*'in yapamadıklarının hepsini hakkıyla yapmış olmasıdır: Ophelia birçok konuda *Hamlet*'ten birkaç adım ileridedir; onun için lafta kalan ya da eylemde cisimleşmeyen şeyler Ophelia'da eyleme dökülür.

Madde madde gidelim. *Hamlet* fırsatını bulduğunda "Ophelia'yı şöyle çok severdim, böyle çok severdim," der. Mezarının başında abisiyle sevgi yarışına girer. *Hamlet* sever ama sevmese daha iyidir, sevgisiyle karşısındakine zarar verir. *Hamlet* sevmeyi bilmez. Cenazesinde ağlar, sonra sırtını dönüp gider. Ophelia ise sevmeyi bilir, sevgisini sadece delirdikten sonra söylediği şarkılarda ya da delirmesi yoluyla değil, cinsiyet rolü izin verdiği oranda gösterebildiği düzeyde, delirmeden önce de gösterir.

Hamlet delirmekten bahseder durur. Acıların onu delirtmek üzere olduğunu anlatmaya çalışır. Ama deliliğin sınırlarında gezdiği görünmesine karşın, aslında deli rolü yapar. *Hamlet* delirmeyi bile beceremez. Ophelia ise gerçekten delirir, o yoz dünyanın gerçekliklerini kaldıramaz; *Hamlet* ise içinde bulunduğu durumu yadırgamakla beraber onun parçası olup düzene uyum sağlar.

Hamlet müphem, çiftanlamlı kelimeler ve cümlelerle konuşur, her fırsatta kelime oyunları yapar, dedikleri anlaşılmaz. Ophelia da delirdikten sonra ilk kez konuşma imkânı bulduğunda müphemliğiyle, otoriteye başkaldırıcı konuşmalarıyla *Hamlet*'e rahmet okutur; *Hamlet*'i anlayan en azından Horatio vardır, Ophelia'nın sözleriye herkes için bir muammadır, sağır kulaklara çarpar.

Hamlet intiharı düşünür, daha ilk tiradından itibaren kendini öldürmekten bahseder durur. Acısının onu ya delirteceğini ya da ölüme sürükleyeceğini anlatır. Ama o nasıl deliremiyorsa, intihar da edemez. Ophelia ise dikkat çekmeye çalışmadan kendi canına kıyar. Nihayetinde Ophelia yaptığı her şeyi daha gösterişsiz bir şekilde ama hakkıyla yapar.

Ataerki yapının normlarına uymaya çalışan, toplumsal hiyerarşinin içinde kendine yer arayan bütün karakterler anormaldir aslında. Doğayla hiçbir bağı yoktur. Ölümcül ve savaşçı yönleri öne çıkar, şiddet yaşamlarının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Yapıcı, yaratıcı, üretken niteliklerden tümüyle yoksundurlar. Erk kavgalarının, öç planlarının kısır döngüsüne kapılmış, kendilerini ve birbirlerini tüketmektedirler. Kendi kurguladıkları "normal" öylesine ölümcüldür ki, anormal olur.¹³⁹

Hamlet de onlardan biri olmuştur artık. Ophelia ise tali cinse mensup olmasına karşın, bir inisiyatif ve bireysellik gösterir. Nihayetinde olumsuz bir hareket olan intiharla da olsa o dünyayı reddeder.

Shakespeare'de ve genel olarak belli bir döneme kadarki edebiyat eserlerinde bu tür ikili karşıtlıklar yaratmak âdettendir (IV. *Henry*'deki Prens Hal ile Hotspur'ü düşünelim). Bir karakterin ne olup ne olmadığını karşıtının aynasında görürüz. Ophelia bu açıdan değerli bir karakterdir, zira Hamlet'in olamadığı ya da olmak istediği her şeyi fazlasıyla yerine getirir, üstelik bir kadın olarak daha da kısıtlanmış durumda olmasına karşın. Böylece Ophelia'nın aynasında bakıldığında Hamlet'i eldeki seçenekler bağlamında başka da bir şey yapamazdı şeklinde meşrulaştırma yolu da tıkanmış olur.

Buna rağmen, Ophelia bir yandan da kimseye yaranamamış bir karakterdir. Gerçekten Ophelia'nın ister acımayla ister başka türlü, salt sevilen bir karakter olmadığını da belirtmek lazım.

¹³⁹ Zeynep Ergun, "Affetmemek", *Amargi*, s. 31.

Gelgelelim A.C. Bradley onun için şöyle der: "Çok sayıda okur ona karşı kişisel bir kızgınlık duyar. Onu bir kadın kahraman olmadığı için affedemiyor gibidirler ve olduğundan daha zayıf görürler. Hamlet'e görevini yerine getirmesinde yardımcı olmalıydı diye düşünürler."¹⁴⁰ Nitekim on dokuzuncu yüzyılın hemen başlarında yazan Charles Lamb, "İzlediğim bütün Hamlet'ler Ophelia'ya sanki büyük bir suç işlemiş gibi bağırıp çağırır ve seyirci bundan çok memnun kalır," der.¹⁴¹ Hamlet seyirciyi kendisine çekmeyi başarırken, Ophelia unutulur ya da tekdir edilir.

Fakat sadece seyirciler değil, pek çok edebiyat eleştirmeni de *bakar ama göremez*. Öyle ki alanının en iyilerinden biri olduğu kabul edilen A.C. Bradley, "kahramanın yanında trajik boyutlarda başka herhangi bir sima, mesela Lady Macbeth ya da Iago gibi biri, hatta Cordelia veya Desdemona gibi biri bile olmadığını görüyoruz," diyecek kadar yok sayar Ophelia'yı ve onun trajedisini.¹⁴² Eğer bunu *Hamlet*'in başka hiçbir Shakespeare oyununda olmadığı kadar tek bir karakter etrafında döndüğü şeklinde anlamayacaksak, ki kastedilen bu değildir, hem kadın sorununu tamamen göz ardı ederek oluşturulmuş bir trajedi anlayışıdır hem de Ophelia karakterinin yukarıda anlatılan çerçevedeki sanatsal değeri yok sayılmıştır.

Hamlet oyununda nicel olarak öyle büyük yer kaplar ki, diğer karakterlere ondan bağımsız bir hayatın gelişmesi için fırsat kalmaz, kaderleri onun kaderine bağlanmış olur. Fakat bu onların trajedisini Hamlet'inkine bağlar, o kadar, yok etmez.

Ophelia özelinde konuşacak olursak, oyundaki yirmi sahnenin sadece beşinde role sahiptir, kabaca söylersek oran olarak oyunun beşte birinde bile yoktur, yani Hamlet'e kıyasla rolü çok azdır ve manastır sahnesinin sonundaki kısa tiradını saymazsak, asla seyirciyle baş başa kalmaz. Oyuna adını veren Hamlet'e bu

140 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 160.

141 Akt. Harold Bloom ve Brett Foster, *Hamlet*, s. 146.

142 A.C. Bradley, *a.g.e.*, s. 90.

kadar yer ayrılırken ona ayrılınması seyircinin veya okurun kimden yana tavır alacağını belirlenmesinde önemli role sahiptir.¹⁴³

* * *

Dolayısıyla iki yanlış uçtan bahsedecek olursak, birisi Ophelia'yı uysal, evet efendimci bir karakter olarak görürken, diğer uça yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlayan bir feminist (niyetli) okumayla Ophelia'yı bayraktar olarak alan yaklaşımdır ve ikinci uç da, diğeri kadar olmasa bile, sorunludur. Böyle yanlış anlamda bir ideolojik okumaya gerek kalmadan da Ophelia'yı anlayıp sevebiliriz; metin buna müsaade ediyor. Ophelia sanatsal düzlemde tam da Hamlet'in olamadığı her şey olarak kendini gösterir. Hepsinden önemlisi, bunu sözleriyle değil, daha ziyade eylemleriyle yapar. Nitekim tiyatro söz konusu olduğunda drama ögesi tam da sözlerde değil "gösterme"de cisimleşir.

Toparlarsak, Hamlet'in oyunda olmadığı her şey olarak Ophelia bizim sempatimizi kazanır. Ophelia, Hamlet'ten farklı olarak, o kokuşmuş dünyanın temel ilkelerini benimsemez, fakat bu reddediş –tümüyle bilinçli olmayan karşı çıkış– kendisini devrimci bir eylemle değil, olumsuz bir eylem olan intiharla ortaya koyar ve bunun da etkisiyle merhamet duygulanmız baskın çıkar.

Ophelia'nın trajedilerinden biri, –bilinçsizliğiyle– haksız yere kendini suçlamasıdır. Oyunun bize ne gösterdiğinden bağımsız olarak, Ophelia yaşananları şöyle görür: "Ben babamın dediklerini yaptım ve babamın dediklerini yaparak Hamlet'i delirttim ve etrafımdaki dünyayı mahva sürükledim, dolayısıyla suçlu benim." Suçluluk psikolojisi kültürel bir yükün ürünüdür.

¹⁴³ Nitekim tiyatro tarihinde bir "Hamlet paradoksu"ndan bahsedebiliriz. Büyük ve etkileyici laflar eden bir karakterin damga vurduğu *Hamlet*'in büyük başarı elde etmiş olması, taklitlerini yaratmıştır. Yazarlar bir Hamlet yazacağım diye tiyatro eseri olmayan tiyatro eserleri üretmeye başlamıştır. Türlerin bir aradalığı ne kadar kıymetliyse, sınırlarının belirginleştirilmesi de o kadar önemlidir. Tiyatroda örneğin bir romandan farklı olarak gösterme ögesinin anlatma ögesine baskın olması gerekir. Hamlet'in *yüzeysel olarak* ayrıkçı bir örnek olması bu gerçeği gölgelemelidir. Tiyatro sadece birinin ağzına tirad vermekten ibaret olamaz.

Ophelia etrafındaki otorite figürlerinin birer birer yıkıldığını görür. Onun kafasında öyle ya da böyle bir otorite figürü vardır. Fakat, "Ne zaman öyle dedim de öyle olmadığı çıktı?" (II.ii.145-46) diyerek böbürlenene babasının kızına en önem verdiği konudaki nasihatı tam bir fiyaskoyla sonuçlanır ve zaten hata yaptığını kızına bizzat söyler. Hamlet'in ona olan aşkından şüphe ettiği, yanlış bir akıl verdiği için özür diler. Ne var ki yanlış burada kalmaz. İlk verdiği aklın hiçbir işe yaramadığı yetmezmiş gibi, bu kez başka bir öneride bulunup kızını yem yapar. Ophelia bu akla da uyar, ama yine kötü sonuç alır. Sevdiğini delirtir, o da gider babasını öldürür. Ophelia'nın muhakemesi bu yöndedir.

Ophelia meseleye şöyle bakar: Bu hayatta değer verdiğim iki insan var, bir tanesi babam, bir tanesi sevdiğim Hamlet; ama ikisi de beni hüsrana uğrattı. İnsanların tutundukları dallar ortadan kalktığında ne tür yıkımlar yaşadıklarını biliyoruz. İnsanlar için geçerli olan toplumlar için de geçerlidir. Otorite figürlerinin yıkıldığı dönemler toplumlar için altüst oluş ve devrim dönemleridir; fakat eskisinin ikamesi olmadığında eskiden de beter bir konuma savrulma mümkündür (örneğin faşist rejimler bu temel üzerinde yükselir). Toplumdan bireye geçerse, Ophelia için de benzer bir durum geçerlidir.

Ophelia bütün bunların etkisiyle canına kıyar Ama canına kıymadan önce delirdiğini hatırlayalım. Delirmesiyle birlikte bilinçdışındaki her şey ortaya çıkar. Acıklı olsa da, sanatsal açıdan harikuladedir bu kısım. Kral'a verir veriştirir, Kraliçe'ye veryan-sın eder, kadın-erkek ilişkilerindeki erkekçiliği sorgular (zaten tam da bu nedenle Ophelia'dan feminist bir kahraman yaratılmıştır). Ophelia otorite figürlerinin haksız çıkmış olmasından bir sonuç çıkararak, onlarla özdeşleşen fikirleri de bir bir ıskartaya çıkarır. Ne yazık ki bu devrimci sorgulamalarını devrimci bir eylemle değil, olumsuz bir bireysel eylemle (intiharla) sonlandırır, zira sorguladıklarının yerine koyacağı yeni değerleri ve doğruları yoktur. İkame bulamayınca boşluğa düşer ve intihar eder.

13. Bölüm

Delilik ve Normallik

Malum, sanat hayatı taklit ettiği kadar, hayat da sanatı taklit eder. Ophelia'nın sanatsal temsilinin hayatın içindeki yansıması bunun bir örneğidir.

Ophelia'nın özellikle on dokuzuncu yüzyılla birlikte kült bir figür haline geldiğini belirtmiştik. İlgi çeken konulardan birisi Ophelia'yla Hamlet'in aşkıydı. Nitekim Fransız besteci Ambroise Thomas kendisine müthiş şöhret kazandıran *Hamlet* operasında (1868) Ophelia'nın (Ophélie) rolünü Shakespeare'dekine kıyasla epey artırmış, birinci perdenin büyük bir kısmını Hamlet'le olan duygusal ilişkisine ayırmıştır. Tipik bir aşk hikâyesine dönüşen opera, Paris'te 1938'e kadar sayısız kez sahne almıştır.¹⁴⁴

Mahut aşk izleği Ophelia'nın cinselliğine olan ilgiyle kol kola gidiyordu. Yirminci yüzyılda cinsellik nesnesi olarak Ophelia, aşk mağduru Ophelia'ya ağır basmaya başladı. Örneğin Freud'un İngiltere'deki en önemli çömezlerinden Ernest Jones *Hamlet and Oedipus* kitabında, "Ophelia kesinlikle şehvi bir karakter olmalı, ama sahnede bunu nadiren görüyoruz. 'Masum' ve uysal olabilir, ama bedeninin bir hayli farkındadır," der.¹⁴⁵ Keza Lacan'a göre, Ophelia sadece "nesne Ophelia"dır, yani Hamlet'in eril arzusunun nesnesidir.¹⁴⁶ Dahası Lacan bu iddiasını desteklemek adına Ophelia adının etimolojisini erkek cinsellik organına (fallus) dayandırarak "O-phallus" olarak okumayı tercih eder ki, bu iddianın doğruluk payı yoktur. Genel görüş Op-

¹⁴⁴ Paul O. Cantor, *Shakespeare: Hamlet*, s. 80-1.

¹⁴⁵ Akt. Elaine Showalter, "Representing Ophelia", s. 85.

¹⁴⁶ Jacques Lacan, "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet", s. 36.

helia kelimesinin Yunanca "yardım" ya da "imdat" anlamındaki "ophelos"tan geldiği yönündedir.

Fakat Ophelia'nın esas ilgi çeken yanı deliliğidir. Elaine Showalter'ın dikkat çektiği gibi, Victoria çağı İngiltere'sinde akıl hastanelerindeki yöneticilerin klinik faaliyetlerinde kullanacakları akıl hastası modelleri olarak tiyatro oyunlarına, özellikle de Shakespeare'e dönmeleri âdettendi. Ergenlik çağındaki kız çocuklarının histeri ya da ruhsal çöküntü izahlarında Ophelia vakası bilhassa yararlı görülmüştü. Önemli doktorlar Ophelia'nın bu yönüne dikkat çekiyordu. Örneğin Hanwell Akıl Hastanesi'nin ünlü başhekim Dr. John Conolly, herhangi bir ziyaretçinin akıl hastanesinin koğuşlarında Ophelia'ya denk gelebileceğini yazıyordu: "Aynı gençlik yılları, aynı solan güzellik, aynı fantastik elbise ve kesik kesik şarkılar."¹⁴⁷ Tıp ders kitaplarında kadın hastalar Ophelia'yı andıran kadın eskizleriyle anlatılıyordu.

Fakat daha da ilginç ve acıklı olanı akıl hastanelerindeki kadınların *Ophelia*'laştırılmasıydı. Romantik Ophelia ikonografisinin çoktan gerçekliğe sızmaya başladığına dikkat çeken Showalter, akıl sağlığını yitirmiş genç kadınların Ophelia'ya benzemedikleri durumda, benzetilmeye çalışıldığını söyler. Örneğin akıl hastanelerinde çekilen fotoğraflarda genç kadınların basmakalıp Ophelia tiplemesine göre poz vermeleri isteniyordu.¹⁴⁸

Bir Kez Daha Ophelia'nın Deliliği Üzerine

"Ne düşüneceğimi bilmiyorum, Lordum."

Ophelia

Ophelia'nın annesi nerededir? Oyun bir adamın babasızlığının acısı ya da genel olarak sonuçları üzerinden hareketle baba rolüne sayısız vurgu yapar. Hamlet babasını kaybetmiştir ve oyunun ilk büyük sahnesinde amcadan bozma üvey babası Claudius babaların ölmelerinin ve dahası babaların babalarını kaybetme-

¹⁴⁷ Elaine Showalter, *a.g.e.*, s. 83.

¹⁴⁸ Akt. Elizabeth Marshall, "Schooling Ophelia", s. 712.

lerinin doğal olduğunu söyledikten sonra, o tipik birinci çoğul şahıs kipinde konuşmasıyla, "Bizi baba bil," der. Hamlet'in bir değil bin babası vardır, yeni Kral bütün ülkeyi temsil ettiğinden, bütün ülke Hamlet'in babasıdır.

Keza önce varlığı, sonra yokluğuyla Polonius da bir baba figürü olarak tezahür eder. Önce oğluna, sonra kızına dolaylı dolaysız babalık rolünü oynadıktan sonra, ölümüyle beraber çocuklarını geri dönüşsüz bir yola sokmuş olur. Onun varlığı ayrı dert, yokluğu ayrı derttir. Zorba baba rolüyle her yere elini uzatır, sonra ortadan kalkmasıyla birlikte doğan boşluk evlatları için bir endişe sebebi olur; ikisi de kendi toplumsal cinsiyet rolüne uygun olarak o endişeyi gidermeye çalışır: Biri saldırarak, vurup öldürerek; diğeri hüzne boğulup kendine zarar vererek.

Peki, babalar oyundayken, anneler nerededir? Hamlet'in annesini biliyoruz. Ya Ophelia'nın annesi?

Örneğin A.C. Bradley, "Ophelia annesini kaybetmiştir ve sadece bir babası ve abisi vardır," der.¹⁴⁹ Oysa bu sadece bir varsayımdır. Metinde Ophelia'nın babası ve abisi olduğuna dair kanıt bulunsa da, annesinin olmadığına dair kanıt yoktur. Annesi sadece *yoktur*. Onun yokluğunun ne öncesi ne sonrası vardır. *Hamlet*'e damga vuran bu erkekler dünyasında bir kadın için var olmanın üçüncü kipidir o: Ophelia erkek dünyasına uyum sağlayamayıp yok oluşa sürüklenirken, Gertrude erk ilişkilerini basmakalıp toplumsal cinsiyet rolleriyle harmanlayıp ayakta kalmayı başarmıştır. Ophelia'nın annesi ise salt bir yokluktur, çıplak yokluktur; ne bahsi geçer ne bir anı bırakmıştır. Kadınlara kadın kimliğiyle varoluş hakkı tanınmadığı gibi, bir kez gittikten sonra bir daha hatırlanmaları da mevzu bahis değildir: Hamlet ölürken herkesin adını sıralar, bir tek Ophelia'yı unuttur; ölen kadın ölmekle kalmaz, yok olur, hafızadan silinir. Anne de bir yerlerde ölmüş kalmış olabilir. Her halükârda Ophelia annesini kaybetmemiştir, annesi mâdumdur.

