

# 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>

Mîna Urgan

# Shakespeare ve Hamlet

İNCELEME



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

## SHAKESPEARE VE HAMLET

**Mîna Urgan**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden emekli oldu. Thomas Malory, Henry Fielding, Balzac, Aldous Huxley, Graham Greene, William Golding, John Galsworthy ve Shakespeare'den çeviriler yaptı. *Elizabeth Çağı Tiyatrosunda Soytarılar*, *Sir Thomas More ve Ütopya*, Shakespeare üstüne iki ciltlik bir inceleme, *Shakespeare ve Hamlet* (1984) ile beş ciltlik *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1986-93) yanında, *Virginia Woolf* (YKY, 1995) ve *D.H. Lawrence* (YKY, 1997) incelemeleri yayımlandı. *Bir Dinozorun Anıları*'ndan (1998) sonra yazdığı *Bir Dinozorun Gezileri* de Yapı Kredi Yayınları arasından çıktı (1999). Ülkemizde "İngiliz edebiyatının duayeni" olan Prof. Dr. Mîna Urgan, 15 Haziran 2000'de 85 yaşında İstanbul'da öldü.

*Mîna Urgan'ın  
YKY'deki kitapları:*

Virginia Woolf (1995)  
D. H. Lawrence (1997)  
Bir Dinozorun Anıları (1998)  
Bir Dinozorun Gezileri (1999)  
İngiliz Edebiyatı Tarihi (2011)  
Shakespeare ve Hamlet (2014)

MÎNA URGAN

# Shakespeare ve Hamlet

İnceleme



**Yapı Kredi Yayınları - 4107**  
**Edebiyat - 1161**

**Shakespeare ve Hamlet / Mina Urgan**

**Kitap editörü: Tamer Erdoğan**  
**Düzelti: Ömer Şişman**

**Kapak tasarımı: Nahide Dikel**

**Baskı ve Cilt: Ertem Basım Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.**  
**Başkent O.S.B. 22. Cad. No: 6 Maliköy / Ankara**  
**Tel: (0312) 640 16 23**  
**Sertifika No: 26886**

**Altın Kitaplar Yayınevi, 1984**  
**Cem Yayınevi 1996**  
**YKY'de 1. baskı: İstanbul, Nisan 2014**  
**ISBN 978-975-08-2921-5**

**© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2014**  
**Sertifika No: 12334**

**Bütün yayın hakları saklıdır.**  
**Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında**  
**yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.**

**Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.**  
**İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul**  
**Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23**  
**<http://www.ykykultur.com.tr>**  
**e-posta: [ykykultur@ykykultur.com.tr](mailto:ykykultur@ykykultur.com.tr)**  
**İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>**

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

# İÇİNDEKİLER

Sunuş • 9

Shakespeare'in Yaşamöyküsü • 13

Shakespeare'in Şiir ve Soneleri • 32

Elizabeth Çağında Tiyatrolar ve Sahne • 62

Shakespeare'in Metni, Baskıları ve Kaynakları • 77

Shakespeare'in İlk Komedyaları • 84

The Comedy Of Errors • 86

*(Yanlışlıklar Komedyası)*

The Two Gentlemen of Verona • 88

*(Veronalı İki Centilmen)*

Love's Labour's Lost • 91

*(Aşkın Boşa Giden Emeği)*

The Taming of the Shrew • 95

*(Hırçın Kız)*

A Midsommer-night's Dream • 98

*(Bir Yaz Dönemi Gecesi Rüyası)*

Shakespeare'in Olgun Döneminin Komedyaları • 104

The Merchant of Venice • 104

*(Venedik Taciri)*

The Merry Wives of Windsor • 110  
(*Windsor'un Şen Kadınları*)

Much Ado About Nothing • 112  
(*Kuru Gürültü*)

Twelfth Night • 116  
(*On İkinci Gece*)

As You Like It • 121  
(*Nasıl Hoşunuza Giderse*)

All's Well That Ends Well • 125  
(*İyi Biten Her Şey İyidir*)

Measure for Measure • 130  
(*Ölçüye Ölçü*)

Shakespeare'in İngiliz Tarihiyle İlgili Oyunları • 135

King John • 143  
(*Kral John*)

Richard II • 146

Henry IV • 151

Henry V • 157

Henry VI • 160

Richard III • 162

Henry VIII • 167

Shakespeare'in Tragedyaları • 171

Titus Andronicus • 171

Romeo and Juliet • 173

Othello • 177

King Lear • 185

(*Kral Lear*)

Macbeth • 221

Eski Yunanistan ve Roma Tarihiyle İlgili Oyunlar • 255

Julius Caesar • 255

Timon of Athens • 260

(*Atina'lı Timon*)