149 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 118.

Metin açısından ilginç bir boşluktur bu. Sadece bir kez Laertes, adamlarıyla birlikte Kral'ın sarayını bastığında bir anne adı zikreder.

Kanımın bir damlası sakın kalırsa, piç desinler bana
Babamın ardından da "boynuzlu!" diye bağırınsınlar
Eşine sadık annemeyse "orospu" damgası vursunlar
O temiz, lekesiz alnurun tam ortasına. (IV.v.91-5)

Bunun haricinde Ophelia'nın annesi yoktur. Ophelia delirdiğinde bile annesini hatırlamaz, adını anmaz. Sığınabileceği bir anne hatırası bile yoktur.

Nihayet, babasını kaybetmiş, anneden de (ölüsü ya da dirisi) mahrum olan Ophelia ölür. Erkekler kendi âleminde, intikam için planlar yaparken, Ophelia'nun intihar haberi gelir.

Ophelia özneliği elinden alınmış bir genç kadındır. Etrafı onun yerine düşünen erkeklerle çevrilidir; atması gereken adımlar, erkeklerin dünyasının kurallarına uymalıdır. Onun yerine düşünenler yok olunca (abisi Laertes Paris'e gider, babası sevgilisi tarafından öldürülür, sevgilisi de Londra'ya sürgüne yahut ölüme gönderilir), Ophelia da düşünemez hale gelir ve delirir. Yeni bir dil yakalaması gereken Ophelia, olağan iletişim dilini reddeder.

Delilik, *Hamlet*'le hemen hemen aynı yıllarda kaleme alınan *Don Quijote*'de yeni çağa uyum sağlayamayan şövalye Don Quijote'nin bu dünyada tutunabilmesini sağlar. Yeni gelişen toplumsal kurumlarla birlikte, yeni askerî teknikler ve silahlar da şövalyeliği tarihsel bir olgu haline getirmişti. Mahzun Yüzlü Şövalye Don Quijote, şövalyelik kitaplarına gömülüp hayatı unutalı beri dünya çok değişmiştir. Don Quijote tehlikeli sulara yüzer ve onun deliliği tam da bu noktada devreye girer. O, bu dünyada yalnızca "deli" olduğu için yırtar. Var olabilmesinin tek yolu "normal" olmamasıdır. Birkaç yüzyıl önce yapıldığında normal addedilen davranışlar, içinde yaşanılan dönemde delilik damgasını yer. Bu bağlamda Don Quijote'nin deliliğinin

arızı bir doğasının olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Delilik Don Quijote'nin bu yabancı dünyada kendisini kamufle etmesini sağlayan bir şal işlevi görür. Bu sayede, ait olmadığı bir dünyada (modern dünyada) var olmaya, tutunmaya çalışır.

Ophelia'nın deliliğiye, yukarıda anlatılan sınırlı anlamıyla, bir geçiş dönemi sorunudur. Onun trajedisinin kökeninde bir geçiş dönemi sıkıntısı vardır ve deliliği buradan kaynaklanır, ama deliliği son tahlilde –sınıflı toplumlar için– tarihüstü bir niteliğe sahiptir. Ophelia bizzat bir tarihsel geçiş dönemi sancısı yaşamaz. Onun yaşadığı bir tarihsel dönemden diğerine geçerken adeta hiç değişmeden süregelen bir kadınlık sorunudur. Don Quijote çatıştığı toplumun normlarına göre sahip olduğu “deliliği” vasıtasıyla kendi metnini oluşturur. Kurtuluşu sanatsal dünyaya adım atarak gerçekleşir ve bu sayede hayatta kalır. Her ne kadar kendi metnini yaratma çabası toplumla çatışmasına neden olsa da, bu çaba son tahlilde çatıştığı toplumda bir yer edinmesine yol açar ve Don Quijote'nin deliliği ona belli bir süre yaşama imkânı verir. Ophelia'nunkiye ancak epifanik bir başkaldırı sergileme imkânı sunar: İçindeki tüm duyguları bir seferde açığa serer, öfkesini kusar, başkaldırısını sergiler ve geriye bir şey kalmaz. Ölür.

Bu açıdan, Ophelia'nın deliliğini bir tür özgürleşme olarak görmek¹⁵⁰ ya da benliğiyle daha barışık hale geldiğini iddia etmek¹⁵¹ aşırı romantizmdir.¹⁵² Nihayetinde deliliği, yine Don Quijote'nin aksine, en fazla acı çektiği dönemdir ve onu ölüme götürecektir kadar derindir. Don Quijote'nin deliliği ona tutunup yaşama imkânı verirken, Ophelia için anlık bir gösteri (gösteriş değil) yaparak hayatını sonlandırmasına yol açar.

150 Örneğin bkz. Gabrielle Dane, “Reading Ophelia's Madness”, s. 412

151 Örneğin bkz. Ranjini Philip, “The Shattered Glass: The Story of (O)phelia”, s. 75.

152 Joan Montgomery Byles'in tespiti bu bağlamda daha doğrudur. Ophelia'nın kendisiyle nihayet gerçek bir iletişim kurduğunu söyler, “ama onu gerçekten ilk kez dinleyen dinleyiciler artık gerekli değildir. Ophelia'nın yanıtı ihtiyacı yoktur. Kendi sesini, iç benliğini keşfetmiştir.” J.M. Byles, “The Problem of the Self and the Other...”, s. 48.

Hamlet'in deliliğinden bahsettiğimizdeyse kuşkusuz esas soru, Hamlet'in kesinkes deli olduğuna dair bir emare olup olmadığıdır. Sahnede deli olduğu kısım hiç yoktur. Halbuki deli numarası yapacağını söylediği yerler vardır. Keza Ophelia'nın deliliğinin aksine kendi durumunu gayet akılcı şekilde tasvir eder. Bu demektir ki kategorik olarak söylenecek ne var sorusunun cevabı, deli olduğu değil, deli olmadığı olabilir. Sonrası irdelenmeye muhtaçtır.

Hamlet'in delililiği¹⁵³ *bir açıdan* Don Quijote'nin deliliğine daha yakındır, zira deliliği onu dönüp dolaşıp düzenin parçası olmaya iter: "Yaptığı deli taklidi, bu hilenin [oyun içinde oyunun] bir uzantısıdır. Kandırmak, bir maskenin ardında saklanmak, erkek söyleminin kullanıldığı bir dille başkalarını tuzağa düşürmeye çalışmak, içinde bulunduğu toplumsal düzenin alışık olduğu, sık kullandığı bir yöntemdir oysa: Hamlet, deli taklidi yaptığı oranda normalleşir."¹⁵⁴ Freud'a göreyse, Hamlet'in delilik taklidi nihayetinde gerçek bir nevroza dönüşür. Arzularını bastırmak için yürüttüğü iç mücadele içinde öyle bir çatışmaya yol açar ki, gerçekten dengesizleşir.¹⁵⁵

Tüm bunlar elbette deliliğin tarihte hiçbir dönemde olmadığı kadar sorunsal bir hale getirileceği bir toplumun doğuş çağında karşımıza çıkar.

153 Ophelia'nın deliliğini Hamlet'in deliliğinden sanatsal açıdan daha çekici bulduğumu itiraf etmeliyim.

154 Zeynep Ergun, "Affetmemek", *Amargi*, s. 31.

155 Bkz. M. de Grazia, *Hamlet without Hamlet*, s. 154.

14. Bölüm

Mezarımı Derinde Kazın

Buyurun Ophelia'nın cenaze ayinine!

Ophelia'nın ölümünün asli sorumlusu Hamlet'tir ve olan biten her şey gözümüzün önünde cereyan etmiştir. Ama ünlü eleştirmenlerden J.D. Wilson, ilginç bir şekilde, "cenaze töreni sahnesine ilk tepkimizin Hamlet'ten yana olduğundan şüphe edilemez," der. Neden? Doğru, yine Wilson'ın da dikkat çektiği gibi,¹⁵⁶ Hamlet bir an olsun Ophelia'nın ölümünden sorumlu olduğunu düşünmez, kabahati kendisinde ve antikalıklarında aramaz. Ama biz farkında değil miyiz neler olup bittiğinin? Hamlet'in suçu bağışlanır gibi değildir. Wilson yine de burada durmaz: "Ayrıca Kraliçe'nin hatırlatmasıyla Hamlet'in laneti olan şu zihinsel rahatsızlığı hatırladığımızdan, onun özündeki soyluluğu kabul eder ve ıstırabına acırız. Öyle ki ıstırabı, Ophelia'nın ölümündeki rolünü bağışlamamıza da yol açar [aynen öyle!]. Talihsiz kız iki kez gömülür: Mezarlıkta ve seyircilerin aklında. Her halükârda onu şimdilik unuturuz ve bu noktada Hamlet'in kendi sorumluluğu konusundaki sessizliği unutmamıza yardımcı olur. Gösterici aklımızın bununla meşgul olmasını istemez henüz" (a.g.e.).

Wilson burada Shakespeare'in sadece seyircilerde uyandırdığı duygudan bahsetmiş olmaz, zira eleştirmenlerin çoğu da aynı dalgaya kapılmıştır; Ophelia'yı ve Hamlet'in onun ölümündeki asli payını unutmuş ya da görmezden gelmiştir.

156 J.D. Wilson, *What Happens in "Hamlet"*, s. 271, 270.

İngiltere Yolculuğu

Hamlet, Danimarka'da öldürülmesi tehlike arz ettiğinden, İngiltere'ye gönderilir ve İngiltere'nin borcuna mahsuben Prens'in ipinin çekilmesi beklenir. Bu görevin yerine getirilmesi için de eski dostlar, Rosencrantz ve Guildenstern görevlendirilir.

Hamlet'in İngiltere yolculuğu her şeyden önce Shakespeare'in sanatının derinliğini görmek açısından önemlidir. Olgunluk dönemindeki Shakespeare'le karşı karşıyayız ve bir oyunu hiç olmadığı kadar tek bir oyuncunun sırtına yüklemesine karşın, ondan bağımsızlaşabilecek bir oyun kurmayı da başarmıştır. Oyunun yarısından çoğunda repliği olan Hamlet, dördüncü perde dördüncü sahneden beşinci perde birinci sahneye kadar, *yaklaşık 500 dize boyunca* ortadan kaybolur. Oyunda bu kadar çok yer kaplayan Hamlet'in yokluğu nasıl hissedilir? Shakespeare sanatçılığının zirvesindedir ve alt olay örgülerini incelikle işlemeyi bildiğinden, bu baskın başkarakterin uzun süreli yokluğu tempoyu düşürmez; her bir karakterin iç gelişimi için aynı incelikten bahsedemeyecek olsak da, eylem etkileyicidir.

Başkarakterimiz geri döndüğünde sahnenin manzarası bir hayli değişmiştir: Ophelia ölmüş, Kral ile Laertes ise Hamlet'in işini bitirmek için kalles bir plan hazırlamıştır. Peki, ya Hamlet? Hamlet değişmiş midir?

Hamlet'in İngiltere seyahatinden ya da İngiltere yolunda denizde yaşadıklarından sonra nitel olarak değiştiğini söylemek, İngiltere'ye olan yarım kalmış seyahatini bir tür hac olarak görmek yaygın bir kanıdır. Buna göre, Hamlet öncelikle bir savaşın içinde olduğunu anlamış, iktidara karşı ancak savaşarak ya da stratejiler uygulayarak ayakta kalabileceğinin bilincine varmıştır. Sabık arkadaşlarını (Kral'ın adamlarını) gözünü kırpmadan temize havale etmesi bunun ispatı olarak görülmektedir. Mesele intikamın da ötesinde, bir hayatta kalma savaşına dönüşmüştür. Buna paralel olarak, Hamlet'teki o hayattan bezmişlik ve intihar ya da ölüm arzusu ortadan kalkmıştır. Tiradlarında görülen "olmak ya da olmamak" izleği terk edilmiş benzemektedir. Üçüncü bir değişiklik olarak ise, Hamlet'in artık takdir-i ilahiyi kabul

ettiği, daha dindar biri haline geldiği iddia edilmiştir.¹⁵⁷ Keza mezarlık sahnesindeki tefekkürleri de bir sembolizm eşliğinde Hamlet'teki derin bir değişim olarak yorumlanmıştır. Buna göre Hamlet üzerindeki karaları çıkarmıştır ve yeni kıyafetlerini giymiş olması bu dönüşümün sembolüdür.

Bu iddialara ihtiyatla yaklaşmak gerektiği kanaatindeyim. Her şeyden önce, Hamlet'in dönüşümü İngiltere seyahatiyle başlamamıştır. Kuşkusuz, yukarıda belirtildiği üzere, Hamlet oyunun seyri içinde değişir, dönüşür. Tam da eylemleriyle, daha doğrusu çoğu zaman kendini içinde buluverdiği eylemlerle bilincinde bir değişiklik yaşanır. Fakat bu değişim için illa bir milat, bir niteliksel sıçrama uğrağı belirlenecekse, o kırılma noktası Polonius cinayetidir. Hamlet tam da lafta ya da duyarak bildiği ölümü ellerinde hissederek ve ölümün faili olarak teorik karşıtlıklarını aşar. Gerçek dünya Hamlet'in kafasında kurabileceklerinden çok daha fazlasını, çok daha çeşitli şekilde sunar ve bu maddi güç onun bilincinde dönüşüme yol açar.

Fakat bu bilinç tam anlamıyla bir savaşıma bilinci ya da iktidarın gerekliliklerine ilişkin bir farkındalık değildir. Hamlet anlamış ve değişmeye başlamıştır, ama sürüncemeciliği ve eski huyları bir anda silinip gitmez. Bir defa, Hamlet hâlâ daha iktidarı alabilecek türde bir savaşçı, bir eylem adamı değildir. İngiltere'ye dönüşü örneğin Fortinbras'ın ya da Laertes'in girişiyle taban tabana zıttır. Onlar orduları ya da askerleriyle girerken, Hamlet üryandır. "Krallığınıza çırlıçıplak ayak bastığımı bilmenizi isterim," diye yazar mektubunda. Kral şaşırır, "'Çırlıçıplak'" mı diye sorgular (IV.vii.42). Claudius onun halk tarafından sevildiğini bildiğinden ve daha biraz önce Laertes'in bile devşirdiği güçlerle sarayı basabildiğini gördüğünden, Hamlet'in gelişine şaşırır, adeta "o gidişe bu geliş mi?" der.

Hamlet'in oyundaki bu savaşçı askerlerin fiziksel güç gösterisi yerine aklıyla iş göreceği düşüncesi de oyunun son sahnesinde boşa çıkar. Hamlet düşmanın hazırladığı bir tuzağa yine savun-

157 Bkz. A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 143-44.

masız gidecek, yine oyunu rakibin belirlediği kurallar çerçevesinde gafil avlanarak oynayacaktır.

Keza Hamlet'in değiştiği iddiası bağlamında, ölüm ya da intihar düşüncesini attığını söylemek de pek doğru değil. Bir defa, Hamlet'in döndükten sonra, beşinci perdede monoloğu yoktur. Dolayısıyla ne düşündüğünü artık bu kanal aracılığıyla öğrenemeyiz. Ama nihayetinde döndüğünde de yine felsefi tefekkürlere dalan ve bu düşünceleri ölüm etrafında dönen biridir. Belki artık monoloğu yoktur, ama bu açıdan değişim de yoktur. Mezarlıklarla olan sahnesinde yine ölüm üzerine kara düşüncelere dalar. Hayatın, şan-şöhretin gelip geçiciliğinden, ölümün hakikatinden bahseder.

Belki bu çerçevede, yarım kalan İngiltere yolculuğu sonrası Hamlet'in yine karamsar bir salıvermişliğe kapıldığı, kadere ve alınyazısına iman çizgisine geldiği, sürüncemeciliğini artık ne olacaksa olsun anlayışıyla atmaya karar verdiği söylenebilir. Hamlet'in bazı sözleri bu iddiayı desteklemek için kullanılmıştır: "Ne kadar gelişigüzel belirlesek de amaçlarımızı, / Onlara biçim veren bir ilahi güç var"¹⁵⁸ ya da "Müneccimlik falcılık bilmeyiz biz. / Bir serçenin düşüşünde bile hayır vardır" (V.ii.10-11 ve 206-7). Burada daha dindar bir Hamlet görüntüsü olduğu reddedilemez. Fakat bir kez daha, davranışları süreklilik arz etmez. Mesela düelloyu kadere iman ettiğinden ötürü kabul ettiğini söylemektense, çaresizliğinden ya da düşüncesizliğinden ötürü kabul ettiğini söylemek daha doğru olur. Öyle ya da böyle, dindar Hamlet bir saniyeliğine görünür kaybolur. Bitirişi hiç de dindar bir varlığı arımsatacak şekilde olmayacaktır.

Dolayısıyla Hamlet'i İngiltere sonrasında tam anlamıyla dönüşmüş saymak ve sözgelimi, "Eğer sonunda Hamlet şu kederli ve histerik kişilik olmaktan çıktıysa, nihayet görünüşlerin şer keşmekeşinden başını çıkarıp hakikati açık seçik görebildiği ve sağlam bir zemine yaslandığını bildiği içindir,"¹⁵⁹ demek İngiliz

¹⁵⁸ Bunu bir sonraki bölümde daha ayrıntılı ele alacağım.

¹⁵⁹ John Paterson, "The Word in Hamlet", s. 54.

tere sonrasına takılıp öncesini yok saymak anlamına gelir; zira Hamlet baştan beri neyin ne olduğunu bilir; fazladan karut arayışı salt sürüncemeciliğindendir. Görünüşte doğruya ulaşma çabası, sözde bilgi arayışı eylemsizliğin bahanesi olmuştur. Hamlet sonda mutluluğa erer, çünkü niteliksel açıdan başka bir insan olmuştur; bilgiye ulaştığı için değil, kendi deli gömleğini (eylemsizliğini) yırtıp attığı için rahatlamıştır. Fakat bir tür çarpık eylem adamı olurken de, giderek yozlaşmış, düşmanlarına benzemiştir. Hamlet tam da onlardan, düşmanlarından biri olduğu için, dine sarılıp kendine kılıflar uydurur.

Nitekim İngiltere yolculuğu sonrasında değişti mi, değişmedi mi tartışması yapan yazarların Hamlet'in değişmesini olumlu bir hadise olarak yorumlamaları düşündürücüdür. Sanki Hamlet'in hayatında, dolaysız çevresinde yeni ve nitel açıdan farklı olaylar olmamış gibi, Hamlet'in yaslı ve melankolik ruh halinden çıkıp ölümü hayatın döngüsünün bir parçası olarak kabul eden olgun bir birey haline geldiği iddia edilmiştir; genel yorum budur.

Oysa Hamlet kendi içsel dönüşümünü yaşarken çok canlar yakmış, kendi iç arınmasını ve tekâmülünü sağlarken, içinden attığı zehirle başkalarının sebebi olmuştur. Hamlet manevi dönüşümünü gerçekleştirirken küçük çaplı bir katliama dönüşecek olan süreci başlatmamış olsaydı, bunu salt Hamlet'in iç yolculuğunun (manevi haccının) parçası olarak görmek haklı olurdu. Ama durum çok farklıdır. Hamlet her şeyden önce Ophelia'nın ölümüne yol açar. Yetmez! Suçluluk duygusu taşıdığına dair hiçbir emare yoktur, Claudius gibi, "doğaya günah, tanrıya günah!" çizgisinde olmasa da yas tuttuğu da yoktur. Kadının yittiği yerde erkek başlar, erkek ancak kadını sahneden silerek gerçek kimliğini bulabilir.

Hamlet'in Ophelia'nın ölümünden sonra hiç yas tutmaması bilhassa düşündürücüdür. Oyunun başında yasını uzattığı için dost (Ophelia) düşman (Claudius) herkesin eleştiri oklarının hedefi olan Hamlet, bu kez diğer uca savrulur. Eleştirmenler arasında genel kanı, deniz yolculuğundan sonra prensin olgunlaştığı yönündedir. Bunu kabul etsek bile, bu kötü bir olgunlaşmadır;

zira Ophelia'nın ölümü babasının ölümüyle aynı şey değildir, Hamlet masum bir canın sebebi olmuştur. Ama olgun Hamlet hayatına hiç umursamadan devam eder. Mezarlık sahnesinden sonra karşımıza ilk çıktığı yerde, tıpkı eski günlerde olduğu gibi, Osric'e takılır, Horatio'yla kelime oyunları yaparak gülüp eğlenir. Oysa Ophelia'nın daha kırkı çıkmamıştır!

Öte yandan, Hamlet'in deniz sahnesinden sonra değiştiği düşüncesini intikamı bir kenara bıraktığı şeklinde yorumlamak da doğru olmaz. Hamlet eskiden olduğu gibi yine intikam lafları eder:

Onunla ödeşmek için şu kolumu kullanırsam şimdi,
Niye rahatsız olsun vicdanım?
Ayrıca, içimizdeki bu azmış yaranın
Daha da zararlı olmasına izin vermek,
Lanetlenmek değil de nedir? (V.ii.72-76)

Hamlet yine intikam düşünceleriyle var olur. Sadece, üst üste işlediği cinayetlerle ve ölümün nefesini iyiden iyiye ensesinde hissetmesiyle, itkisel bir şekilde, canını kurtarma gayesiyle hareket etmeye başlar. Bu onun mizacını da değiştirir. Ölümü kanıksamıştır artık. Babası için aylarca yas tutan Hamlet, Ophelia için karalar bağlamaz. Keza iki arkadaşını öldürmüş olmasına karşın –onların defterini dürdükten sonra bile– vicdanı birazcık bile sızlamaz. Durumu, “kendi işgüzarlıkları sonlarını getirdi,” diye açıklayarak geçirir, soğukkanlı bir katil gibi. Dolayısıyla Hamlet'in son sahneye adımı attığında, “aklında beşeri bağları yeniden kurma arzusu”ndan başka bir şey olmadığını söyleyen Prosser, metinden alabildiğine kopuktur ve kendi muhafazakâr görüşlerini metne aşılama çalışmaktadır.¹⁶⁰ Hamlet en sonda itkisel olarak kendini aşar, ölürken de olsa öne atılır, ama nihayetinde eli titremeden öldürür. Görevini yaparken soğukkanlı bir katilden farksızdır. Değişimi –olumlu manada söylenen– dindarlığa doğru değil, düzene uyum sağlama yönündedir.

¹⁶⁰ Eleanor Prosser, *Hamlet and Revenge*, s. 237.

Dolayısıyla Claudius, Hamlet için hile hurda bilmez, kimse-
nin arkasından dolap çevirmez dediğinde (IV.vii.133), bir açıdan,
eski Hamlet'te kalmıştır. Hamlet dönüşmüştür, eskiden sadece
gerçekleri açığa çıkarmak için planlar yapabilen Hamlet, artık
kadim arkadaşlarını öldürmek üzere planlar yapabilen biridir.
Gözünü kırpmadan öldürebilenlerin dünyasının parçası olmuş-
tur bile. Fakat bu rol de ona çok uymaz, burada da ne yapacağını
bilemez ve dolayısıyla İngiltere'den dönen Hamlet'te bir koyu-
vermişlik göze çarpar. Ancak Laertes'le dövüşten sonra ölüme
yaklaşınca, daha doğrusu ölmek üzere olduğunu anlayınca yü-
künü atar ve tam anlamıyla dönüşür. Onun dönüşümü sadece
ölüme götürür; eski benliğini ancak ölüm pahasına terk edebilir.

Korsanlar ve Kapitalizmin Yükselişi

A.C. Bradley, "Bir korsan gemisinin Hamlet'in gemisine saldır-
mış olması"nı, "oyunun akışında bir karakter aracılığıyla ya da
çevresindeki bariz koşullardan kaynaklanmayan her türlü (ama
elbette doğaüstü olmayan) olay" anlamında tesadüf diye nite-
lendirir.¹⁶¹ Bu şekilde bakıldığında, kuşkusuz, tesadüftür, ama
tesadüfü zorunluluğun tezahür etme biçimlerinden biri olarak
alırsak ve karakterlerin bir boşlukta yaşamadıkları, bilakis bir ta-
rihsel bağlamın ürünü oldukları unutulmazsa, korsanların oyun-
daki rolünü tesadüf diyerek geçiştiremeyeceğimizi görürüz.

Hegel tesadüfü zorunluluğun tezahür etme biçimlerinden
biri olarak tanımlar. Tesadüf bir illiyet ilişkisinin olmaması değil,
sebe-sonuç zincirindeki halkaların uzaması, karmaşılaşma-
sı ya da silikleşmesidir. Diğer olgulardan bağımsız gerçekleşen
mekanik bir sebe-sonuç ilişkisi yerine, olumsal olan ile zorunlu
olanın iç içe geçtiği geniş bir bütün içinde kimi zaman olgular
doğrudan bağa sahip olduğu etkenle değil, dolaysız bağlantısı
olduğu etken dolayımıyla ortaya çıkar. Bu son itkinin ("sonuç")
izini ("sebebe" kadar) süremiyor olmamız ona "tesadüf" adını

161 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, s. 14-5.

vermemize yol açar.¹⁶² Oysa bu tesadüfü çekip aldığımızda da bir ikame ihtiyacı ("zorunluluk") hemen kendini gösterecektir. Dolayısıyla tesadüf, zorunluluğun kendini gösterme biçimlerinden yalnızca biridir.

Bu açıdan korsanlar tam da kapitalizme geçiş döneminde, daha da somutta ulus-devletler öncesinde uzun mesafe ticaretinin önlenemez bir parçasıydı ve ulus-devletlerin neden ve nasıl ortaya çıktığını, burjuvazi için nasıl bir zorunluluk olduğunu görmemize yardımcı olur.

Feodal çağın başlangıcına akınlar (Arap, Macar, İskandinav) yüzünden beli bükülen Avrupa'nın uğradığı yoğun nüfus kaybı, işlenebilirliğini yitiren toprağın kötü durumu ve bu topraklar üzerinde geniş alanlara yayılmış birbirinden kopuk insan toplulukları ile bunların istikrarsızlık üzerine kurulu karşılıklı bağımlılık ilişkileri damga vurmuştur. Feodalizm öncesi görece ileri üretim tarzının sonucu olan bayındırlık eserleri (yollar, köprüler vs.) harap durumdaydı. Feodalizm bu çöküşün yeniden yapılandırılması olarak karşımıza çıkarken, buna genel bir güvenlik eksiği de eşlik etmiştir. İstilaların yarattığı istikrarsızlık ortamı gerek egemen sınıfları gerek ezilenleri (üstelik genel kanunun aksine, çoğu zaman bu ikincisini) karşılıklı birliktelikler aramaya itmiş, feodalizm bu güvensizlik (istikrar yokluğu) temeli üzerinde yükselmiştir.

Marc Bloch *Feodal Toplum* adlı eserinde, ortaçağın erken dönemlerine damgasını vuran karmaşıklıkların çoğu durumda insanları daha da yakınlaşmaya teşvik ettiğinden bahseder. Fakat insanların yakın bağlar içinde yaşadıkları bu toplulukların arasında geniş boşluklar uzanıyor, böylece dağınık nüfuslu insan öbekleri arasında iletişim ve ulaşım açısından birçok engel bulunuyordu. İşte bu somut gerçeklik (maddi koşullar) hem siyasi hem de edebi üstyapıya bir temel hazırlayacaktı:

162 G.W.F. Hegel, *Science of Logic*, s. 561-2 ve *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline*, s. 213-23.

Siyasi açıdan, ulus-devletlerin kurulmasında önemli bir tetikleyici olacaktı. Başka bir deyişle, ortak bir pazara gerek duyan burjuvaziyi buna uygun yapılanmalar oluşturmaya itecekti. Burjuvazi,

nüfusu bir araya toplamış, üretim araçlarını merkezileştirmiş ve mülkiyeti birkaç elde yoğunlaştırmıştır. Bunun zorunlu sonucu, siyasal merkezileşme oldu. Ayrı çıkarlara, yasalara, hükümetlere, vergi sistemlerine [ölçü birimlerine, para birimlerine vb.] sahip bağımsız ya da birbirleriyle gevşek bağlara sahip eyaletler, *tek* bir hükümete, *tek* bir hukuk düzenine, *tek* bir ulusal sınıf çıkarına, *tek* bir sınıra ve *tek* bir gümrük tarifesine sahip *tek* bir ulus içinde bir araya geldiler.¹⁶³

Edebi açıdan ise gezgin şövalye hikâyelerinin ve sonrasında pikaresk anlatının üzerinde yeşerdiği toprak olmuştur. Ortaçağ boyunca tacirler, silahlı kervanlar halinde yolculuk ediyorlardı. Başlarından geçen sayısız macera ilk roman türlerindeki gezgin karakterlerin varlığının maddi temelini oluşturur. Bunların kurmaca düzlemde yapıp ettikleri gezgin tüccarlar için bir nevi *mesel* işlevi görüyordu. Burjuvazi edebiyatı pratik işleri için kullanıyordu. Nitekim bu döneme damgasını vuran neoklasik edebiyat geleneğinde, sanatın *hem eğlendirmesi hem de öğretmesi* gerektiği savunuluyordu.

Nitekim bir edebi tür olarak romanın yükselişi ve ilk romanlarda gezgin hikâyelerinin veya genel olarak seyahatlerin ve seyahatlerde karşılaşılan zorlukların ağırlıkta olması tam da buraya oturur. Yazarın karşısında maddi hayata ait, pratik olmaya alışmış bir kitle vardır. Örneğin ticaret yaparken neyin nasıl olacağı, kaç mal olacağı, mola vereceği duraklar ve hanlar, güzergâhı, atlatacağı badireler vs. kendisi açısından hayati öneme sahiptir. Sonuçta demiryolları ve diğer modern ulaşım araçlarının olmadığı koşullarda, burjuva tüccar tehlikeler içerisinde var olmaya

¹⁶³ Karl Marx ve Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, s. 121-2.

ve işini yapmaya çalışan bir *pikarodan* başka nedir ki? Aynı resme diğer bir açıdan yaklaştığımızdaysa nizam ve intizam kaygısını görürüz: Ticaret güvenlik gerektirir, kaosu reddeder.

Aynısı deniz seyahatleri için daha da geçerliydi. Engin denizlerde güvenliği sağlamak çok daha zordu. Tıpkı *Venedik Taciri*'nde Shylock'un kurbanı olmanın kıyısından dönen Antonio örneğinde olduğu gibi, giden geminin geri gelmesi ya da yerine ulaşması başlı başına başarıydı ve ticaretin (orta sınıf burjuvazinin varoluş nedeni olan uzun mesafe ticaretinin) pürüzsüzce ilerlemesi için ulus-devlet türü bir yapılanma şarttı. Bu tür bir birimin yokluğunda, korsanların denizdeki ve karadaki varlığı önlenemez bir zorunluluktuktu. Wentersdorf'un belirttiği gibi,

Shakespeare zamanında İngiltere ile Avrupa kıtası arasındaki denizler korsan kaynıyordu.... On dördüncü yüzyıldan on sekizinci yüzyıla dek Baltık'tan Akdeniz'e kadar Avrupa kıyıları korsanlardan geçilmiyordu.¹⁶⁴

Üstelik bu korsanlar devletlerden bağımsız hareket etmiyorlardı. Devletler hem yabancı gemileri "vergilendirmek" hem de deniz savaşlarında kendilerine yardımcı olması adına korsanlarla işbirliği yapıyorlardı.

İşte bu korsan gemilerinden bir tanesi Hamlet'in gemisini ele geçirir ve tam da gözü dönmüş bir avuç çapulcu değil, bilakis ekonomik işleyişin parçası olduklarını gösterecek şekilde akılcı bir pazarlık yaparlar. Hamlet Horatio'ya mektubunda şöyle yazar:

Çarpışma sırasında bir ara onların gemisine geçtim. O anda açıldılar. Ben de tek başıma tutsak düştüm. Haydutlar bana iyi davrandılar. Ama ne yaptıklarını biliyorlardı. Benim de onlara karşılığında bir iyilik yapmam gerekiyor. Gönderdiğim mektupları Kral'a versinler. Sen de hemen arkandan ölüm kovalıyormuş gibi bana gel. (IV.vii.16-22)

¹⁶⁴ Karl P. Wentersdorf, "Hamlet's Encounter with the Pirates", s. 436-7.

Korsanlar Kral'ın huzuruna çıkıp mesajlarını iletme karşılığında Hamlet'i salıvermişlerdir. Hamlet bir tesadüfle kurtulmuştur, ama unutmamak gerekir ki orada gayet planlı bir cinayet planı yapmasaydı, tesadüf bir işe yaramayabilirdi. Her halükarda, Hamlet yeniden arz-ı endam eder.

Mezarlık Sahnesi

Hamlet yıllarca sözel olarak "Olmak ya da olmak" tiradıyla, görsel olarak ise elindeki kuru kafayla anılmıştır. Mezarının ağzından dökülen bilgelik sözleri Hamlet'e tamamlayıcı olmuş, oyun boyunca varlığı hissedilen, tefekküre konu edilen ölüm bir de ölümler diyarı mezarlıkta makber komedisine ve ironisine konu edilmiştir.

Mezarlık sahnesi her şeyden önce dinin toplum üzerindeki baskısını göstermesi bakımından önemlidir. Shakespeare nasıl ki ciddi, yüce isimlerin ağzına gayriciddi, hafif konuşmaları koyarsa; aynı şekilde alt sınıflardan, cahil karakterlerinin ağzına da ciddi, bilgelik dolu sözler verir. Bu açıdan mezarının Ophelia'nın ölümü ya da genel olarak intihar hakkında söyledikleri dikkate değer.

Burada nasıl bir din görüyoruz? Din sadece insanların dirisiyle değil, ölüsüyle de sorunu olan bir kurumdur. Bu yaşanmaz dünyaya daha fazla dayanamayıp müessir bir fiile girişmiş kişinin cenaze töreniyle diğer insanlarınkinin bir tutulmaması gerektiğini emreder; buna göre, merhum kişi, sevenlerinin acısına tuz biber ekecek şekilde, dışlayıcı muamele görmelidir.

Aynı şekilde, toplumsal statüsü de nasıl defnedileceği noktasında belirleyicidir. "İşin aslı ne biliyor musun? Eğer bu kadın soylu olmasaydı, Hristiyan töreniyle filan gömülmezdi," der mezarlıclardan biri. Diğeri de, "İyi bildin," diye yanıt verir: "Haksızlığa bak: Soylu, varlıklı olmak varmış bu dünyada! O zaman git istediğin gibi kendini boğ, istediğin yere as kendini. Ötekiler Hristiyan değil mi yanı!" (V.i.23-28).

Mezarcılar konuşmalarında bu ve benzeri cevherler yumurtlarken, aynı zamanda Hamlet'in bir zaafırı da farkında olmadan göz önüne sererler. İster Claudius'un Danimarka yasalarındaki bir boşluktan yararlanmasyla ister atik davranmasıyla olsun, neticede Hamlet kral olamamıştır. Ama sebep nedir? Hamlet babadan oğla hanedan sisteminin olduğu bir ülkede yaşıyor olsaydı, doğrudan tahta geçecekti. Fakat Danimarka'da seçimli monarşi diye adlandırılabilir bir sistem vardır ve buna göre yeni kral, bir danışma meclisinin onayıyla belirlenmiştir. Dolaşısıyla Hamlet kral olmaya layık olduğunu ispatlayamaz, öyle ki bu fırsatı bile bulamaz. Claudius tam da iktidarın gerektirdiğı kurnazlığa, örgütçülüğe ve birikime sahiptir. Hamlet ise belli ki değildir. Nereden biliyoruz?

Mezarlık sahnesi buna dair bir ipucu sunar. Hamlet'in, Claudius'tan gelen, "sen tahta yaraşır birisin," övgüsünü hak edecek şekilde krallık vasıflarını haiz biri olarak görülebilmesi için birtakım kıstasları yerine getirmesi gerekir. Savaşçı kişiliğinin olmaması, harekete geçmekte zorlanması gibi hanesine eksi yazdıracak özellikleri olduğunu biliyoruz. Diğer yandan, savaşın sadece pratiğıyle değil teorisiyle de ilgisiz olsa gerek ki, ülkesinin tarihinden de pek haberdar değildir. Mezarcı ne zamandan beri mezarcılık yaptığı sorusuna, "Yılın başka günü kalmamış gibi, ölen Kral Hamlet'in Fortinbras'ı yendiğı gün başlamıştım bu işe," der. Hamlet, "Ne kadar oluyor yani?" diye bir soru daha sorar. Mezarcının cevabı nettir: "Sen çıkaramadın mı? Önüne gelen budala bilebilir bunu. Tam genç Hamlet'in doğduğı gündü" (V.i.139-44).