Coriolanus • 265  
Troilus and Cressida • 272  
Antony and Cleopatra • 280

Shakespeare'in Son Oyunları • 291  
Pericles • 293  
Cymbeline • 298  
The Winter's Tale • 303  
(*Kış Masalı*)  
The Tempest • 310  
(*Fırtına*)

Hamlet • 316  
Giriş • 316  
Birinci Perde • 335  
İkinci Perde • 363  
Üçüncü Perde • 385  
Dördüncü Perde • 424  
Beşinci Perde • 441  
Sonuç • 363

Kaynakça • 475  
Dizin • 481

## Sunuş

*Shakespeare konusunda düşündüklerini söylemek her edebiyat öğretmenin görevidir. Bundan kaçmak görev ahlakına aykırıdır. Ama bu görevi yerine getiren de, kendi değersizliğini açığa vurmuş olur.*

*H. B. Charlton*

Değersizliğimizi açığa vurma tehlikesini göze alarak tam kırk yıldır üzerinde çalıştığımız Shakespeare konusunda bir kitap daha yazarak görevimizi yerine getirme yolunu seçtik.

Bunu yaparken, emeğimizin boşa gitmeyeceğine inanıyoruz; çünkü Shakespeare yalnız İngiliz edebiyatı uzmanlarını değil tüm dünyayı ilgilendiren bir tiyatro yazarıdır. Shakespeare'in önemi, gerçek anlamda evrensel bir dâhi olmasından, onu her çağın kendi çağdaşı, her ülkenin kendi yurttaşı olarak benimsemesinden kaynaklanır. İşte bu yüzdendir ki, onun oyunları, nice başyapıtlar gibi kitap raflarında tozlanmamış; Osmanlı tuluat kumpanyalarından tutun da Avrupa başkentleri tiyatrolarına kadar her yerde sahnelenmiş; beyazperdeye, televizyon ekranlarına gelmiş, her dilde okunmuştur.

Neredeyse dört yüzyıldan beri Shakespeare insan gerçeğini, insan olmanın onurunu bize anlatarak, en çapraşık düşünceleri ve duyguları kavramamıza, yaşadığımız dünyanın, çevremizdeki kişilerin ve onlarla olan ilişkilerimizin gizlerini en olumlu biçimde çözmemize yardımcı olmuştur.

Shakespeare'in ölümsüzlüğünün başlıca nedeni, her ülkenin her kuşağıyla sanki yeniden doğması ve her doğuşunda daha da canlı oluşudur. İşte bu yüzden dünyanın her yerinde olduğu gibi, bugün Türkiye'de de bizim çağdaşımızdır ve gelecek kuşakların da çağdaşı olacağından kuşkumuz yoktur.

Başka ülkelerde Shakespeare'in oyunları teker teker ele alınırken, onun otuz dört oyununu bir tek kitaba sığdırmaya çalışan bir inceleme, yetersiz kalacaktır çaresiz. *Hamlet*'i ayrıntılı olarak ele aldığımız gibi, öteki yapıtlarını da aynı biçimde incelemek isterdik. Ne var ki, Türkiye'nin bilimsel kitap yayınlama koşulları, Shakespeare'in ancak böyle özetlenmiş olarak okuyuculara sunulmasını zorunlu kılmaktadır şimdilik. Ama bu kitap geniş çapta okunur; hem edebiyat öğrencileri, hem de genellikle edebiyat meraklıları açısından yararlı olduğu kabul edilirken; ileride ben ya da başka bir uzman, *Othello*'yu, *King Lear*'i, *Macbeth*'i ya da Shakespeare'in öteki oyunlarını, *Hamlet*'i incelediğimiz gibi, ayrıntılı olarak inceleyebilir umudundayız.

Bu kitabın aşağı yukarı üçte birinde, daha önce İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınlarından çıkan *Shakespeare I* ve *Shakespeare II* adlı kitaplarımdaki malzemeyi kullandım. Shakespeare'in yaşamöyküsü, metni, baskıları ve kaynakları ya da Elizabeth çağı tiyatrolarının durumu konusunda zaten kit olan bilgimize yeni bir şeyler eklemenin yolu bulunmadığından, yeni yazılacak bir metin, eskisinin başka bir anlatımla yenilenmesi olacaktı nasılsa. Bu arada daha önce hiç değinmediğim on dokuz oyunu bu kitaba ekledim; eskiden ele aldığım oyunları ise, önemli saydığım noktaları göz önünde tutarak kısaltılmış bir biçimde yeniden yazdım.

Shakespeare'in oyunlarından alıntılar verirken, bugüne dek yapılan kimi ustaca çevirilerden yararlanmamam yadırganabilir belki. Ne var ki, kitabımda amaç, "sahneye uygun" ya da "güzel bir dil" kullanmak değil, özgün metnin aslına en yakın ve en yalın karşılığını vermek, İngilizceyi az bilenlerin bile çevirinin yardımıyla yararlanabilecekleri bir metni okuyucuya sunmak olduğu için, alıntıları yeniden Türkçeye çevirmeyi yeğ tuttum.