Hamlet babasının Norveç'i yendiğı tarihi bilmez, mezarcının teki bile bilir ama Hamlet bilmez. Bizzat aktörlük yapacak kadar tiyatro bilgisine sahiptir, ama bir egemen sınıf mensubundan beklenenin aksine, ülkesinin tarihinden bihaberdir. Hamlet'in burada bir ironi yaptığını varsaysak bile, metinde başka veriler aksini gösteriyor. "Tiyatro hakkında bizzat aktör olacak kadar bilgiye sahiptir ve bu tür bir bilgi bir prens için iyi bir işaret değildir. Yanlış insanlarla ilişki kurar ve belli ki bunu uzun zaman-

dır ve farklı farklı şehirlerde yapmaktadır, zira Prens'in onların repertuarları hakkındaki bilgisi Elsinore'e gelişlerinden öncesi-ne dayanır." Keza bununla bağlantılı bir diğer sorun: "Hamlet, Horatio'yla karşılaştığında, bir zamanlar Wittenberg'den okul arkadaşı olan bu adamı tanımaz."¹⁶⁵ Oysa Hamlet krallığı kafasına koymuş birisi olsaydı, sadık dostum diyeceği bu kişiyi sağ kolu olarak yanında tutardı. Keza Rosencrantz ve Guildenstern'le ilişkilerinde de aynı boşlamışlığı görmüştük. Hamlet babasının hayaletinden cinayet haberini aldığı anda, "Biliyordum," der. Madem biliyordu, neden buna uygun davranmadı? Neden kendisine Hayalet görünmeden önce harekete geçmedi? Hamlet kral olabilecek özellikleri taşıyor olsaydı, Rosencrantz ve Guildenstern'ü saraya çağırta amcası değil, kendisi olurdu. "Madem burada bir dolaplar dönüyor, ilk işim etrafıma sağlam adamlar toplamak olmalı," der, öyle harekete geçerdi. Ama Hamlet tahtı ele geçirmeye yetecek örgütçülükten yoksundur.

Hamlet tam da sarayda ilişkiler ağı kurmayı bilmediği, ülke meseleleriyle ilgili biri görüntüsü çizmediği ve arkadaşlığı olan sıkı adamları etrafında tutmayı bilmediği için, şimdi mezarlık sahnesinde, tıpkı bir hırsız gibi, ülkesine gizlice girmek zorunda kalan bir adam konumundadır.

Mezara Kadar Sevmek

Voltaire'in başını çektiği bir eleştiri okuluna göre, makber mizahu eserin genel bütünlük kurallarını ihlal ediyordu, başka bir deyişle tragedy ile komedy arasında katı ayırım çizgileri talep eden estetik kurala aykırıydı. Voltaire'den de önce Sir Philip Sidney tragedyalarda komiklik öğeleri bulunmasını bayağılık diye nitelendirerek, türlerin saflığının korunması gerektiğini savunmuştu. Burada istisna bir isim varsa, o da John Dryden'di. Dryden İngiliz tiyatro geleneğinde güçlü bir damar olan bu karışımı ısrarla savunmuş, komik öğelerin oyuna serpiştirilmesinin rahatlatıcı

¹⁶⁵ Ronald B. Jenkins, "Prince Hamlet and the Problem of Succession", s. 64.

bir etki uyandırdığını söylemişti.¹⁶⁶ Ama ne olursa olsun, ağır bir trajedinin ortasında ani bir kesinti, sapma görüntüsündeydi.

Ne var ki Shakespeare'in bunu yapmakla gerçekçilikten ya da dilerseniz doğallıktan saptığı söylenemez. Gerçek hayat da tastamam böyle değil mi? İnsan en büyük acılarının tam ortasında, ıstırabının ağırbaşlılığına halel getirdiğini düşündüğü abes, can sıkıcı, entipüften olaylarla karşılaşır. En acılı ânında gündelik hayatın biteviye faaliyetlerini devam ettirmeye ve münasebetsiz ilişkilere girmeye zorlanır. Acısını dinginlik içinde yaşayamaz. İnsan zihni için de aynısı geçerlidir. En mukaddes tefekkürlere daldığımızda aklımız olağan dönemlerde bile hatırlamak istemeyeceğimiz anekdotlara, hatıralara, anlara yönelir. Hayatın farklı veçhelerini birbirinden yalıtarak yaşamak imkânsıza yakındır. Bu açıdan Shakespeare katışıksız tragedya ve trajedi arayışına düşmeyerek hayatın olağan akışına uygun bir hamlede bulunmuştur.

Diğer yandan, bu komedi ögesi oyunun bütününe bağlanabilecek bir niteliğe sahiptir. Shakespeare gerçekçi de olsa salt bir kaba güldürü sunmuş olsaydı, eleştiri yöneltilebilirdi. Oysa burada hem eylem hem de oyunun genel entelektüel düzeyi bakımından denk seviyede bir kara mizah vardır. Hamlet'in yası ve sonrasında Hayalet'le ilişkisi aracılığıyla ilk baştan itibaren korkunçluğuyla var olan ölüm ve cesetler, oyuna dışarıdan giren iki cahil mezarıcı (*soytarı*) tarafından karnavalesk bir niteliğe dönüştürülür. Hamlet ile Horatio arasında geçen ve mezarıcıların ölümle her gün temas ede ede bunu artık kanuksadıkları şeklindeki konuşma, Hamlet'in ilk cinayetinden sonra diline doladığı toprak kurtlarını hatırlatır.

Ölümle, daha doğrusu cesetlerle tanışanlar ölümü eskisi kadar büyük bir felaket olarak görmez hale gelir, tıpkı mezarıcılar gibi, tıpkı Hamlet gibi. Mezarıcıların mesleği gereği (ölüleri defnetme) ölüm o kadar da olağanüstü bir şey değildir. Aynı şekilde, egemen sınıflar, saray erkânı için de ölmek ve öldürmek,

¹⁶⁶ Bkz. Indira Ghose, "Jesting With Death...", s. 1003.

tam da meslekleri gereği, olağandışı bir şey değildir. Hamlet ilk baştan itibaren bunu anlamayarak ya da kabullenmeyerek hata yapmıştır. Ama oyunun seyri içinde dönüşmüş, sınıfının ideolojisini benimsemiştir. Ölüm bu dünyanın emridir; doğal seyrinin bir parçasıdır. Egemen sınıf mensuplarının iktidar mücadelelerininse daha da parçasıdır. Yeni, dönüşmüş Hamlet bunu anlamış biri olarak öldürdüklerini çoktan unutmuştur, dolaylı yoldan öldürdüğü Ophelia'yı da mezarlık sahnesinden sonra unutacak, bir daha anmayacaktır. O ölümü kanıksamıştır kanıksamasına, ama her şeyden önce –bir tiyatrocusu olarak– Hamlet'in gösterisini yapması gerekir. Mezarın Ophelia'ya ait olduğunu öğrenince yapar da.

Mezarlık sahnesi erkeklerin kendi bildikleri tarzda gösterdikleri sevgiyle ve gözlerini kör eden intikam ateşiyle ölüme götürdükleri bir kadını mezarda bile rahat bırakmadıkları, sahiplenici, temellük edici sevgilerini kadının dirisi kadar ölüsüne de yansıttıklarını gösteren acıklı bir vakadır. Erkeklerin dünyasındaki her şey büyüktür: Sevgileri, iktidar hevesleri, intikam duyguları, hiçbiri boşlamaya gelmediği gibi sorgulanmaya ya da karşılaştırılmaya da gelmez. Hamlet "manastıra kapan" telkinleriyle duygusal dünyasını mahvettiği Ophelia'nın bir de babasını öldürür. Ophelia darmaduman olur ama Hamlet hiçbir adım atmaz. Ophelia'yı doğrudan ya da dolaylı olarak teselli etmek, sakinleştirmek ya da onun yanında olduğunu göstermek için hiçbir şey yapmaz. İşte bu Hamlet, Ophelia'yı bir kez olsun anmayan, hatırlamayan, ince planlarını, akılcı stratejilerini Ophelia'nın korunması, kollanması için kullanmayan Hamlet, başka bir erkeğin, velev ki abisinin sevgi tezahürlerini görünce Ophelia'yı sevdiğini hatırlar! Mezarın Ophelia'ya ait olduğunu işitmiştir. Laertes'in figanlarını duyunca erkekliğini hatırlar ve sahneyi kimselere bırakmak istemez:

Kim bu, acısı böyle göklere çıkan,
Yakınması gezgin yıldızları büyüleyen,
Şaşkına çevirip oldukları yerde durduran kişi? (V.i.247-49)

Aynı şekilde, babasının ölümü üzerine deliye dönüp sarayı basacak kadar atik bir eylem adamı olmasına karşın, kız kardeşi Ophelia'nın delirmiş halini gördükten sonra bile hiçbir önlem almayan; intikamı (yani babasını geri getirmeyecek eylemi) kız kardeşinin sağlığına ve canına yeğ tutan Laertes asıl kendisinin onu en çok sevdiğini ispata girişir.

Ölü, canlı demeyin yığın toprağı üstümüze şimdi.
Ta ki, bu düzlükte öyle bir dağ yükselsin ki,
Kocamış Pelion'a, başı göğe değen mavi Olimpos'a bile
Yukarıdan baksın. (V.i.244-47)

Hamlet'in boğazına yapışır Laertes. Hamlet karşılık vermez. Öncelikle en çok kendisinin sevdiğini ispatlamak zorundadır. Nasıl manastır sahnesinde sevmediğini ispatlamak için en uca savrulduysa, burada da en uca savrulur.

Ophelia'yı sevmiştim. Kırk bin kardeş gelse,
Kırk bin sevgi birleşse,
Benümkine erişemez. Ne yaparsın onun için? (V.i.264-66)

Kırk bin! Ne eksik ne fazla, kırk bin! Hamlet'in yapamayacağı şey yoktur. Kılıç sahnesindeki düellodan önce ilk düello daveti Ophelia'ya sevgilerini (ölümüne sebep oldukları kadına sevgilerini) yarıştırmaya üzerinden yapılır:

Ne yapacaksan yap da görelim!
Ağlayacak mısın? Dövüşecek misin?
Oruç mu tutacaksın? Kendini mi parçalayacaksın?
Sirke mi içeceksin? Timsah mı yiyeceksin?
Bunları ben de yaparım. Sızlanmaya mı geldin buraya?
Mezara atlama yarışması yapmaya mı?
Diri diri gömülmeye hazırsan onunla, ben de hazırım.
Sen dağlar gibi toprak atsinlar, diyorsan,
Ben milyonlarca ton atsinlar üstümüze diyorum. (V.i.269-77)

Hamlet bire yüz değil, bin değil, milyon verir. Onun bağırıp çağırımları galebe çalar ama büyüklüğünden ya da Laertes'in daha az erkek olması yüzünden değil, Kral'ın asli olanı hatırlatmasından ötürü: "Dün geceki konuşmamızı düşün ve sabret. Hemen başlıyoruz," der Claudius intikam planını kastederek (V.i.289-90). İntikam beklerken sevgi gösterisinde bulunmanın sırası değildir. Laertes erkeğe düşeni hatırlar, sakinleşir.

Fakat bir sorun vardır. Shakespeare'in metninde Ophelia hiçbir zaman defnedilmez, cenaze vardır ama gömülmez. Sanki rahibin söyledikleri baskın çıkar; ölünün peşini sevenleri kadar sevmeyenleri de bırakmaz.

Ve eğer yüksek yerden gelen bir emir kuralların üstünde olmasaydı,

Kıyamet borusuna kadar kutsanmadan toprakta yatacaktı.

Hayır duası okunmadığı gibi,

Çanak kırıkları, taş, çakıl atılacaktı üstüne. (V.i.221-24)

Ölüye bir hayır duasını bile çok gören bir dünyadır bu. Adeta rahibin söyledikleri ışığında, canına kıyan günahkâr bir kadını toprak kabul etmez. Cenaze merasimi "yarım yamalak"tır, zira papazın dediğine göre "ölümü şüpheli"dir.¹⁶⁷ Shakespeare bir suçlunun da din olduğunu bir kez daha açıkça göstermiş olur.

Carol Chillington Rutter, *Hamlet*'te Ophelia'nın beş değil altı kez görüldüğünü, altıncının son sahnede, ölü bedeniyle olduğuna dikkat çeker. Uyarlama filmlerin yanı sıra feminist eleştir-menlerin bile bunu es geçmesini ilginç bulur.¹⁶⁸ Metin ölümle, ölü bedenlerle, ölü bedenlerin mezarda rahat edip edemeyeceğiyle, ölümlerin peşini bırakmamakla alakalıyken, bir kadının ölü

167 O dönemde planlayarak, kasten ya da bilinçli olarak intihar etme (*felo-de-se*) ile cinnet getirerek kendini öldürme arasında ayırım yapıyor ve ilki hem günah hem de suç kabul ediliyordu. Bilerek kendini öldüren merhumun malına devlet tarafından el koyulması dışında, Hristiyan usulüne uygun olarak defnedilmesi de engelleniyordu. Delilik durumundaysa böyle bir yaklaşım yoktu. (Bkz. Carol Thomas Neely, "Documents in Madness'...", s. 326).

168 C.C. Rutter "Snatched Bodies", s. 300.

bedeni, üstelik kendi başına kıydığı bedeni metinde ne tür bir yer tutar? Gösterilmek istenen nedir?

Laertes ile Hamlet arasındaki kim daha çok "seviyor" tartışmasında bunu görebiliriz. Her ikisi de kendini parçalamaya, timsahların önüne atlamaya, üstüne atılan toprak misali milyonlarca ton yükün altına girmeye güya hazır olan iki erkek için, kadının ölü bedeni bile sevgi kisvesi altında bir iktidar nesnesidir.

Nitekim Hamlet olayın ardından kendi değerlendirmesinde de Horatio'ya durumu bu şekilde izah edecektir. Laertes'i kırdığı için üzgündür Hamlet, "gönlünü almaya" niyetlidir. Zaten böyle bir şey yapmış olmasının tek bir nedeni vardır: "Öyle taşkındı ki kederi, / Ben de kendimi tutamadım karşısında" (V.ii.78-9). Mesele Ophelia'yı kimin daha çok sevdiği ya da acısını daha çok hissettiği değildir. Kimin daha çok sevdiğini ve üzüldüğünü *gösterebildiğidir*. Hamlet oyunun başında görünmeyi lanetler; annesinden gelen ölümün ve ölüm mateminin neden olağanüstü görüldüğü sorusuna, "görünmüyor" yanıtını verir. Oyunun başındaki Hamlet'e göre, "Yaslı günlerin sıradan siyah giysileri, / Elde olmayan sesli iç çekişler, / Gözlerde dinmeyen ırmaklar, / Yüzdeki perişan ifadeler / Ya da acı belirten tavırlar, haller, pozlar, / İşte bunlar 'görünür'." Oyunun başındaki Hamlet bunları küçümser, zira "bu saydıkları acının süsleri, takılarıdır yalnızca," oysa, der Hamlet, "Benim içimde görünüşten öte bir şey var" (II.i.77-86). Ama mezar sahnesindeki Hamlet artık görünmenin önemli olduğunu düşünür, orada "acının, süsleri, takıları"yla kendini gösterir. Ondan daha üzgün, ondan daha çok seviyor *görünen* birinin varlığına tahammül edemez. "Ölümüne seven" erkekler, ölümüne çarpışan erkekler, güçlerini de sevgilerini de bağıra çağıra, gösterişli şekilde gösteren erkekler... *Hamlet* fevkalade güncel bir oyundur.

15. Bölüm

İntikam Yemeği

Hamlet'in son sahnesi (V.ii) oyunun en uzun sahnesidir; yaklaşık 255 sayfalık (20 sahne) bir metinde 25 sayfa kadar sürer. Sahne, Hamlet'in gereğinden fazla ilgi görmüş olan meşhur bir sözüyle başlar: "Amaçlarımıza şekil veren ilahi bir güç var."

Marx'ın, "Din halkların afyonudur," sözü çok çarpıtılmış, bağlamından kopartılmıştır. Marx burada dini basitçe küçümsemek yerine, nesnel bir tespit yapar ve dinin kendi hayatını idame ettiremeyen halk kitleleri için, "kendi çevrelerinde dönemedikleri müddetçe onların çevresinde dönen yanılısamalı bir güneş"¹⁶⁹ olduğu tespitinde bulunur. Bazısı ıstırabını müzikle atar, bazısı sporla, bazısı afyonla, bazısı da dinle. Din bu açıdan afyondan farksızdır, din "daral gelmiş yaratığın iç çekişi, kalpsiz dünyanın kalbidir."¹⁷⁰

Hamlet'in "amaçlarımıza şekil veren ilahi bir güç var," sözü de Marx'ın afyon alıntısıyla birlikte en fazla çarpıtılmış, bağlamından koparılmış ve dolayısıyla yanlış anlaşılmış ifadeler arasındadır. Mesele yorum farkı değil, aslında tam da hemen önce-sindeki ya da sonrasındaki sözlere bakılmamasıdır. Hamlet'inki nasıl bir dindarlıktır ki, aynı bağlamda, işlediği cinayet için "iyi ki de yapmışım" der? Amaçlarına biçim veren ilahi güç ona arkadaşlarını gözünü kırpmadan öldürmeyi ve öldürdükten sonra vicdan azabı duymamasını söyler!

Bir kez daha, Shakespeare'i ideolojik görüşlere malzeme yapmaya çalışmanın beyhudeliği görülüyor. Büyük yazarlar ironile-

¹⁶⁹ Karl Marx, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*, s.192-3.

¹⁷⁰ A.g.e.

riyle, çiftanlamlılıklarıyla var olurlar. Yüzeydeki görünür olanın arkasına bir yapı inşa ederler ve sözleri ancak bu yapıyla birlikte anlam kazanır. Shakespeare burada dinî bir söz söylüyor görünse de, dini hiç de öyle güzel değerlerin, mukaddes duyguların tecessümü olarak görmez.

Ama diğer yandan Hamlet'in burada özdeşünümlü, özeleştiril bir tavra girdiğini de söyleyebiliriz. "Bazen düşünmeden davranmak işe yarıyor," der (V.ii.8). Düşünmeden davranmak (*indiscretion*) bir yandan Hamlet'in tiyatro oyuncularına verdiği aklın tam tersidir: Onlara "aklıselime / aklınıza [*discretion*] kulak verin," demişti (III.ii.16-17). Fakat bu ikili karşıtlık Hamlet'in daha önce dikkat çektiğim ikilemini ortaya serer: Hamlet düşünmenin karşısına düşünmeden hareket etmeyi koyar, ama aslında düşünmenin eyleme geçmeyi engellediğini ima etmiş olur. Hamlet düşündüğünde, sadece düşünür ve sonuca ulaşamaz. Kendi iddiasına göre, düşünmeden davrandığındaysa, başarıya ulaşır. Hamlet'in onulmaz çelişkisidir bu: Doğru kıvamda düşünme ile doğru zamanda eylemi birleştiremez bir türlü.

Her halükârda, Hamlet için intikam ateşi hâlâ yanmaktadır: "Bana düşmez mi şimdi- Kral'ımı öldüren, anamı kirleten/ kahpeleştiren, benim umutlarımla tahtın arasına giren adam"dan intikam almak der, üstelik öldüreceği adamın suçlarına artık bir yenisi de eklenmiştir: Hamlet'in canına da kastetmiştir, "Canıma bile oltasını attı, böyle bir dolapla üstelik" (V.ii.63-67). Burada Hamlet'in annesine karşı tavrında bir değişiklik olduğu söylenebiler: Öncesinde, annesini şehvetinin kurbanı olan bir özne olarak görürken, artık başkası tarafından yoldan çıkartılmış, kirletilmiş/ kahpeleştirilmiş biri olarak görür.¹⁷¹

Hamlet bu ruh halindeyken Kral'ın adamlarından, kraldan çok kralcı Osric çıkagelir. Hamlet soyut âlemden, söylemlerden çıkamasa da, Kral çoktan planlarını yapmıştır.

¹⁷¹ Bkz. Steven Mullaney, "Mourning and Misogyny", s. 154.

Kılıç Sahnesi

Oyunun ilk sahnesiyle son sahnesi arasında paralellikler olduğuna çeşitli vesilelerle dikkat çekilmiştir.¹⁷² En başta ölü (baba) Hamlet savaş kıyafetleri içinde arz-ı endam eder ve Horatio olan biteni tercüme etmeye çalışır; keza ilk sahnede büyük Hamlet'in sessiz ve cansız bedeni karşımızdayken, son sahnede genç Hamlet'in sessiz ("Ve şimdi sessizlik") ve cansız bedeni karşımızdadır. Sonndan bir önceki sahneyle ikinci sahne arasında da bir paralellik göze çarpar. Birinci perde ikinci sahnede rahatsız edici bir evlilik töreni varken, beşinci perde birinci sahnede rahatsız edici bir cenaze töreni vardır. Gertrude'un cenaze ile evlilik arasında kurduğu bağ ("Hamlet'ime eş olursun ummuştum / Bu çiçekleri de, tatlı kızım, mezarına değil, / Gelin yatağına serpmek isterdim" [239-41]) bu ilişkiyi daha da güçlendirirken, Hamlet'in Ophelia'nın mezarına atlaması ve Elizabeth dönemi İngiltere'sinde mezarın yatakla özdeşleştirilip cinsellik imaları taşıması, paralelliğin daha da gözle görülür hale gelmesini sağlar.

Gelgelelim artık kılıçlar çekilmiştir. Kral'ın kalleş planı doğrultusunda, saray adamlarından Osric, Hamlet'e kılıç müsabakası teklifini iletmeye gelir. Osric, Birinci Quarto metrindeki sahne direktiflerine göre, "Böbürlenici bir beyefendi"dir. "Çok geniş ve verimli toprakları vardır" (V.ii.86). Toprakları kadar yayık bir ağzı, yapay bir konuşması vardır. İsmiyle müsemmadır: Osric Latince¹⁷³ ağız anlamına gelen "os" ve zengin anlamına gelen "ric" hecelerinin birleşiminden oluşmuş bir ağız kavafıdır. Saray adabını alıp içselleştirdiğinden ağdalı bir dille konuşmaya çalışır; Hamlet'in onun şapkasına takmış olmasından hareketle, kıyafetlerinin de aynı gösterişçilikle malul olduğunu söyleyebiliriz. Claudius'un işlerini hallederken kullandığı merhum adamı Polonius gibi Osric de yaltakçıdır. Hamlet'in "şu bulutu görüyor musun?" benzetmelerine Hamlet'i tekrarlayarak bir öyle bir böyle diyen Polonius gibi, Osric de yalakanın tekidir:

¹⁷² Keith Brown, "Form and Cause Conjoin'd: 'Hamlet' and Shakespeare's Workshop", *Aspects of Hamlet* içinde, haz. Muir ve Wells, s. 39.

¹⁷³ Anton A. Raven, "There Are More Things, Horatio", s. 243.

Osric: Hava çok sıcak da.

Hamlet: Yok, inanın bana, çok soğuk. Rüzgâr şimalden esiyor.

Osric: Evet Lordum, epey soğuk gerçekten. (V.ii.94-96)

Öyle veya böyle, *Osric*¹⁷⁴ epey bir alay konusu olsa da, meramını iletir: Kral ikisinin arasındaki kılıç düellosunda, *Laertes*'in galip geleceğini düşünse de, *Hamlet*'in ezilmeyeceğini savunur, yani *Laertes* yense bile üçten fazla fark atamayacaktır. Başka bir deyişle Kral'ımız *Laertes*'e 3,5 handikap açar!

Tahta layık olduğu söylenen bir kral adayı yahut "hakki gasp edilmiş" olmasa kral olacak biri için fevkalade ironik bir tekliftir. *Claudius*'a göre, *Hamlet* ancak avans verilmesi halinde *Laertes*'le savaşıp boy ölçüşebilir. *Hamlet* de "Ne münasebet!" gibi bir tepki göstermediğine göre bunu bir aşağılama olarak görmez. *Claudius* müstakbel kral *Hamlet*'e tahtı alabilecek fiziksel güçten, savaşıpılıktan ve kazanma ruhundan yoksun olduğu mesajını iletmiş olur. Nitekim oyun sırasında annesinin "Kanter içinde ve nefes nefese" diyerek *Hamlet*'e yüzünü silmesi için mendilini uzatması da (V.ii.290-91) aynı formsuzluğu, fizikî açıdan yetersizliği düşündürüyor.

Keza *Hamlet* akıl bakımından da taht sahibi kralla boy ölçüşebilecek konumda olduğuna dair güçlü bir izlenim vermez.

174 J.D. Wilson (*What Happens in "Hamlet"*, s. 281), *Osric*'in Kral tarafından bahsin iletilmesi için görevlendirilmiş ve *Laertes*'in son sözlerini *Osric*'e fısıldamış olmasını ("Hainliğimin cezasını çekiyorum, ölümü hak ettim.") dikkate alarak, *Osric*'in de suç ortağı olduğunu iddia eder. Ben buna iki nedenle karşı çıkmak istiyorum. Birincisi, oyunun bir tür *edebi adaletle* bitirildiğini düşünenlerdenim. Sonuçta dalavereye bulaşmış herkes ölüyor. *Osric* karakteriye "iyi" biri olmamasına karşın, *Shakespeare*'in karakter çiziminde bir kötü adamdan ziyade kraldan çok kralcı lüzumsuz insan, bir tür israf kategorisine giriyor. İkincisi ve daha önemlisi, Kral oyun boyunca komplolarını birden çok kişiyle paylaşarak hareket edecek biri izlenimi *vermiyor*. *Rosencrantz* ve *Guildestern*'ü iki kişiden saymazsak, işini ya kendi görüyor ya da bir kişiyle plan yapıyor. Öyle ki *Gertrude*'u zorunluluktan ötürü *Hamlet*'e *Ophelia* yemi atılması hadisesine kattığında bile onu dışarıda bırakacak şekilde ("Sen bizi yalnız bırak" vb.) hareket ediyor. Kral sırrını çok kişiyle paylaşmayacak kadar tedbirli bir insan profili çiziyor. Bu yüzden bir boşboğazla yordakçılık yapacak olmasına pek ihtimal *vermiyorum*.

Planı bir kez daha Claudius kurmuştur. Hamlet rakibinin pusulu sahasında mücadeleyi kabul eder. Bunun bir komplo olduğundan şüphelenmediğini söylemek pek inandırıcı olmaz. Kral ile Hamlet çoktan kılıçları çekmişlerdir ve silahlardan bahsedilen bir yerde Hamlet'in amcasından işkillenmeyeceğini düşünmek saflık olur. Fakat sorun bir kez daha Hamlet'in düşünceleri ile eylemleri arasındaki uçurumda saklıdır. Hamlet, Osric'in, "Silah kullanmada demek istemiştım efendim," sözüne karşılık olarak, "Silahı ne?" sorusunu sorar:

Osric: Kılıç ve hançer.

Hamlet: Bu onun silahlarından ikisi. Ama neyse! (V.ii.139-42)

Hamlet ortada başka silahlar olduğundan şüphelendiğini ima ediyor olabilir. Nitekim kılıçların seçildiği sahnede, Laertes, "Bu çok ağır, başka bir kılıç alayım," dediğinde, Hamlet'in "Bu kılıçların hepsi aynı uzunlukta mı?" (V.ii.261-2) sözü de Hamlet'in bir şeylerden kuşkulandığını düşündürüyor. Fakat böyle de olsa, nihayetinde, Hamlet teklifi kabul eder ve bilmediği bir komplo diyarına girmeyi göze alır. Oyun boyunca düşüncelerini eyleme dökmekte, düşünce-eylem birlikteliğini (praksis) sağlamakta zorlanan Hamlet oyunun sonunda bu açıdan hiç değişmediğini göstermiş olur.

Shakespeare düello başlamadan önce Hamlet'e son bir tirad imkânı daha sağlar. Her karakter gibi Hamlet de giderayak konuşma fırsatı bulduğunda oyuna damga vuran özelliğini ortaya koyar: *Deliliği*. Hamlet yapıp ettiklerinin kendi kabahati olmadığını, deliliğinden kaynaklandığını, deliliği de aklını başından götürdüğü için kendisinin mesul tutulamayacağını savunur. Laertes'le kucaklaşır. Laertes şerefine leke gelmeyecekse barışmayı kabul ettiğini söyler. Böylece şeref duygusunun ayaklar altına alındığını bir kez de Laertes göstermiş olur. Kral'la beraber Hamlet'e kurdukları namert bir komplonun arefesindeyken şereften bahsetmesi saray dünyasının özetidir.

Hamlet'in bu sahnede rol yaptığını savunan eleştirmenler olmuştur. Örneğin G. Wilson Knight, "her iki tarafın da tavrının

altında düşmanlığın pusuya yatmış," olduğunu söyler.¹⁷⁵ Laertes neyse de, Hamlet'in rol yapması için bir neden bulmak kolay değildir. Babasının ve kız kardeşinin ölümüne yol açtığı bir insana nasıl davranması gerekiyor? "Delirmiştin!" sözüyle yalan söylediği muhakkak, ama Hamlet bunu zaten Hayalet'i gördüğünden beri yapıyor; burada sadece numarasının yeni aşamasına geçmiştir. Bu konuşmanın esas mahiyeti, Hamlet'in hâlâ daha bir planının olmadığını göstermesidir.

Düello sahnesi bir bakıma rollerin değişimidir. Hamlet oyununun ortasında düşmanı Claudius'u tufaya düşürmek için oyun içinde oyunu tezgâhlanmış, Claudius'u bilinçsiz bir oyuncu rolüne itip kendisi seyirci rolüne geçmişti. Şimdiyse, düello sahnesinde, oyunu sahneleyen Claudius, oynayan Hamlet'tir. Claudius önceden Hamlet'in seyircisiyken, şimdi yönetmeni ve seyircisi olur.

Nihayetinde iki genç çarpışır ve Hamlet ilk kez bir kahraman (çağının niteliklerine uygun niteliklerde bir kahraman) olduğunu gösterecek şekilde Laertes'ten ilk iki puanı alır. Hamlet belli ki krallık vasıflarını haiz biridir. Ama fazla olmasa gerek, zira bunu gösterdiği ilk anda ölüm kapısını çalar. Laertes, "ama vicdanım da elvermiyor hani" (V.ii.300) dese de, Hamlet'in dövüşme gücünden o kadar korkuya kapılmıştır ki, oyun durduğu sırada Hamlet'i zehirli kılıçla yaralar ve sonunu getirir. Boğuşma sırasında kılıçları değişirler ve Hamlet de dönüp Laertes'i zehirler. Aynı anda Gertrude da düşer ve üçünün ölümü üst üste gelmiş olur.

Gertrude da, Laertes de son sözlerinde pişmanlıklarını ifade ederler. Laertes, Osric'e kendi kazdığı kuyuya düştüğünü ve müstahakını bulduğunu söyler; onun ölümü babasının ölümünün kopyasıdır. Gizli iş çevireyim derken kazdığı kuyuya kendi düşer. Gertrude'da bir adım daha ileri gidilir. Shakespeare Kraliçe'yi bize sempatik göstererek uğurlar. Kral'ın "Kan görün-

¹⁷⁵ G.W. Knight, *The Wheel of Fire*, s. 363.

ce bayıldı,” sözüne karşı çıkarak, şarapla zehirlendiğini söyler. Oğluna son nefesinde ufak da bir yardım eli uzatmaya çalışır.

Bu açıdan Gertrude’un iktidar hırsının Claudius’inkinden çok farklı nitelikte olduğunu görmüş oluruz. Gertrude ile taban tabana zıt bir karakterdir Claudius. Yaşama ve iktidara tutunma hırsı o kadar çoktur ve pişmanlık hissinden öyle uzaktır ki, kendi hazırladığı zehir Hamlet’in kılıcının ucunda onun sonunu getirirken, sadece saniyeler sonra zehrin etkisini gösterip öleceğini bilmesine karşın, yine de son sözlerini yardım arayışına, bir kral olarak seslenmeye ayırır. “Ah, dostlar, koruyun beni. Yalnızca yaralandım!” (V.ii.328)¹⁷⁶ İlk sahne alışında “biz”lerle dolu olan ve hükümlerine vurgu yapan konuşmasından sonra, son sözleri de yine kral kimliğiyle olur. Ama küçük adamdır Claudius. Tarihe nasıl geçeceği zerrece umurunda değildir; şimdi yaşayıp şimdi hükmetmek ister. Shakespeare birçok karakterine tanıdığı son nefesinde nedamet getirme hakkını Claudius’a tanımaz. Sözgelimi Laertes de komplocu, kalleştir ama son nefesini verirken şerefiyle bir kere ölür, oysa Claudius şerefiyle bir kere değil, şerefsizliğiyle bin kere ölür; zira biraz önceki seslenişinde de (“ayır- nın şunları”) fark etmiş olabileceği üzere krallık gücünü kaybetmiştir. Kimse onu dinlemez, sözü geçmez. Kralın gücü sözünün üstüne söz olmamasına dayanır, emir demiri keser. Sözgelimi Claudius oyun içinde oyunda rahatsız olup ayaklanarak “bağır- dığında” oyun biter, oysa düello-oyunu bitirmek için ayır- nın şunları dediğinde kendi söyler kendi dinler. O artık iktidarsızdır. Yine de kabullenmez bunu. Güçten yoksun, şereften yoksun, ölüp gider.

Oyunun sonunun bize net mesajlar verdiğini söylemek mümkündür. Claudius karısının ölüyor olmasını umursamadan aşkına ihanet eder; “kan görünce bayıldı,” diyerek ikiyüzlülü-

176 Elizabeth dönemi kayıtlarını inceleyen Frances E. Dolan, zehirlenmenin, “modern çağın başlarındaki ev kadınlarının tercih ettiği yöntem” olarak tarif edildiğini söyler (akt. Harmonie Loberg, “Queen Gertrude”, s. 60-1). Shakespeare’in oyununda bu cinsiyetçi kalıp çiğnenir ve erkekler zehirlenme yönteminden medet umar.

ğünü, soğukkanlı acımasızlığını sergiler. Gertrude oğluna olan sevgisinin kişisel emellerinin altında tümünden yok olmadığını, salt kraliçe kalmak, iktidara tutunmak için her yolu mubah *görmediğini* ispatlar. Laertes zayıf, güdülebilir, ama erdemli biri olduğunu kanıtlar.

Hamlet ise derdinin gelecek kuşaklara kalmak olduğunu gösteren bir sanatçı ya da tarihçi rolüne bürünür ve oyun boyunca sergilediği entelektüel kimliğe sadık kalır. Claudius'un yarına nasıl kalacağı umurunda bile değildir. Hamlet ise kelimelerle yaşamıştır ve öldükten sonra da kelimelerle yaşamaya devam etmek ister.

Ah, neler var içimde! Ama olsun.

Horatio ölüyorum. Sen yaşıyorsun.

Beni ve amacımı

Merak edenlere olduğu gibi anlat. (V.ii.341-44)

Horatio, Hamlet'in en yakın arkadaşıdır ama ikisi kafa olarak çok ayrı dünyalardadır. Horatio, Hamlet'in peşinden zehir içerek ölmeye yeltenir. Bunu yapmakla ona yararı dokunacağı kanaatinde. Oysa Hamlet zamanında oyunculara verdiği akılda da anlattığı üzere, "lekeli bir isme" sahip olmanın kabul edilemez olduğunu düşünür, gelecek kuşaklara ne isim bırakacağına çok önem verir. Horatio'ya kendisini öldürmesinin manasızlığını açıklamak zorunda kalır:

Tanrım! Horatio, anlasana.

Ne denli yaralı bir isim kalır ardımda,

Her şeyi anlatacak kimse olmazsa geride. ...

Ve bu haşin dünyada,

Acıyla soluk almaya devam et ki,

Hikâyemi anlatabilesin (V.ii.349-54)

Horatio dostu Hamlet'in derdini anlayamamıştır. Hamlet'in uyarısından sonra zehri içmekten vazgeçse bile, onun ölümünün ardından sarf ettiği sözler, yine Hamlet'in kişiliğine ve duruşuna

ters düşen, cıvık bir romantizmi eleverir. "İşte soylu bir yürek parçalandı. İyi geceler sevgili Prens. / Melekler şarkılarla yoldaşlık etsin sana" (V.ii.364-65). Horatio'nun ânın etkisiyle duygusalığa kapıldığı düşünülebilir. Ama Horatio birazcık sakinleştikten sonra, Hamlet'le ayrı dünyalarda olduğunu daha açık şekilde belli eder.

Hamlet'in ölümünün hemen ardından Fortinbras ve askerleri saraydaki bu savaş alanına girer. "Nedir bu görüntü?" diye sorar Fortinbras. Böylece Horatio'ya Hamlet tarafından verilen görevi ifa etme fırsatı gelir. Oyunun başında düşman olan Norveçli Fortinbras, şimdi Hamlet'in son nefesinde tahta aday gösterdiği, daha doğrusu fiilî kral sıfatıyla atadığı isimdir. Horatio olanı biteni *ona* anlatmakla Hamlet'in ülke tarihinde önemli bir sayfa tutmasını sağlayacaktır. Yeni kral onu gelecek kuşaklara Horatio'nun anlattıkları üzerinden tanıtacaktır. Peki, bu can alıcı anda Horatio *davaya* dair ne söyler? Bu şeyin nasıl vuku bulduğunu anlatayım, diyerek lafa girer:

...Herkes duysun

Bu caniyane, kanlı, doğadışı olayları;

Korkunç yanılırları, pisi pisine ölümleri,

Kurnazca ve uyduruk gerekçelerle planlanan

Cinayetleri ve sonuçta kazdıkları kuyulara

Kendileri düşenleri. Bütün bunları

Olduğu gibi anlatabilirim. (V.ii.385-91)

Uyduruk gerekçelerle planlanan cinayetler? Pisi pisine ölümler? Aklın timsali olduğu iddia edilen Horatio olanı biteni hiç anlamamıştır. Horatio bu yüzden de hayal kırıklığıdır: İnceliklerle dolu karmaşık bir olay örgüsü ve anlaşılmaz hadiselerle dolup taşan bir oyunu ders kitabı niteliğindeki özetiyle bitirir. Horatio aklın egemenliği değil, kalbin vasatlığıdır.

Ve Sessizlik

Oyunun bitişı de oyunun kendisi gibi gariptir. Başkahramanı oyundan bozma bir muharebede, düşmanı olmayan bir düşmana karşı farkında olmadan davasını savunur. Sonuçta seyrettiğimiz nedir? Oyun deseniz oyun değil, intikam deseniz intikam değil. Shakespeare bizi net bir sonuçla eve gönderir gibi yaparken, oyun boyunca süregelen müphemlikleri aşılıyarak bitirir.