Bu kitabın yayına hazırlanması sırasında titiz yardımını benden esirgemeyen eski öğrencim Nilgün Himmetoğlu'na ayrıca teşekkür etmeyi borç bilirim.

Mîna Urgan



## *Shakespeare'in Yaşamöyküsü*

İki yüzyıldan beri Shakespeare'in yaşamı üzerine sayısız kitap yazılmış olmasına karşın, bu konuda kesin olarak tüm bildiklerimiz bir tek sayfaya sığar ancak. İngiliz edebiyatının, belki de dünya edebiyatının en büyük yaratıcısı Shakespeare'in yaşamı ve kişiliği az çok bir giz olarak kalmıştır ve öyle kalması da kaçınılmazdır. Yıllardır birçok bilgin, bu bakımdan bize yardımcı dokunabilecek tüm yayınları, belgeleri ve kayıtları iyice taramış, incelemiştir. Bu nedenle yeni bir bilgi edinmek, yeni bir şeyler öğrenmek umudu artık yok gibidir.

İngilizler ancak 18. yüzyılın başlangıcında, yani şairin ölümünden neredeyse bir yüzyıl sonra, onun yaşamı ve kişiliğini merak etmeye başladılar. Ne çare ki, Shakespeare'i yakından tanıyanlar o sıralarda göçüp gittiği, bizi aydınlayabilecek birçok belge de yok olduğu için, Shakespeare üzerine bilgimiz doğal olarak kıt kaldı.

Shakespeare'in yaşamının anahatlarını saptamak isteyen ilk yazar, 1709'da oyunlarının ilk bilimsel baskısını hazırlayan Nicholas Rowe'dur. Ne var ki, Shakespeare'in çoğu yaşamöyküsü gibi, bu baskının önsözünde gördüğümüz yaşamöyküsü de, Stratford ve Londra'da şairin kişiliği konusunda toplanan efsane ve masallardan, birtakım sanılar ve varsayımlardan, sözün kısası, E. K. Chambers'ın "Shakespeare mythos" adını verdiği, genellikle güvenemeyeceğimiz malzemeden oluşturulmuştur. Rowe bu yaşamöyküsünü yazarken, özellikle üç kaynaktan yararlandı: Kendine Shakespeare'in evlilik dışı oğlu süsünü veren

William D'Avenant'ın topladığı bilgiler ve herhalde kısmen uydurduklarından; Restorasyon çağının en ünlü oyuncularından Thomas Betterton'un tiyatro çevresinde ve Stratford'da duyduklarından ve babasının Shakespeare ile aynı kumpanyada çalıştığını ileri süren başka bir oyuncuya dayanarak John Aubrey'nin anlattığı öykülerden.

Gerçekte 1592'ye dek, yani Shakespeare'in ilk yirmi sekiz yılı üzerine tüm bildiklerimiz, resmi belgelerden öğrendiğimiz üç olaydan, daha doğrusu üç tarihten başka bir şey değildir: Shakespeare'in vaftiz olduğu, evlendiği ve çocuklarının dünyaya geldiği tarihler.

John Shakespeare'in oğlu William Shakespeare, Stratford-upon-Avon kasabasında 26 Nisan 1564'te vaftiz oldu. Hangi gün doğduğunu bilmiyoruz. Ne var ki, vaftiz töreni genellikle çocukların doğumundan birkaç gün sonra yapıldığı için, İngiltere'de Shakespeare'in doğum günü sayılan 23 Nisan tarihi doğru olabilir. Sekiz çocuğu olan John Shakespeare'in deri, yün ve tahıl ticaretiyle uğraştığını gösteren belgeler vardır. Shakespeare'in annesi Mary Arden ise bir çiftçinin kızıdır.

Kesinlikle bildiğimiz ikinci olay, Shakespeare'in 1582'de, on sekiz yaşındayken, Anne Hathaway adında kendinden sekiz yaş büyük bir kadınla evlenmesidir. Bu evlilikten altı ay sonra da, Shakespeare'in büyük kızı Susannah vaftiz olmuştur. Bu çocuğun biraz vaktinden önce dünyaya gelişi, Shakespeare'in yaşamını yazan bazı kişiler arasında, bize oldukça gülünç görünen bir telaş yaratmış, birçok yoruma yol açarak, Shakespeare'in evliliği konusunda çeşit çeşit varsayımlar ileri sürülmesine neden olmuştur. Shakespeare uzmanlarının çoğu, bu görüşlerini destekleyecek hiçbir ipucu bulunmadığı halde, şairin evliliğinin mutsuz geçtiği kanısına varmışlardır. Herhalde bu varsayım, karısının kendisinden epeyce yaşlı olmasına, Shakespeare'in çoğu zaman Londra'da yaşayıp, ölümünden ancak dört beş yıl önce Stratford'a yerleşmesine ve özellikle vasiyetnamesindeki bir maddeye dayanmaktadır. Bu maddede Shakespeare, en iyi yatağını değil de "ikinci en iyi yatağını" ("second best bed") karısına bırakır, karısıyla ilgili hiçbir vasiyette bulunmaz bundan başka. Ne var ki, servetinin neredeyse

tümünü büyük kızına bağışladı diye, karısını yoksul bıraktığı sonucuna varamayız; çünkü o çağın yasalarına göre, bir kadına, ölen kocasının servetinden, yaşadığı sürece belirli bir gelir sağlanırdı.

Gerçekte Shakespeare'in evliliği üzerine hiçbir bilgimiz yoktur. Belki de bu evlilik çok mutluydu. Belki de Shakespeare hep karısıyla birlikte yaşadı. Anne Hathaway'in, Shakespeare'i görmek için sık sık Londra'ya gitmesi, hatta orada oturması olaşıdır. "İkinci en iyi yatağı" karısına bırakması bir sevgi belirtisi de olabilir; çünkü herhalde en iyi yatak konuk odasında bulunuyordu ve bu "ikinci en iyi yatak" Shakespeare'in karısıyla paylaştıkları yataktı.

Sonuç olarak, şairin yaşamıyla ilgili birçok konuda olduğu gibi, bu evlenme konusunda da karar verebilecek durumda değiliz. Verebilsek bile, böyle bir kararın, Shakespeare'in oyunlarını anlamak açısından hiçbir önemi yoktur. Bu bir merak sorudur ancak. Gene de Shakespeare söz konusu olunca, merak duymamızı da pek ayıplamamak gerekir.

Shakespeare, oyunlarında kadınlara karşı son derece olumlu bir tutum benimser. Bir ikisi –örneğin, her bakımdan birer canavar olan Kral Lear'in iki büyük kızı– dışında, tüm kadınları görülmedik dürüstlükte, namuslu, iyi yürekli ve erkeklerine bağlıdırlar. Saintsbury, onun kadınlara taptığından, "gynaecolatriy"sinden söz etmekte haklıdır. Shakespeare'de evliliğe karşı bir tek satır bulunmaz. Tam tersine, evliliğin kutsal bir bağ olduğunu birçok kez ileri sürer. Şu da var ki, Shakespeare, oyunlarında kişiliğini hiç açığa vurmadiğından, mutsuz bir evlilik yaşasa da, kadınlar ve evlenme konusunda çok olumlu görüşler ileri sürebilirdi gene de.

Shakespeare'in büyük kızının doğumundan iki yıl sonra, biri kız, biri oğlan, Judith ve Hamnet adında ikizleri dünyaya geldi. Stratford'da arkadaşı olan ve çok daha sonraları vasiyetnamesine tanıklık eden Hamnet Sadler'i düşünerek oğluna, kimi zaman da Hamlet diye yazılan bu Hamnet adını verdi. Kızı yaşadı ama erkek çocuğı on bir yaşındayken öldü. Böylece Shakespeare erkek evlat bırakmadı ardında. Ne var ki, Restorasyon çağında oldukça ünlü bir tiyatro yazarı sayılan ve *The Siege*



of Rhodes'u (Rodos Kuşatması) yazan Sir William D'Avenant'ın, Shakespeare'in nikâh dışı oğlu olduğuna ilişkin söylentiler de vardır. Kayıtlara göre, Sir William D'Avenant, Oxford'da Crown Tavern adlı hanın sahibinin oğludur. Sözde Shakespeare Londra'dan Stratford'a gidip gelirken, gecelerini bu handa geçirirmiş, hancının karısıyla da bir aşk ilişkisi varmış. William doğunca, şair onun isim babası olmuş; çocuğuna soyadını veremediği için ancak ilk adını verebilmiş. Bu öyküyü de Chambers'ın "Shakespeare mythos" dediği söylentilerden biri sayabiliriz. Böyle bir söylentiye, annesinin namusuna leke sürmek pahasına da olsa, D'Avenant'ın uydurması olasıdır.

İşte Shakespeare'in yaşamının ilk yirmi sekiz yılı üzerine kesin olarak bildiklerimiz bu kadar... Yani vaftiz olduğu, evlendiği ve çocuklarının doğduğu tarihleri biliyoruz ancak. Nerede ve kaç yıl okuduğunu, hangi koşullar altında evlendiğini, Stratford'dan niçin ve ne zaman ayrıldığını, Londra'ya ilk geldiğinde ne yaptığını, tiyatrodaki hangi işte ve ne zaman çalışmaya başladığını tam olarak bilemeyiz. Oysa insanın bu ilk gençlik çağı, gelişmesi açısından en önemli yıllardır.