Hamlet intikamını aldı mı? Babasının kanı yerde kaldı mı kalmadı mı? Shakespeare'in *Hamlet* hikâyesini dayandırdığı ve Danimarkalı tarihçi Saxo Grammaticus'un 1200 yılı civarında kayda geçirdiği İskandinav efsanesi *Amleth*'te aynı adlı kahramanımız amcasının sarayını en sonda ateşe verir ve amcasını öldürüp kral olmayı başarır. Ama Shakespeare'in *Hamlet*'inde Hamlet amcasını öldürse de, kendi ölümü fiilen gerçekleşmişken bu eyleme imza atar ve tahta oturmak nasip olmaz. Zaten kendisinin harekete geçmediğini, intikam eyleminin ayağına geldiğini de görmüştük. Shakespeare bir değişiklik yapma gereği duyarken neden böyle bir değişikliği tercih etti? Bir anlamı olmalı.

Hamlet, malumu ilam etmek gibi olmasın, felsefi bir oyundur. Bizi ön kabul olarak aldığımız birçok kavram üzerine düşünmeye sevk eder. İntikam bunların başında gelir. Dışarıya gösterdiğimiz yüzümüz intikamın kötü olduğu, kin tutmamak gerektiği, bağışlamanın en büyük erdemler arasında yer aldığıdır. Ama gerçek hayat keşke o kadar basit olsaydı. Bunu hiçbir şey, edebiyat eleştirisini bırakıp alttan alta intikamın kötü bir şey olduğunu, acımasızlığını görmek gerektiğini anlatmaya çalışan bir eleştirmenin düştüğü halden daha iyi anlatamaz. R.A. Foakes *Hamlet*'in intikamını ele alırken, "Bu intikam değildir. [...] Hamlet asla intikamını alamaz," der, zira onunki "planlanmamış, hazırlıksız" bir eylemdir.¹⁷⁷ İntikam olması için öldürmesinin ve Claudius'un yaptıklarının ve aldıklarının yanına kâr kalmamış

¹⁷⁷ R.A. Foakes, "The Art of Cruelty: Hamlet and Vindice," *Aspects of Hamlet* içinde, s. 34.

olmasını yeterli görmez. Hamlet aylardır bu eylemi kafasında döndürüyor olsa da, planlanmış, hazırlıklı bir cana kastetme olmadığı için intikam kapsamına girmediğini düşünür.

Oysa bu bir intikamdır; hayattaki birçok plan gibi boşa çıkmış ve arzulanan hedefe tasarlanan onlarca farklı yoldan değil, hayatın kendi sunduğu, hiç beklenmedik yoldan varılmıştır. Belki Hamlet intikamını alamamıştır, ama intikam alınmıştır.

İntikam alınır alınmasına, fakat Hamlet'e babasının biçtiği görev yarım kalır. Amcasını babasının yanına postalar, ama –bir-iki dakikalık fiilî durumu saymazsak– kendisi kral olup babasının emanetine sahip çıkmayı başaramaz. Gerçi çıkması da gerekli değildir pek. Babası da gafil avlanarak o tahtı hak edecek özelliklere sahip olmadığını ispat etmiştir; oğlu da ondan farksızdır. Yine de intikam planlandığı gibi gitmemiş olmasına karşın, oğul Hamlet düşmanlarını ortadan kaldırmış ve kral olduğunun bilinciyle bir sonraki kralı tayin etmiştir. Bu kral, Fortinbras'tan başkası değildir.

Fortinbras karakteri Shakespeare'in ve daha genel olarak o dönemin yazarlarının sık başvurduğu bir yöntem uyarınca, Hamlet'in tam karşıtı bir eylem adamıdır. İlk andan itibaren atikliğiyle, laf değil iş üretmesiyle sivrilir. Nitekim Hamlet de İngiltere dönüşünde onun bu yönünü teslim eder. Keza oyunda başka bir açıdan da paralellik arz eder. Norveç'te de kralın ölümünün ardından tahta oğlu yerine erkek kardeşi geçmiştir. Ama küçük Fortinbras henüz reşit olmadığından Danimarka'daki gibi bir husumet doğmamıştır. Oysa şimdi gün oğul Fortinbras'ın günüdür, büyüdüğünü ispatlama vakti gelmiştir.

Hamlet oyun boyunca milliyetçi ya da ulus bilinçli olduğuna dair bir emare göstermez. Bilakis ülkesinin gelenekleriyle bir sorunu vardır. Söylediklerinden ve kişiliğinden hareketle insanları laflarına ya da kökenlerine değil, şeref ve liyakatlerine göre değerlendiren biri olduğunu söyleyebiliriz. Bunu oyunun sonunda karutlar ve tahta bir yabancıyı tayin eder. Babasının mirasına ihanet etmiş diyebilir miyiz?

Paul O. Cantor, "Hamlet'in son eylemi babasının ilk başta başardığı söylenen her şeyi tersine çeviriyor görünür," der.¹⁷⁸ Bunun gereksiz bir duygusallık ve ulus bilinçlilik olduğunu düşünüyorum. Her şeyden önce, milliyetçiliğin henüz yerleşmediği, ulusal sınırların daha geçişken olduğu bir çağda Hamlet'i ulusal bilince sahip olmamakla suçlar. Keza pragmatik açıdan bakıldığında da, Hamlet şayet Fortinbras'ı kabul etmese tüm önde gelen isimleri ölmüş olan bir ülkeyi savaşa sürüklemek zorunda kalırdı. Hamlet hâlâ asker şerefine inanılır olduğu bir çağda yaşar. Sıkı bir düşmanı kalles bir dostu tercih eder. Hamlet kozmopolit bir entelektüeldir. Yerel ya da ulusal önyargılara hapsolmaz, biz ve onlar ayrımını, siyasi anlayışını ne idüğü belirsiz bir ulusallık üzerinden yapmaz. Bu onun hanesine yazılacak bir artıdır.

Ama öyle ya da böyle, Hamlet sessizlik derken Fortinbras gücünü ilan eder. Hamlet'in sesinin kesildiği yerde, Fortinbras'ın sesi duyulur: "Haydi gidin, söyleyin atılsın toplar" (V.ii.408). Anlık kral Prens Hamlet'in ölümü, ama aynı zamanda Kral Fortinbras'ın tahtın yeni sahibi olması şerefine toplar atılır.

178 Paul O. Cantor, *Shakespeare. Hamlet*, s. 58.

16. Bölüm

Hamlet Bir Kahraman mıydı?

Sadece Shakespeare'in Hamlet'inde seyirciler
kahramana olan sempatilerini baştan sona korurlar.

Anne Barton

Seküler edebiyatta başka hiçbir sima bu kadar
evrensel bir kitlede sevgi uyandırmaz.

Harold Bloom

Hamlet'in genel olarak bir ahlak sorunu var mıdır? Daha doğrusu Hamlet'teki ahlak sorununu hangi pencereden değerlendirmek gerekir? Hamlet'in tedricen insanlıktan çıktığı doğrudur, ama bunu doğrudan cinayet işlemesiyle ilişkilendirebilir miyiz? Ege-men sınıfın, daha da somutlaştırırsak kraliyet ailesinin ahlakında öldürmek, hele ki savaşı toplumlardan bahsediyorsak, ahlaklılığın parçası değil midir? Aksi durumda kendi ahlak anlayışımızı onlara dayatmış olmuyor muyuz? Mesela *IV. Henry*'deki Hal (henüz Prens Henry ismini hak etmeyen Hal) mı güzel ahlaklıdır, yoksa Hotspur mü? Savaşı siyasetin bir biçimi, yaşadıkları dünyanın ayrılmaz bir parçası olarak görmüş bir çağdan bahsediyoruz. Ölmeyi kutsallaştırdıkları söylenemez, sadece yaşadığımız çağda olduğu gibi Savaş Bakanlığı'nı Savunma Bakanlığı diye değiştiren bir ikiye bölünlülükten, ahlaksızlıktan yoksun olduklarını görmek gerekiyor. Ahlak, insan canının kutsallığı şalının altına gizlenmeden de mümkündür. Ahlakı tarihüstü ve sınıflarüstü algılamamak gerekir. Nitekim o çağda ahlaklılık, ölmekten-öldürülmekten kaçmak değil, birini öldürürken bile olsa kalleşlik yapmamaktır. O günün şartlarında ahlaksız olan Claudius'tur;

kaçak güreşir, haince planlar kurar, düşmanını arkadan vurur, son bir kez gözlerinin içine bakmadan öldürür.

Peki, Claudius ahlaksız olan ise Hamlet de fazilet sahibi kahraman mıdır? Yukarıdaki epigrafların müşterek sesi kesin bir olguya mı işaret eder? *Hamlet*'e giden hemen her seyirci salondan Hamlet'e hayran olup veya en azından sempati ve merhamet duyup çıkıyor. Bu nasıl oluyor?

Bir kadının ölümüne sebep olmuş, hatta onun soyunu kurutmuş, babasının intikamını almaktan aciz olduğunu göstermiş, ülkesini başka bir ülkenin kralına peşkeş çekmiş... Dünya görüşünüze göre, endazeyi kaçırmamak kaydıyla, hangi açıdan bakarsanız bakın sorun bulacağınız bir karakter nasıl kahraman olmuş? Hamlet bize neden çekici geliyor? Hangi değerden bakarsak bakalım bir şey yapamayan bir karakter bu. Sözgelimi Oblomov'u da seviyoruz, ama Oblomov'u olumlu bir kahraman haline getirmiyoruz. Oysa Hamlet enikonu bir kahramandır, hem de edebiyat eleştirmenleri tarafından yere göğe sığdırılmamış bir kahraman.

Bunu başaran Shakespeare'in sanatıdır. Yarattığı karakteri önce acındırma, sonra muziplikleriyle sempatik hale getirerek, bizi onun acılarına ortak kılarak ve daha birçok araçla seyircinin gözünde bir kahraman haline getirir. Oyun boyunca ne yaparsa yapsın, seyircilerin ve eleştirmenlerin çoğunluğu Hamlet'in tarafındadır. Nasıl olmasın ki? Melankolinin dibine vurmuştur, babasının yasını tutup, annesinin gâilesizliğini hazmetmeye çalışırken, aynı zamanda sahnenin en neşeli ismidir, şakacı, muzip bir adamdır. Hamlet, lamı cimi yok, iyi biridir. Tüm bina bu öncül üzerine kuruludur. Neden? Daha önemlisi, nasıl?

Sözgelimi Harold Bloom, "*Hamlet'i severiz,*" der. Niye? "*Horatio onu hangi nedenle seviyorsa ondan.*" Bloom'un iddiasına göre, "*Shakespeare bize ondan aşağı olduğumuzu bilerek sevmemiz gereken bir Hamlet verir, zira Hamlet'in bizde olmayan vasıfları vardır*"¹⁷⁹ der ve bizim oyundaki temsilcimizin "*sadık ve sınırlı*" Horatio olduğunu söyler.

¹⁷⁹ Harold Bloom, *Bloom's Shakespeare Through the Ages*, s. 5.

Bir de Goddard'ın temel tezini ele alalım. Hamlet'in babası da kötü bir insan olduğu, birilerini öldürmüş, zamanında kor-sanlık yapmış(!) birisi olduğu için Hamlet'in intikama içten içe karşı çıktığını iddia eder. "Doğasının derinliklerinde, daha doğ-rusu zirvelerinde, intikama karşı gelen güçler vardır" der.¹⁸⁰ Bu iddia iki açıdan sorunludur. Birincisi, Hamlet'i başlı başına iyi bir insan, adeta dünya üzerindeki kötülöklere karşı başkaldıran biri olarak kodluyor, üstelik bir saraylıdan bahsetmemize kar-şın. İkincisi, Hamlet babasının intikamını almak istemiyor olsa bile, deyim yerindeyse kendi intikamını alabilir, zira tahttan am-cası yüzünden mahrum kalmış, iktidar hevesi olmasa da kendi "doğal" hakkı olan bir şeyden amcası yüzünden, üstelik zorba-lıkla mahrum bırakılmıştır. Baba Hamlet kötü biri olsa bile, en azından oyun bize amcasına bir kötölük yaptığına dair bir işaret sunmuyor. Amcası Hamlet'in dünyasını birdenbire darmadağın etmiştir. Hamlet olanı biteni Hayalet sayesinde öğreniyor, so-rumluyu öğreniyor. Bu yüzden, girişeceği eylem intikam, hele hele babasının intikamı olmasa bile, öldürmeye içten içe karşı çıkması için metin ve dönem dahilinde bir neden yoktur. Elbette Hamlet'i bugünün değerleriyle ve metinde olmayan çıkarımlarla bir iktidar düşmanı, militarizm karşıtı diye zorlama ve aslında uydurma bir yakıştırmayla kodlamayacaksak...

Oysa çok daha ileri gidenler vardır. Dover Wilson kahrama-nına kıyamaz ve ölümünü şu övgü dolu sözlerle kutsallaştırır: "Hamlet'in bu muharebede savaşırken ölmesi onu temize çıkarır. [...] O tam da kendisi olduğu için ölümsüzdür: hiçbir başarısız-lığın 'yok edemeyeceği', hiçbir ölümün ortadan kaldıramayacağı 'soylu özü'nden ötürü."¹⁸¹ Bu mesnetsiz bir güzellemedir, zira kahramanın bir fiyasko olabileceğini önsel olarak kabullenemez. Oysa *Hamlet* bu anlamda modernidir, ta o dönemden kahramanı-nı yıldızlarla bezemeden vermesi bakımından öncüdür.

180 Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, cilt 1, s. 352.

181 J.D. Wilson, *What Happens in "Hamlet"*, s. 276.

Bu açıdan, Emily Dickinson, "Shakespeare yalpalarken hepimizi temsil eder,"¹⁸² derken kısmen haklı olsa da ("bizim büyük eylemsizliğimiz"), Hamlet'i hepimizin bir temsilcisi olarak gören Romantik yaklaşımı sorunludur. Hamlet bir açıdan bize hiç benzemez, derin felsefe yapabilen bir zihin yapısı vardır; Tolstoy'un hiç doğal değil diye elinin tersiyle itmesine yol açacak kadar çift kişiliktir (Hamlet'in tiyatro konusunda söylediklerini hatırlayalım). Ama Hamlet tüm aykırılıklarına, nev-i şahsına münhasır özelliklerine rağmen, onunla empati kurmamızı sağlamayı başarır. Onda sözle anlatılmaz bir *aura*, Weber'in verdiği anlamıyla karizma vardır. Hamlet çift kişilikli yapısının oyun içinde ortaya serilmesiyle herkese boncuk dağıtabilir, herkes onda kendinden bir parça bulabilir, ama Hamlet karakterinin bütünü biz değildir.

Peki, Hamlet nasıl kahraman olmuştur? Her şeyden önce, fazla muhabbet, tez ayrılığa zaman bırakmadan, sıkı bir yakınlık getirmiştir. Shakespeare'in başka hiçbir oyununda olmadığı kadar çok tek bir karakter konuşur; yukarıda belirtildiği üzere, sahnelerin neredeyse yüzde kırkı Hamlet'indir, başka bir hesaplama göre metnin yaklaşık yüzde 66'sında sahnededir.¹⁸³ Hamlet beş defa monologla uzun uzun bize seslenme ve acılarından bahsederek acındırma imkânı bulur.

Keza Shakespeare birtakım dramatik araçlarla seyirciyi Hamlet'e bağlar. Gerçekten de yansözler seyirciyle bağ yakalamanın en kestirme yollarından biridir: "Yeğenden yakın, oğuldan uzak," (I.ii.65) Shakespeare'in ilk yansözüdür. Hamlet zaten mağdur konumunda olduğundan seyirci onunla hızlı bir şekilde empati kurar, mağdurun da mağdur ettikleri ya da yanlışları anlayışla karşılanır ya da görülmez: Shakespeare'in Hamlet'i bu açıdan fevkalade gerçekçidir.

Hamlet'le Horatio'nun hemen bu sahnenin ardından gelen ilk karşılaşmalarındaki veda konuşmalarına da bakabiliriz. Hamlet ona sadece, "Bana sadık kal!" dese mütenezzil bir tutum,

182 Akt. Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, cilt 1, s. 331.

183 *Hamlet*, haz. Burton Raffel, "Giriş", s. xxiv.

herkesin ilişkide yerini bildiği bir ast-üst ilişkisi görmüş olurduk. Ama Hamlet, "Onunuza amadeyiz," sözüne "Karşılıklı sevgi önemli benim için," diye cevap verir (I.ii.253-54). Böylece Hamlet dostluğa siyasi ilişkiden ya da dilerseniz maddiyattan daha çok önem veren biri olarak karşımıza çıkar. Hamlet tevazu nedir bilen, oturaklı bir adamdır. İlk izlenimimiz bu olur. Bu ve benzeri teatral yöntemlerden ötürü, daha baştan Hamlet'in yanında saf tutarak başlarız.

Bu teatral yöntemlerden belki de en önemlisi Hamlet'in hazırcevaplığıdır. Hamlet kelimelerle dans eder, yüzeysel anlamlarının ötesine geçip uzak ve çeşitli bağlar kurarak kendine ait bir dünya yaratır ve belki Horatio hariç herkesi bu dünyadan adım adım uzaklaştırırken, bizi bu dünyaya usulca çeker.

İkinci hazırcevap nüktesine bakalım: "Ben fazla güneşte kaldım / I am too much in the sun." Burada "Sonne" [Q1, Q2] / "Sun" [F] eşsesli: Oğul ve Güneş. Güneş Claudius'un egemenliğini temsil eder. Hamlet çok fazla güneşte kaldığını söyleyerek Claudius'un varlığından ve tahtından sıkıntısını dile getirirken, Oğul kelimesi bir kez daha Hamlet'in Claudius'un oğlu olamayacak kadar fazla olduğunu vurgular. Tersinden bakarsak, kendisinin ne yazık ki oğul pozisyonunda, yani Claudius'tan daha aşağıda, ona tabi olduğunu vurgular. "Ben oğul olarak kimliğimin de majestelerinin huzurunda olduğumun da farkındayım," demiş olur.

Sanatın büyüğü burada devreye giriyor. Sanat eserleri özerk varlıklardır; bir kez ortaya çıktıklarında bağımsızlaşır, bağımsızlaştıkları oranda da başlı başına bir varlık haline gelirler ve biz o varlığın cazibesine kapılırız. Sanat eserlerini özerk teşekkül olarak gördüğümüzde, Shakespeare'in kurguladığı dünyanın bizi kendine çektiğini söyleyebiliriz. İyi bir yazar, soyutta nefret edilecek bir karakteri yarattığı dünyada öyle bir bağlama yerleştirir ki, seyirciler hem onu düşünür hem de ona çekilir.

T.S. Eliot esas sorunun Hamlet karakteri değil, oyun *Hamlet* olduğunu söyler; ben buna kısmen ya da tersinden katılıyorum: Karakter Hamlet'e, acılarına ve iç çırpınışlarına odaklanarak

oyunu analiz etmek aldatıcıdır; Hamlet'in derin görünen sıkıntılarına odaklanmak Shakespeare'in bize kurduğu tuzağa düşmek olur. Hamlet acılarına odaklanılacak bir mağdur değil, daha ziyade mağdur edendir, kaş yapayım derken göz çıkarır, intikama giden yolda önüne gelen herkesi kırıp geçirir, yıkıp döker, oyunda öncelikle bu yönüyle sivrilir, oysa karakter Hamlet'e odaklanan bir *Hamlet* okuması bunu gözden geçirir.