Shakespeare uzmanları, birçok varsayıma dayanarak, yaşamının bu bilinmeyen bölümünü doldurmaya çaba göstermişlerdir. Shakespeare'in bir süre Stratford-upon-Avon'daki okula gittiği, on dört, on beş yaşlarına bastığı sırada, işleri bozulan, para durumu fena halde sarsılan babasının onu okuldan almak zorunda kaldığı sanılır. Oysa Dover Wilson'un belirttiği gibi, Shakespeare'in Stratford'daki okulda okuduğunu kanıtlayacak herhangi bir belge yoktur. Onun için bu eleştirmen başka bir varsayım ileri sürer: Shakespeare'in Katolik olan babası, oğlunu Protestan öğretmenlerin okutmasını herhalde hoş görmediğinden, onu Stratford'daki okula göndermemiştir. Shakespeare soylu bir Katolik ailenin yanına verilmiş ve bu ailenin evinde "singing boy", yani koroda şarkı söyleyen bir çocuk olarak yetiştirilmiştir.<sup>1</sup> Yazarımızın müziğe düşkünlüğünü ve bu konuda bilgisini göz önünde tutanlar, bu varsayımı akla yakın bulabilirler. Gerçekten de Shakespeare, oyunlarına her zaman müzik

1 Dover Wilson, *The Essential Shakespeare*, Cambridge University Press, 1946, s. 38.

ve şarkılar ekler; bir uyum, huzur ve mutluluk simgesi saydığı müziği övmek için hiçbir fırsatı kaçırmaz.

Dover Wilson'dan farklı olarak, Shakespeare'in Stratford'da okuduğunu hemen herkes kabul ettiği halde, onun eğitimi gene de çözümlenemeyen bir sorun olarak kalır. Nasıl olur da, derler, ortaokulu bile bitirmeyen bir insan, böylesine özlü bir bilgi, böylesine geniş bir kültür elde edebilir? Böyle düşünenler, Shakespeare'in eşsiz zekâsını ve yeteneklerini, Londra'da yazarlar ve sanatçılar arasında yaşadığını, onu koruyan soylu gençler sayesinde, sarayın aristokrat çevresiyle bir dereceye kadar alışverişi olduğunu göz önünde tutmuyorlar demektir. Üstelik Shakespeare, çağdaşı oyun yazarı Ben Jonson gibi, gerçek anlamda bilgili olmaktan çok uzaktır. Ben Jonson, Shakespeare'i öven ünlü şiirinde, arkadaşını göklere çıkarmakla birlikte, onun "pek az Latince ve Latineden daha az Yunanca" ("little Latin and less Greek") bildiğini söyler. O sırada bilginin temeli sayılan Yunanca ve Latince Shakespeare'de yetersiz olduğu gibi, oyunlarında yer yer görülen coğrafya ve tarih yanlışları da göze batacak kadar belirgindir. Örneğin, Shakespeare, Bohemya'yı deniz kenarında sanır; *The Two Gentlemen of Verona*'da Verona'dan Milano'ya deniz yoluyla gidildiğini, *The Tempest*'de Milano'nun deniz kıyısında bulunduğunu sanır. *The Winter's Tale*'de Hristiyanlıktan önce yaşayan ve putlara tapan bir adam, Yehuda'nın Hazreti İsa'ya hainliğinden söz eder; *The Comedy of Errors*'daki kişilerden biri, Hristiyanlıktan önceki Ephesos'da bir manastırın baş rahibesidir. *Julius Caesar*'da eski Romalılar şapka giyerler ve evlerinde çalar saat vardır. Bize kalırsa, Shakespeare gerçek bilgisini okulda değil, Londra'ya geldikten sonra kendi kendine elde etmiştir. İşte bu yüzden tüm otodidaktları gibi, onun da bir bakıma şaşılacak kadar geniş ve derinliğine olan kültürü, bir bakıma da eksik ve kusurlu kalmıştır.

"Shakespeare mythos" dediğimiz söylenti ve uydurmalar arasında, Shakespeare'in okulu bıraktıktan sonra neler yaptığı ve doğduğu kasabadan neden ayrıldığı konusunda çeşitli öyküler vardır. 18. yüzyılın sonlarına doğru, ünlü kişilerle ilgili dedikoduları toplamaya meraklı olan ve onların yaşamöyküle-

rini yazan John Aubrey'e göre, Shakespeare'in babası o sırada kasaptı; Shakespeare de babasına çıraklık ederdi: "Bir danayı keserken, bu işi soylu bir biçimde yapar ve bir söylev verirdi." ("When he killed a calf, he would do it in a high style and make a speech.")<sup>2</sup> Başka bir söylentiye göre, Shakespeare Londra'ya yerleşmeden önce bir köy okulunda öğretmenlik etmişti. William Bliss, Shakespeare'in evinden kaçıp denizci olduğunu, Sir Francis Drake ile iki, üç yıl süren uzun bir deniz yolculuğuna çıktığını ve bir aralık gemisinin battığını, hiçbir kanıt göstermeden ileri sürer.<sup>3</sup> Bir süre asker olduğu söylentisi ise, bir yanılgıya dayanır: Şairin doğduğu bölgede Shakespeare soyadını taşıyan başka aileler de vardı ve asker olan, bizim Shakespeare değil, başka bir Shakespeare'di. Birçok kişiye göre de, Shakespeare birkaç yıl bir avukat ya da bir noter yanında çalışmıştı. Bu varsayımı destekleyenlerden Edgar Fripp, Shakespeare'in oyunlarında kullandığı hukuk terimlerinin uzun bir listesini verir. Bu hukuk terimlerinin Shakespeare'in bilinçaltına iyice yerleştiğini, bunları neredeyse farkına varmadan, rahatça kullandığını, hukuk bilgisini gösteren sahnelerden ayrıca hoşlandığını ileri sürer.<sup>4</sup> Shakespeare'in dilinde hukuk terimleri gerçekten çok boldur ve oyunlarında birçok duruşma sahnesi vardır. Gelgelelim bu durum, Shakespeare'in ille de bir hukukçuya kâtiplik ettiğini kanıtlamaz. Hukuk bilgisini, kişisel merakı ve babasının ya da kendisinin açtığı çeşitli davalar sayesinde elde etmesi de olasıdır. Üstelik hukuk terimlerini Elizabeth çağının başka yazarları da Shakespeare kadar kullanmışlardır.

Shakespeare'in doğduğu kasabadan neden ayrıldığına ilişkin, neredeyse herkesçe kabul edilen bir öykü vardır: Sözde Shakespeare, Stratford dolaylarında oturan Sir Thomas Lucy'nin toprağı olan Charlecote Park'ında izin almadan geyik avına çıkmış. (Çağın başlıca eğlencesi ve sporu olan av üzerine Shakespeare'in çok sağlam bilgisi olduğu, oyunlarında bol bol

2 Oscar James Campbell (Ed.) *A Shakespeare Encyclopaedia*, London, Methuen, 1966, s. 49.

3 William Bliss, *The Real Shakespeare: A Counterblast to Commentators*, London, Oxford University Press, 1947.

4 Edgar Fripp, *Shakespeare Man and Artist*, Oxford University Press, 1938, C. I, s. 143.

kullandığı av terimlerinden de anlaşılır.) Sir Thomas Lucy, topraklarına izinsiz girildiği için fena halde öfkelenerek delikanlıyı mahkemeye vermek istemiş. Shakespeare bu adamı rezil eden bir balad yazmış ve tutuklanmaktan kurtulmak için kasabadan kaçıp Londra'ya sığınmak zorunda kalmış. Shakespeare'in yaşamını inceleyenlerin çoğuna göre, *The Merry Wives of Windsor*'da topraklarına avcılarının izinsiz girmelerini önemli bir devlet davası haline sokmak isteyen Yargıç Shallow ("shallow" sığ ve dolayısıyla akılsız anlamına gelir), Charlecote Park'ın sahibinin bir karikatürüdür.

Daha önce de değindiğimiz gibi, Shakespeare'in hangi tarihte Londra'ya gittiğini ve oraya ilk yerleştiği sıralarda ne yaptığını, hangi işle geçindiğini bilmiyoruz. Sonraları Lord Chamberlain Kumpanyası adını alan Lord Leicester Kumpanyası taşrada turnedeysen, 1578'de Stratford'da oyunlar sergilemişti. Kimine göre, çocukluğundan beri tiyatroya meraklı olan, kasabada verilen hiçbir oyunu kaçırmayan Shakespeare, bu tiyatro topluluğunun peşine takılarak Londra'ya gitmiş olabilir. İlk kez William D'Avenant'ın ileri sürdüğü ve birçoklarının inandığı başka bir varsayıma göre, Shakespeare'in Londra'da yaptığı ilk iş, tiyatroya atla gelen seyircilerin atlarını tutmak, sahipleri içerde oyunu seyrederken hayvanlara bakmaktır. 18. yüzyılın sonlarına doğru Shakespeare'in oyunlarının bir baskısını yayımlayan Edmond Malone'ye göre, Shakespeare'in tiyatrodaki ilk işi, oyunculara sahneye girmeye hazır olmalarını haber vermek, yani tiyatro terimiyle "konduitlik" yapmaktır.