Bu tuzağa eleştirilenler fazlasıyla düşmüştür.¹⁸⁴ Öyle ki Hamlet karakteri neredeyse bir put haline getirilmiştir. Örneğin Hamlet'in babasının intikamını alırken amcasının bedenini olduğu gibi ruhunu da mahva sürüklemeye çalışması, öldürmekle yetinmeyip öbür dünyada da peşine düşmek istemesi yönetmenleri ve yorumcuları uzunca bir süre dehşete düşürmüştür. Öyle ki on yedinci yüzyılın ortalarından on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar, yaklaşık iki yüzyıl boyunca Hamlet temsillerinde bu kısmın kesildiği göze çarpıyor.¹⁸⁵ Hamlet o kadar önemli bir yere koyulmuş, iyilik timsali olarak görülmüş ki, bu satırlar sevicilerini kahretmiştir. Sözgelimi Samuel Johnson bu sözleri, "Okunamayacak ya da dile getirilemeyecek kadar korkunç," diye nitelendirir. Coleridge ise Hamlet'in söylediklerinin iğrenç olduğunu ve dolayısıyla kastının böyle bir şey olamayacağını savunur. Ona göre bu sadece eyleme geçmemenin bahanesidir. "Suçlu Kral'ın böyle bir anda kaçmasına izin verme kararlılığı ancak kahramanın kararsızlığının ve ikircimliğinin bir parçasıdır. Hamlet harekete geçmemek için bulduğu bir bahaneye tutunur." Keza William Hazlitt de bunu, "Kararsızlığına bir bahaneden ibaret," diyerek geçirir.¹⁸⁶ Thomas Davies ise Hamlet'in

184 Kuşkusuz Hamlet çılgınlığına kapılmayanlar da vardı. George Stevens daha 1773'te Shakespeare'in oyunlarına yazdığı önsözde, Hamlet'in herkesin zannettiği gibi bir kahraman olmadığını, karakterinde ciddi zaaf ve tutarsızlıklar olduğunu ve bunların başında da Ophelia'ya muamelesinin geldiğini söyler (akt. Carol J. Carlisle, "Hamlet's Cruelty in the Nunnery Scene", s. 131). Gerçekten de düğüm noktası budur.

185 Margrete de Grazia, "Hamlet's Smile," *From Performance to Print in Shakespeare's England* içinde, s. 232.

186 Paul A. Cantor, *Shakespeare. Hamlet*, s. 41.

gaddarlığından ziyade Shakespeare'in kötü dramaturjisinden bahsetmek gerektiğini savunur ve Shakespeare'e laf söyler ama Hamlet'e laf söyletmez!¹⁸⁷

Oysa Shakespeare başkarakterine verdiği upuzun konuşmayla, onun Claudius'u (düşmanını) cehennemde cayır cayır yanarken görmek istediğini açıkça ortaya koymuştur. Metne rağmen edebiyat eleştirisi olmaz. Hamlet sürüncemeciliğiyle bu fırsatı da geçiştirmeye çalışırken hümanist bir tutum da alabilirdi; ama almıyor, demek ki naif, insancıl, iyi niyetli bir delikanlı değil. Burada dinin sağladığı kolaylıktan istifade eden, dinle tipik bir birey gibi pragmatist ilişkiye girerek yaptıklarını veya yapmadıklarını din vasıtasıyla açıklayan, daha doğrusu açıklarmış gibi geçiştiren birey vardır.

Kısacası, bir kez daha Hamlet'e toz kondurulamadığını görüyoruz, oysa Hamlet boşlukta yaşayan soyut bir birey değil, bizzat yaşadığı koşullarla etkileşimi sonucu değişen ve bu örnekte yozlaşıp ayak uyduran bir egemen sınıf üyesidir. Shakespeare bize hatalar yapan, hem de büyük hatalar yapan canlı kanlı bir birey vermiştir. Kahramanını idealleştirmeden gerçekçi bir çizim sunmuştur. Fakat Hamlet çılgınlığı Hamlet'in metinde aktarıldığı haliyle görülmesini engellemiştir.

Hamlet karakterine dair ilk eleştiriler ahlaki zaafı olduğunu ziyade psikolojik açıdan derbeder bir kişiliği olduğuna odaklanmıştır. İlk eleştirilerde genel eğilim buydu, oysa sadece Ophelia'yla ilişkisi bile böyle olmadığını gösterir. Wilson Knight gibi basit bir ikili karşıtlık kurarak,¹⁸⁸ Hamlet'in bu oyunda tüm kötülükleri kendinde cisimleştirdiğini iddia etmiyorum katiyen; sadece Shakespeare'in tuzağına düşüp Hamlet'in kötü özelliklerine gözümüzü kapatarak sürüklendiğimizi ve Hamlet'i trajik de olsa bir kahraman, gönüllerin kahramanı mertebesine yükselttiğimizi söylüyorum. Oysa Hamlet o aranan kahraman değildir; aranan kahramanın gelip gelmeyeceğinden bağımsız olarak.

¹⁸⁷ *Hamlet: Critical Essays* içinde, haz. Joseph G. Price, s. 455.

¹⁸⁸ G.W. Knight, *The Wheel of Fire*, s. 32.

Kaynakça

(İşlevsel olması adına, kaynakçaya sadece metinde yararlandığım eserleri aldım.)

- Abraham, Nicolas. 1988. "The Phantom of Hamlet or The Sixth Act preceded by The Intermission of 'Truth'", *Diacritics* Cilt 18, Sayı 4 (Kış 1988), s. 2-19
- Allen, N. B. 1938. "HAMLET 'TO BE OR NOT TO BE' SOLILOQUY", *The Shakespeare Association Bulletin* Cilt 13, Sayı 4 (Ekim. 1938), s. 195-207
- Altick, Richard D. 1954. "Hamlet and the Odor of Mortality", *Shakespeare Quarterly* Cilt 5, Sayı 2 (Bahar 1954), s. 167-176.
- Anglin, Emily. 2017. "Something in me dangerous': Hamlet, melancholy, and the early modern scholar", *Shakespeare*, 13:1, s. 15-29.
- Aydar, Ferit Burak. 2017. "1848 Fransa, 1917 Rusya, 1936 İspanya: Devrim ve Ulus-Devletin Halleri", K24, 23 Kasım 2017, <<https://t24.com.tr/k24/yazi/devrim-ve-ulus-devletin-halleri,1458>> Erişim Tarihi: 7 Kasım 2019.
- Babcock, R.W. 1936. "A Prince of Shreds and Patches", *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 11, Sayı 3 (Temmuz 1936), s. 175-183.
- Barry, Jackson G. 1973. "Shakespeare's 'Deceptive Cadence': A Study in the Structure of Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 24, Sayı 2 (Bahar 1973), s. 117-127.
- Belsey, Catherine. 1979. "The Case of Hamlet's Conscience", *Studies in Philology* Cilt 76, Sayı 2 (Bahar 1979), s. 127-148.
- Benjamin, Walter. 2006. *Son Bakışta Aşk*, çev. Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları.
- Bennett, Robert B. 1982. "Hamlet and the Burden of Knowledge", *Shakespeare Studies* 15 (1982), s. 77-97.
- Björkvist, Kaj (haz.). 1992. *Of Mice and Women: Aspects of Female Aggression*, Academic Press.
- . 1994. "Sex differences in physical, verbal, and indirect aggression: A review of recent research", *Sex Roles*, Cilt 30, Sayı 3-4 (Şubat 1994), s. 177-188.
- Blincoe, Noel. 1997. "Is Gertrude an Adulteress?", *A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, Cilt 10, Sayı 4, s. 18-24.
- Bloch, Marc. 1964. *Feudal Society*, İng. çev. L. A. Manyon, The University of Chicago Press.
- Bloom, Harold ve Brett Foster (haz.). 2008. *Hamlet (Bloom's Shakespeare Through the Ages)*, Bloom's Literary Criticism.
- Borthwick, E. Kerr. 1984. "So Capital a Calf: The Pun in Hamlet, III.ii.10", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 35, Sayı 2 (Yaz 1984), s. 203-204
- Bozanich, Robert. 1980. "The Eye of the Beholder: Hamlet to Ophelia, II. ii. 109-24", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 31, Sayı 1 (Bahar 1980), s. 90-93.
- Bradley, A.C. 1991. *Shakespearean Tragedy*, Penguin Books.
- Bristol, Michael D. 2012. "The Customary and the Ethical: Understanding Hamlet's Bad Habits", *Shakespeare Studies* Cilt 40 (2012), s. 70-76.

- Brucher, Richard T. 1981. "Fantasies of Violence: Hamlet and The Revenger's Tragedy", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Cilt 21, Sayı 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Bahar 1981), s. 257-270.
- Byles, Joan Montgomery. 1989. "The Problem of the Self and the Other in the Language of Ophelia, Desdemona and Cordelia", *American Imago: A Psychoanalytic Journal for Culture, Science and the Arts* 46.1 (1989), s. 37-59.
- Camden, Carroll. 1964. "On Ophelia's Madness". *Shakespeare Quarterly* Cilt 15, Sayı 2 (Bahar 1964), s. 247-255.
- Cameron, Kenneth Walter. 1936. "Hamlet's Fourth Soliloquy and Samuel Ward". *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 11, Sayı 1 (Ocak 1936), s. 59-60.
- Cantor, Paul A. 2004. *Shakespeare. Hamlet*, Cambridge University Press.
- Cardullo, Robert. 2012. "The Delay of Polonius in Shakespeare's Hamlet", *Studia Neophilologica*, 84:1, s. 26-32.
- Carlisle, Carol J. 1967. "Hamlet's 'Cruelty' in the Nunnery Scene: The Actors' Views", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 18, Sayı 2 (1 Nisan 1967), s. 129-140.
- Champion, L.S. 1966. "Laertes' Return to Elsinore", *Shakespeare Quarterly* Cilt 17, Sayı 1 (Kış 1966), s. 81-83.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1897. *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*, haz. T. Ashe. Londra: George Bell and Sons. <<http://www.shakespeare-navigators.com/hamlet/Coleridge>> Erişim Tarihi: 1 Mayıs 2018.
- Critchley, Simon ve Jamieson Webster. 2014. *Stay, Illusion!: The Hamlet Doctrine*, Vintage.
- Croxford, Leslie. 2004. "The Uses of Interpretation in Hamlet", *Alif: Journal of Comparative Poetics*, No. 24 (2004), s. 93-120.
- Dane, Gabrielle. 1998. "Reading Ophelia's Madness", *Exemplaria. Medieval, Early Modern, Theory*, Cilt 10, Sayı 2 (1998), s. 405-23.
- Danner, Bruce. 2003. "Speaking Daggers", *Shakespeare Quarterly* Cilt 54, Sayı 1 (Mart 2003), s. 29-62.
- DeLuca, Diana Macintyre. 1973. "The Movements of the Ghost in Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 24, Sayı 2 (Bahar 1973), s. 147-154
- Dendy, Errol B. 2001. "Hamlet's Delay", *The Psychoanalytic Study of the Child*, 56:1, s. 379-392.
- Dent, R. W. "Hamlet: Scourge and Minister", *Shakespeare Quarterly* Cilt 29, Sayı 1 (Kış 1978), s. 82-84
- Diamond, William. 1925. "Wilhelm Meister's Interpretation of Hamlet", *Modern Philology* Cilt 23, Sayı 1 (Ağustos 1925), s. 89-101.
- Draudt, Manfred. 1983. "Another Senecan Echo in Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 34, Sayı 2 (Temmuz 1983), s. 216-17.
- Eagleton, Terry. 2011. *William Shakespeare*, çev. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Eliot, T.S. 1932. *Selected Essays*, New York: Harcourt Brace.
- . 1968. "Hamlet and His Problems", *Twentieth Century Interpretations of Hamlet - A Collection of Critical Essays* içinde, haz. David Bevington, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, NJ.

- Engle, Lars. 2011. "How Is Horatio Just?: How Just Is Horatio?", *Shakespeare Quarterly* Johns Hopkins University Press Cilt 62, Sayı 2 (Yaz 2011), s. 256-262.
- Ergun, Zeynep. 2011. "Affetmemek", *Amargi*, 21 Eylül 2011, sayı 21.
- Flatter, Richard. 1960. "Solid' or 'Sullied', and Another Query," *Shakespeare Quarterly* Cilt 11, Sayı 4 (Güz 1960), s. 490-493.
- Fleissner, Robert F. 1979. "Subjectivity as an Occupational Hazard of 'Hamlet Ghost' Critics." *Hamlet Studies* 1.1. (1979), s. 23-34.
- Fly, Richard. 1984. "Accommodating Death: The Ending of Hamlet", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Cilt 24, Sayı 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Bahar 1984), s. 257-274.
- Forker, Charles R. 1963. "Shakespeare's Theatrical Symbolism and Its Function in Hamlet", *Shakespeare Quarterly* Cilt 14, Sayı 3 (Yaz 1963), s. 215-229.
- Freccero, Carla. 2011. "Forget Hamlet", *Shakespeare Quarterly* Cilt 62, Sayı 2 (Yaz 2011), s. 170-173.
- Freud, Sigmund. 1991. *Introductory Lectures On Psychoanalysis. The Penguin Freud Library*, Cilt 1, Penguin Books.
- . 1996. *Düşlerin Yorumu I*, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları.
- Garber, Marjorie (haz.). 2010. *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, Routledge.
- . 2010. "A Tale of Three Hamlets or Repetition and Revenge", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 61, Sayı 1 (Bahar 2010), s. 28-55.
- Ghose, Indira (2010), "Jesting with Death: Hamlet in the Graveyard," *Textual Practice*, 24:6, 1003-1018
- Goddard, Harold C. 1951. *The Meaning of Shakespeare* cilt 1, Phoenix Books.
- Goddard, Henry P. 1895. "Horatio as a Friend," *Poet Lore* 7, s. 203
- Godshalk, W.L. 1976 "Hamlet's Dream of Innocence", *Shakespeare Studies*, IX (1976), s. 221-32.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2017. *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları*, çev. Firuzan Gürbüz Gerhold, Alfa Yayınları.
- Golden, Leon. 1984. "Othello, Hamlet, and Aristotelian Tragedy", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 35, Sayı 2 (Yaz 1984), s. 142-156.
- Gottschalk, Paul. 1973. "Hamlet and the Scanning of Revenge", *Shakespeare Quarterly* Cilt 24, Sayı 2 (Bahar 1973), s. 155-170.
- Grazia, Margreta de. 2003. "When did Hamlet become modern?", *Textual Practice*, 17:3, s. 485-503.
- . 2008. *Hamlet without Hamlet*. Cambridge University Press.
- Green, Andrew J. 1953. "The Cunning of the Scene", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 4, Sayı 4 (1 Ekim 1953), s. 395-404.
- Greenblatt, Stephen. 2002. *Hamlet in Purgatory*, Princeton University Press.
- Gregg, Magin Lasov. 2009. "Reading Hamlet 3.1.121 as Remembrance of Richard II 5.1.23", *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes, and Reviews*, 22:4, s. 8-13.
- Halpern, Richard. 2008. "Eclipse of Action: 'Hamlet' and the Political Economy of Playing", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 59, Sayı 4 (Kış 2008), s. 450-482.
- Handleman, Celia, ve L.W. Babcock. 1936. "'One Part Wisdom,' And Ever Two Parts-?", *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 11, Sayı 4 (Ekim 1936), s. 191-225.

- Hanson, Elizabeth. 2011. "Fellow Students: Hamlet, Horatio, and the Early Modern University", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 62, Sayı 2 (Yaz 2011), s. 205-29.
- Harbage, Alfred. 1950. "As They Liked It", *Readings on The Character Of Hamlet 1661-1947* içinde, haz. Claude C. H. Williamson, George Allen & Unwin Ltd.
- Harmonie Loberg, "Queen Gertrude: Monarch, Mother, Murderer", *Atenea*, Cilt 24, sayı. 1 (2004), s. 59-71.
- Haverkamp, Anselm. 2010. *Shakespearean Genealogies of Power: A Whispering of Nothing in Hamlet, Richard II, Julius Caesar, Macbeth, The Merchant of Venice, and The Winters' Tale*, Routledge.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1999. *Science of Logic*, İng. çev. A.V. Miller, Amherst ve New York: Humanity Books.
- . 2010. *Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline: Part 1 Science of Logic*, İng. çev. Klaus Brinkmann ve Daniel O. Dahlstrom, Cambridge: Cambridge University Press.
- Heilbrun, Carolyn. 1957. "The Character of Hamlet's Mother", *Shakespeare Quarterly* Cilt 8, Sayı 2 (Bahar 1957), s. 201-206.
- . 1990. *Hamlet's mother and other women*. New York: Columbia University Press.
- Helgeson, Richard. 1977. "What Hamlet Remembers". *Shakespeare Studies*, Cilt 10 (1977), s. 67-97.
- Hinten, Marvin D. 2004. "Shakespeare's Hamlet", *The Explicator*, 62:2, s. 68-70.
- Hirschfeld, Heather. 2003. "Hamlet's 'First Corse': Repetition, Trauma, and the Displacement of Redemptive Typology", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 54, Sayı 4 (Kış 2003), s. 424-448.
- Horn, R. L. 1982. "Hamlet, III.ii.376: A Defense of Q2's 'The Bitter Day'", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 33, Sayı 2 (Yaz 1982), s. 179-181.
- Hunt, Maurice. 2005. "Impregnating Ophelia", *Neophilologus* Cilt 89, s. 641-63.
- Jackson, James L. 1990. "They Catch one Another's Rapiers": The Exchange of Weapons in 'Hamlet', *Shakespeare Quarterly* Cilt 41, Sayı 3 (Güz 1990), s. 281-98
- Jacobs, Richard. 1980. "Sex and Money: A Note on Hamlet I. iii. 108-9", *Shakespeare Quarterly* Cilt 31, Sayı 1 (Bahar 1980), s. 88-90.
- Jenkins, Ronald B. 2015. "Prince Hamlet and the Problem of Succession", *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews*, 28:2, s. 63-67.
- Johnson, Jerah. 1967. "The Concept of the 'King's Two Bodies' in Hamlet", *Shakespeare Quarterly* Cilt 18, Sayı 4 (Güz 1967), s. 430-434.
- Johnson, S.F. 1952. "The Regeneration of Hamlet: A Reply to E. M. W. Tillyard with a Counter-proposal", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 3, Sayı 3 (Yaz 1952), s. 187-207.
- Kantorowicz, Ernst. 2018. *Kral'ın İki Bedeni*, çev. Ümit Hüsrev Yolsal, Bilgesu Yayıncılık.
- Kastan, David Scott (haz.). 1995. *Critical Essays on Shakespeare's Hamlet*, New York: G.K. Hall ve Londra: Prentice Hall International.
- Kaul, Mythili. 1980. "Hamlet and Polonius." *Hamlet Studies* 2.1 (1980), s. 13-24.
- Kehler, Dorothea. 1995. "The First Quarto of Hamlet: Reforming Widow Gertred", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 46, Sayı 4 (Kış 1995), s. 398-413.
- Kermode, Frank. 2011. *Forms of Attention: Botticelli and Hamlet*, The University of Chicago Press.