Shakespeare'in yaşamını yazanların çeşit çeşit efsaneler, öyküler, varsayımlar ve söylentilerle açıklamaya çalıştıkları ve tüm çabalara karşın gizemli kalması kaçınılmaz görünen bu uzun süreden sonra, elimize sağlam ve güvenilir bir bilgi, daha doğrusu Shakespeare'e değinen bir yazı geçer: 1592'de, yani Shakespeare yirmi sekiz yaşındayken, çağdaşlarından tanınmış oyun yazarı Robert Greene'in *A Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance* (Bir Milyonluk Pişmanlığa Karşı Alınan Bir Metelik Akıl) adlı bir risalesi yayımlanmıştır. Bu kitapçığın sonunda Greene, kendi gibi oyun yazan arkadaşları Marlowe, Lodge ve Peele'e, "bizim ağzımızdan konuşan o kuklalar" ("tho-

se puppets that spake from our mouths”) dediği oyuncuların nankörlüğünden yakını ve özellikle Shakespeare’e çatar:

*Evet, onlara güvenmeyin; çünkü bizim tüylerimizle kendini güzelleştiren sonradan görme bir karga vardır. Bir oyuncu postuna bürünen kaplan yüreğiyle, bizler kadar tantanalı dizeler söyleyebileceğini sanır ve her işe burnunu soktuğu için, kendini ülkenin biricik sahne-sarsanı saymaya kalkar.*

*Yes trust them not: For here is an upstart crow beautified with our feathers, that with his tiger’s heart wrapped in a player’s hide, supposes he is as well able to bombast out blank verse as the best of you; and being an absolute johannes factotum, is in his own conceit the only shake-scene in a country.*<sup>5</sup>

Greene’in bu sözlerle Shakespeare’e taş attığı besbellidir; çünkü “oyuncu postuna bürünen kaplan yüreği” Shakespeare’in ilk oyunlarından biri olan üç bölümlü *Henry VI*’nın son bölümündeki bir tümcenin, yani “kadın postuna bürünen kaplan yüreği”nin (“tiger’s heart wrapped in a woman’s hide”) bir taklididir. “Shake-scene”, yani “sahne-sarsanı” ise, Shakespeare’in adına açık bir değinmedir. Birazdan göreceğimiz gibi, çağdaşları Shakespeare’i çok sever ve beğenirlerdi. Onun için Greene’in bu saldırısını, düzenli bir eğitim görmüş oyun yazarlarıyla, Shakespeare gibi alaydan yetişmiş oyun yazarları arasındaki yarışma ve meslek kıskançlığıyla açıklayabiliriz ancak. Herhalde Shakespeare Londra’ya yerleşip tiyatrolarda çeşitli işler yaptıktan sonra, önce başkalarının yazdığı oyunları uyarlamak, değiştirmek, yenileştirmek işiyle uğraşmış, sonra öteki yazarlarla işbirliği yapıp oyun yazmaya başlamıştır. İlk oyunlarından bir iki tanesi, böyle bir işbirliğinin sonucu olabilir. Örneğin, *Henry VI*’yı başka bir yazarla, belki de Greene ile yazmıştır. Böylece başkalarının tüyleriyle kendini güzelleştiren o “sonradan görme karga” kendi kanatlarıyla uçmaya, yani tek başına oyun yazmaya başlayınca, Greene’in fena halde kızmasına şaşmamalı. Üs-

5 Oscar James Campbell, *a.g.e.*, s. 275.

telik Shakespeare'in tek başına yazdığı bu oyunlar adamakıllı beğeniliyor, Shakespeare ülkenin biricik "sahne-sarsanı" geçiniyordu. Greene'in Shakespeare'e kıyasıya çatması, genç rakibinin başarısını gösterir.

Robert Greene, *A Groatworth of Wit Bought with a Million of Repentance*'ı yazdığı yıl, daha otuz yaşındayken ölmüş, risalesini aynı yıl matbaacı Henry Chettle yayımlamıştı. Herhalde Shakespeare'i koruyanlar, Greene'in saldırısına karşı çıktılar ki, Chettle bir yıl sonra bastığı *Kind Heart's Dream* (İyi Yüreklilerin Düşü) adlı taşlamasında, Shakespeare'den açıkça özür diledi:

*Gerçek suçu kendim işlemiş gibi üzülüyorum; çünkü onun (yani Shakespeare'in) davranışının kibarlığını, mesleğinde ne denli kusursuz olduğunu kendi gözlerimle gördüm. Üstelik saygıdeğer birçok kişi bana, namusunu kanıtlayan o dürüst davranışlarından ve yazılarında sanatını gösteren o zarif inceliğinden söz ettiler.*

*I am as sorry as if the original fault had been my fault, because myself have seen his demeanour no less civil than he excellent in the quality he professes. Besides diverse of worship have reported his uprightness of dealing, wich argues his honesty, and his facetious grace in writing that approves his art.<sup>6</sup>*

Greene ve Chettle'in yazdıkları bu sözlerden sonra, Shakespeare üstüne en önemli bilgi, Francis Meres adında birinin 1598'de onun oyunlarını övmesinden ve altı tragedyasıyla altı komedya-sının adlarını vermesinden kaynaklanır.