- Kiefer, Frederick. 2017. "‘Accidental Judgments’ and ‘Casual Slaughters’ in *Hamlet*: Horatio’s Eyewitness Account", *Shakespeare Studies* Cilt 45, s. 184-202
- Kiefer, Frederick. 2017. "‘Accidental Judgments’ and ‘Casual Slaughters’ in *Hamlet*: Horatio’s Eyewitness Account", *Shakespeare Studies*, Cilt 45, s. 184-202.
- Kincaid, Arthur Noel. 1977. "Hamlet’s Cue for Passion in the Nunnery Scene". *Shakespeare Studies* Cilt 10, s. 99.
- Knight, G. Wilson. 2001. *The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy*, Routledge.
- Knutson, Roslyn L. 1995. "Falconer to the Little Eyases: A New Date and Commercial Agenda for the ‘Little Eyases’ Passage in *Hamlet*", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 46, Sayı 1 (Bahar 1995), s. 1-31.
- Kozikowski, Stanley J. 1997. "Shakespeare’s *Hamlet*", *The Explicator*, 55:3, s. 126-128.
- Kuczynski, Michael P. 2016. "Hamlet and Our Problems", *New Orleans Review* 42 (2016), s. 27-42.
- Lacan, Jacques. 1977. "Desire and the Interpretation of Desire in *Hamlet*", *Yale French Studies*, Sayı 55/56, Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise. (1977), s. 11-52.
- Lenin, V.İ. 2011. *Proleter Devrimi ve Dönek Kautsky*, çev. Ferit Burak Aydar, Agora Kitaplığı.
- Leverenz, David. "The Woman in *Hamlet*: An Interpersonal View", *Signs* Cilt 4, Sayı 2 (Kış 1978), s. 291-308
- Levin, Kate D. 2002. "Two ‘Hamlets’". *Shakespeare Quarterly* Cilt 53, Sayı 1 (Bahar 2002), s. 106-115.
- Levin, Richard. 2008. "Gertrude’s Elusive Libido and Shakespeare’s Unreliable Narrators", *Studies in English Literature, 1500-1900* Cilt 48, Sayı 2, Tudor and Stuart Drama (Bahar 2008), s. 305-326
- Loberg, Harmnoie. 2004. "Queen Gertrude: Monarch, Mother, Murderer", *Atenea* 24.1 (2004), s. 59-71.
- Low, Anthony. 1999. "‘Hamlet’ and the Ghost of Purgatory: Intimations of Killing the Father", *English Literary Renaissance* Cilt 29, Sayı 3 (Güz 1999), s. 443-67.
- Lucking, David. 2008. "Hamlet and the Narrative Construction of Reality", *English Studies*, 89:2, s. 152-165.
- Lyons, Bridget Gellert. 1977. "The Iconography of Ophelia", *ELH* Cilt 44, Sayı 1 (Bahar 1977), s. 60-74.
- Riddle, John M. 1997. *Eve’s Herbs: A History of Contraception and Abortion in the West*, Harvard University Press.
- Maher, Mary Z. 2003. *Modern Hamlets and Their Soliloquies*. Iowa City: University Press of Iowa.
- Marshall, Elizabeth. 2007. "Schooling Ophelia: hysteria, memory and adolescent femininity", *Gender and Education* Cilt 19, Sayı 6 (2007), s. 707-28.
- Marx, Karl. 1993. *1844 Elyazmaları*, çev. Kenan Somer, Sol Yayınları.
- . 1997. *Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*, çev. Kenan Somer, Sol Yayınları.
- . 1998. *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*, çev. Muzaffer Erdost, Ankara: Sol Yayınları.
- . 1999. *Grundrisse*, cilt 1, çev. Arif Gelen, Sol Yayınları.

- . 2000. *Kapital. Kapitalist Üretim Eleştirel Bir Tahlili*, cilt 1, çev. Alaattin Bilgi, Sol Yayınları.
- . 2002. *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, çev. Sevim Belli, Sol Yayınları.
- Marx, Karl ve Friedrich Engels 1992. *Kapitalizm Öncesi Ekonomi Biçimleri*, çev. Mihri Belli, Sol Yayınları.
- . 2002. *Gotha ve Erfurt Programlarının Eleştirisi*, çev. Barışta Erdost, Sol Yayınları.
- . 2013. *Alman İdeolojisi*, çev. Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez, Evrensel Basım Yayın.
- Matheson, Mark. 1995. "Hamlet and 'A Matter Tender and Dangerous'", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 46, Sayı 4 (Kış, 1995), s. 383-397.
- Maxwell, Baldwin. 1964. "Hamlet's Mother", *Shakespeare Quarterly* Cilt 15, Sayı 2 (Bahar 1964), s. 235-246.
- Maxwell, Baldwin. 1964. "Hamlet's Mother", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 15, Sayı 2 (Bahar 1964), s. 235-246.
- McDonald, Russ. 1983. "Osric." *Hamlet Studies*. 5.1-5.2 (1983), s. 59-65.
- McInnis, David. 2007. "Shakespeare's Hamlet", *The Explicator*, 65:2, s. 68-71.
- McManaway, James G. 1970. "Ophelia and Jephtha's Daughter", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 21, Sayı 2 (Bahar 1970), s. 198-200.
- McMillin, Scott. 1984. "Acting and Violence: The Revenger's Tragedy and Its Departures from Hamlet", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Cilt 24, Sayı 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Bahar 1984), s. 275-291.
- Mendes, Maria. 2014. "Hamlet's Ordeals", *Law and Humanities*, 8:2, s. 269-89.
- Montaigne, Michel de. 2012. *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları.
- Montgomery, Abigail L. 2009. "Enter QUEEN GERTRUDE Stage Center: Re-Viewing Gertrude as Full Participant and Active Interpreter in Hamlet", *South Atlantic Review* Cilt 74, Sayı 3 (Yaz 2009), s. 99-117.
- Muir, Kenneth ve Stanley Wells (haz.). 1979. *Aspects of Hamlet*, Cambridge University Press.
- Mullaney, Steven. 1994. "Mourning and Misogyny: Hamlet, The Revenger's Tragedy, and the Final Progress of Elizabeth I, 1600-1607", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 45, Sayı 2 (Yaz, 1994), s. 139-162.
- Mussil, Stephan. 2001. "Why Hamlet Delays: Reflexivity in Literature and Criticism", *European Journal of English Studies*, 5:3, s. 321-334.
- Neely, Carol Thomas. 1991. "Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 42, Sayı 3 (Güz, 1991), s. 315-338.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *The Birth of Tragedy and Other Writings*, haz. Raymond Geuss ve Ronald Speirs. Cambridge University Press.
- Nosworthy, J. M. 1964. "The Death of Ophelia", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 15, Sayı 4 (Güz, 1964), s. 345-48.
- O'Brien, Gordon W. 1969. "Hamlet IV. iv. 26-29", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 20, Sayı 1 (1 Ocak 1969), s. 88-90.
- Oakes, Elizabeth Thompson. 1983. "'Killing the Calf' In Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 34, Sayı 2 (Yaz 1983), s. 215-216.

- Olson, Rebecca. 2009. "Hamlet's dramatic arras", *Word & Image*, 25:2, s. 143-53.
- Painter, Robert, ve Brian Parker. 1994. "Ophelia's flowers again." *Notes and Queries*, Cilt 41, Sayı 1 (1994), s. 42.
- Parker, Patricia. 1993. "Othello and Hamlet: Dilation, Spying, and the 'Secret Place' of Woman", *Representations*, Sayı 44 (Güz 1993), s. 60-95.
- Paterson, John. 1951. "The Word in Hamlet". *Shakespeare Quarterly* Cilt 2, Sayı 1 (Ocak 1951), s. 47-55.
- Patterson, Annabel. 1989. *Shakespeare and the Popular Voice*, Basil Blackwell.
- Peterson, Kaara. 1998. "Framing Ophelia: Representation and the Pictorial Tradition", *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* Cilt 31, Sayı 3, THE INTERARTS PROJECT: Part Three: Representing Women (Eylül 1998), s. 1-24
- Philip, Ranjini. 1991. "The Shattered Glass: The Story of (O)phelia." *Hamlet Studies* 13.1-13.2 (1991), s. 73- 84.
- Polka, Brayton. 2008. "The Revenge of Hamlet", *The European Legacy*, 13:4, s. 481-85.
- Price, Courtney. 2015. "To Thine Own Self Be True: The Use Of Binary Oppositions In Interpreting Shakespeare's Hamlet." *LOGOS: A Journal Of Undergraduate Research* 8. (2015), s. 32-9.
- Price, Joseph G. (haz.). 2015. *Hamlet: Critical Essays*, Routledge.
- Prosser, Eleanor, 1971. *Hamlet and Revenge*, Stanford University Press.
- Rasmussen, Eric. 1984. "Fathers and Sons In Hamlet", *Shakespeare Quarterly* Cilt. 35, Sayı 4 (Kış 1984), s. 463.
- Rauen, Margarida G. 1990. "Hamlet's Bodies," *Shakespeare Quarterly*, Cilt 41, Sayı 4 (Kış 1990), s. 490.
- Raven, Anton A. 1937. "There Are More Things, Horatio", *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 12, Sayı 4 (Ekim 1937), s. 236-245.
- Romanska, Magda. 2005. "Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia", *Women's Studies* 34:6, s. 485-503.
- Rosenblatt, Jason P. 1978. "Aspects of the Incest Problem In Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 29, Sayı 3 (Yaz 1978), s. 349-364.
- Rutter, Carol Chillington. 1998. "Snatched Bodies: Ophelia in the Grave", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 49, Sayı 3 (Güz 1998), s. 299-319.
- Schell, E.T. 1973. "Who said that--Hamlet or Hamlet?", *Shakespeare Quarterly* Cilt 24, Sayı 2 (Bahar 1973), s. 135-146.
- Schoff, Francis G. Horatio. 1956. "A Shakespearian Confidant", *Shakespeare Quarterly* Cilt 7, Sayı 1 (Kış 1956), s. 53-57.
- Scolnicov, Hanna. 2000. "Gertrude's Willow Speech: Word and Film Image." *Literature/Film Quarterly* 28.2 (2000), s. 101-11.
- Sen, Taraknath. 1940. "Hamlet's Treatment of Ophelia in the Nunnery Scene", *The Modern Language Review* Cilt 35, Sayı 2 (Nisan 1940), s. 145-152.
- Shakespeare, William. 1982. *Hamlet*, haz. Harold Jenkins, Arden Shakespeare.
- . 2002. *Hamlet*, çev. Esen Genç, Ve Edebiyat Yayınları.
- . 2003. *Hamlet*, haz. Burton Raffel, Yale University Press.
- . 2003. *Hamlet. Prince of Denmark*, haz. Philip Edwards, Cambridge University Press.
- . 2007. *Hamlet*, çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi.

- . 2008. *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İşkültür Yayınları.
- . 2008. *Hamlet*, haz. G.R. Hibbard, Oxford University Press.
- . 2020. *IV. Henry I*, çev. Ferit Burak Aydar, Kırmızı Kedi Yayınları.
- Shapiro, Daniel. 2003. "Shakespeare's Hamlet 3.1.88-89", *The Explicator*, 61:3, s. 130-131.
- Shelley, Mary. 2020 (yayınlanacak). *Frankenstein*, çev. Ferit Burak Aydar, Turkuvaz Kitap.
- Shiner, Larry. 2001. *The Invention of Art. A Cultural History*, The University of Chicago Press.
- Showalter, Elaine. 1985. "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism," *Shakespeare and the Question of Theory* içinde, haz. Patricia Parker ve Geoffrey Hartman, Methuen, s. 77-94.
- Slater, Michael. 2016. "The Ghost in the Machine: Emotion and Mind-Body Union in Hamlet and Descartes," *Criticism Cilt* 58, Sayı 4 (Güz 2016), s. 593-620.
- Smith, R. M. 1936. "Hamlet and Gertrude, or the Conscience of the Queen," *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 11, Sayı 2 (Nisan 1936), s. 84-92.
- Smith, Rebecca. 1980. "A Heart Cleft in Twain: The Dilemma of Shakespeare's Gertrude," *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare* içinde, haz. Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene ve Carol Thomas Neely, University of Illinois Press, s. 194-210.
- Stallybrass, Peter. 1998. "Well Grubbed, Old Mole!: Marx, Hamlet, and the (Un)Fixing of Representation," *Cultural Studies*, 12, 1 (1998), s. 3-14.
- Stegner, Paul D. 2015. "Try what repentance can': Hamlet, Confession, and the Extinction of Interiority", *Confession and Memory in Early Modern English Literature* içinde, haz. Paul D. Stegner, Palgrave Macmillan, s. 106-128.
- Stein, Suzanne. 2009. "Shakespeare's Hamlet", *The Explicator*, 67:2, s. 117-120
- Stendhal. 2010. *The Stendhal Hamlet Scenarios*, haz. Frank J. Morlock, Borgo Press.
- Stephenson, Henry Thew. 1905 "Hamlet's Mouse-Trap", *The Sewanee Review*, Cilt 13, Sayı 1 (Ocak 1905), s. 30-34
- Sterling, Eric. 2001. "Shakespeare's Hamlet", *The Explicator*, 60:1, s. 2-5.
- Sterrett, Joseph. 2009. "Confessing Claudius: sovereignty, fraternity and isolation at the heart of Hamlet", *Textual Practice*, 23:5, s. 739-761.
- Strachey, Edward. 2017. *Shakespeare's Hamlet: An Attempt To Find The Key To A Great Moral Problem, By Methodical Analysis Of The Play*, Forgotten Books.
- Tannenbaum, Samuel A. 1932. "Hamlet's 'Pajock' Reconsidered", *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 7, Sayı 3 (Temmuz 1932), s. 127-130
- Tannenbaum, Samuel A. 1941. "Ophelia Lies", *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 16, Sayı 4 (Ekim 1941), s. 215-219.
- Taylor, Myron. 1968. "Tragic Justice and the House of Polonius", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Cilt 8, Sayı 2, Elizabethan and Jacobean Drama (Bahar 1968), s. 273-281.
- Taylor-Collins, Nicholas. 2017. "'Remember me': Hamlet, memory and Bloom's poesis", *Irish Studies Review*, 25:2, s. 241-258.
- Tolman, A. H. 1898. "A View of the Views about Hamlet," *PMLA* 13:2 (1898), s. 155-84.

- Tracy, Robert. 1966. "The Owl and the Baker's Daughter: A Note on Hamlet IV. v. 42-43", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 17, Sayı 1 (Kış 1966), s. 83-86.
- Trudell, Scott A. 2012. "The Mediation of Poesie: Ophelia's Orphic Song", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 63, Sayı 1 (Bahar 2012), s. 46-76
- Van Laan, Thomas F. 1966. "Ironical Reversal in Hamlet", *Studies in English Literature, 1500-1900*, Cilt 6, Sayı 2, *Elizabethan and Jacobean Drama* (Bahar 1966), s. 247-262.
- Vygotsky, Lev Semenovich. 1974. *The Psychology of Art*, MIT Press.
- Wagner, Linda Welshimer. 1963. "Ophelia: Shakespeare's Pathetic Plot Device", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 14, Sayı 1 (Kış 1963), s. 94-97.
- Waldock, A.J.A. 2014. *Hamlet. A Study in the Critical Method*, Cambridge University Press.
- Wales, Julia Grace. 1942. "Horatio's Commentary: A Study in the Warp and Woof of 'Hamlet'", *The Shakespeare Association Bulletin*, Cilt 17, Sayı 1 (Ocak 1942), s. 40-56
- Walls, Kathryn. 2004. "Shakespeare's HAMLET 1.2.35-38", *The Explicator*, 63:1, s. 4-6
- Waters, Claire Ruth. 2010. "Two Lines in HAMLET (Q2)", *The Explicator*, 68:2, s. 80-3.
- Watt, Ian. 2007. *Romanın Yükselişi. Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, Metis Yayınları.
- Wentersdorf, Karl P. 1978. "Hamlet: Ophelia's Long Purples", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 29, Sayı 3 (Yaz 1978), s. 413-417.
- Wentersdorf, Karl P. 1983. "Hamlet's Encounter with the Pirates", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 34, Sayı 4 (Kış 1983), s. 434-440.
- Werstine, Paul. 1988. "The Textual Mystery of Hamlet", *Shakespeare Quarterly*, Cilt 39, Sayı 1 (Bahar 1988), pp. 1-26
- Wilde, Oscar. 2017. *De Profundis*, çev. Roza Hakmen, Can Yayınları.
- Wilks, John. 1986. "The Discourse of Reason: Justice and the Erroneous Conscience in Hamlet," *Shakespeare Studies* (1986), cilt 18, s.117-144.
- Wilson, John Dover. 1935. *What Happens in "Hamlet"*, Macmillan.
- Wilson, Richard. 2007. "When the Cock Crew: The Imminence of Hamlet", *Shakespeare*, 3:1, s. 1-17.

Ferit Burak Aydar, tarihin en tartışmalı ve üzerine en çok yorum yapılmış kitaplarından biri olan *Hamlet*'i, Shakespeare'in kendisine dair sis bulutunu bir kenara bırakarak bir edebiyat metni olarak ele alıyor. Farklı versiyonlarını karşılaştırdığı ve metnin bağlamına odaklandığı çalışmasında hem tarihsel hem de politik örüntüleri ilmek ilmek çözerken *Hamlet*'in gerçek edebi değerini ancak toplumsalın gövdesinde kavrayabileceğimizi ileri sürüyor.

Hamlet'in Bağlanan Basireti Üzerine, özellikle iki ögeyi mercek altına alıyor: Bir kahraman olarak Hamlet'in "sürünceme"si ve Ophelia'nın erkek egemen toplum tarafından delirtilip ölmesi. Ne var ki, bunu yaparken bir yandan da *Hamlet*'e "çöreklenmiş" yorum endüstrisine, metne kendi siyasi veyahut felsefi gündemini doğrulamak için uzananlara, okumayı kolaylaştırmak yerine suları bulandıranlara yine metnin içinden satırlarla yanıt veriyor. Böylelikle karakter olarak Hamlet'i putlaştıran eleştirmenlerin kalemlerinin gölgesinde kalmış Ophelia'yı çok daha net ve gerçekçi bir biçimde görmemizi sağlıyor.

Aydar'dan fikri yavaş yavaş yoğuran, benzetmelerin cazibesine kapılmayan, eleştirel olduğu kadar kıskırtıcı bir *Hamlet* ve Hamlet yorumları okuması...



ISBN: 978-605-772-849-4



24 TL (KDV'den muaf tir.)

🐦 selyayincilik f selyayin 📺 selyayincilik

www.selyayincilik.com