1593 ve 1594 yıllarında Londra'yı kasıp kavuran veba salgını yüzünden tiyatrolar aylarca kapalı kalınca, Shakespeare'in kumpanyasıyla birlikte taşrada turneye çıktığını sanıyoruz. Aynı sıralarda onun bir süre İtalya'da yolculuk ettiği varsayımı oldukça ilgi çekmiş, bu konuda araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmaların olumlu bir sonuç verdiği söylenemez. Shakespe-

6 A.g.e., s. 275.

are İtalya'ya özgü havayı başarıyla canlandıran tiyatro oyunları yazdığı halde, önceden de belirttiğimiz gibi, İtalya üzerine coğrafya bilgisi oldukça yetersizdir. İtalya'yı, oraya giden İngiliz yolculardan, Londra'da yaşayan İtalyanlardan ve kitaplardan öğrenmiş olması bizce daha akla yakındır. Bununla ilgili hiçbir belge ya da ipucu bulunmamasına karşın, Shakespeare'in yalnız İtalya'ya değil, Avrupa'nın başka ülkelerine de yolculuk ettiğini ileri sürenler vardır.

Shakespeare'in ömrü boyunca aynı kumpanyada çalıştığını, Elizabeth çağının tiyatroyla ilgili belgelerinden anlarız. İlk önceleri Lord Chamberlain Kumpanyası diye anılan bu topluluk, Birinci James'in tahta çıkmasıyla Kralın Kumpanyası adını almıştı. Shakespeare bu kumpanyayla önce Theatre ve Curtain tiyatrolarında, 1598'den sonra kumpanyanın malı olan Globe'da ve 1608'den sonra da Blackfriars tiyatrosunda çalışmıştı. O çağın sahnesi ve tiyatroları üstüne bilgi verirken de göreceğimiz gibi, Shakespeare'in kumpanyası, Elizabeth çağı tiyatro toplulukları arasında en iyi örgütlenmiş, en büyük başarı elde edeni, en çok para kazananıydı. Sarayın hesap defterlerinden anlaşıldığına göre, Shakespeare ile arkadaşları yılda birkaç kez Kraliçe Birinci Elizabeth'in önünde oyun oynarlardı. 1603'te Birinci James tahta çıkınca, Shakespeare'in kumpanyasının ünü bir kat daha artmıştı. Bu oyuncular doğrudan doğruya saraya bağlanmışlar ve James kendi özel kumpanyası sayılan bu topluluğun istediği gibi oyun sergilemesine izin vermişti. Hatta Shakespeare mythos'u arasında, kralın Shakespeare'e kendi eliyle mektup yazdığı yolunda bir söylenti de vardır.

Shakespeare'in oyuncu olarak yeteneği üzerine kesin bir bilgimiz yok. İyi bir oyuncu muydu, yoksa sıradan mıydı? Hangi oyunlarda hangi rolleri oynadı? Sahneye ilk ne zaman çıktı? Shakespeare ile ilgili birçok soru gibi, ne yazık ki, bunlar da karşılıksız kalacaktır. Ben Jonson'un *Every Man in his Humour*'unun (Herkese Kendine Özgü Bir Merak) ve *Sejanus*'unun oyuncular listesinde adı geçtiği için Shakespeare'in bu oyunlarda rol aldığını biliyoruz. Nicholas Rowe'nun aktardığı bir tiyatro söylentisine göre, en büyük başarısı kendi *Hamlet*'indeki hayalet rolüdür. William Oldys'e göre de, *As You Like It*'de yaşlı

uşak Adam'ı oynamıştır. Rowe onun oyuncu olarak herhangi bir üstünlüğü olmadığını söyler. 17. yüzyılın sonlarına doğru yaşayan ve oyun yazmalarını toplamaya meraklı olan James Wright, Shakespeare'in şairliğinin oyunculuğundan çok üstün olduğunu duyduğunu söyler. John Aubrey, çok iyi oynuyordu, diye bir söylenti çıkarır ortaya. Shakespeare'e yaranmak isteyen Henry Chettle ise mesleğinde kusursuz olduğunu söyler. Bununla birlikte Shakespeare'in, kendi tiyatro topluluğunun yönetici ve baş oyuncusu Richard Burbage ya da Lord Admiral Kumpanyası'nın yıldızı Edward Alleyn gibi tanınmış bir sahne sanatçısı olmadığı bellidir. Kimine göre, onun asıl işi oyunculuktan çok, oyuncu yetiştirmektir. Bu görüş bize akla yakın gelir, çünkü Shakespeare'in oyunculuk sanatına büyük ilgi duyduğu, bu konuda çok yerinde düşünceleri olduğu, Hamlet'in oyunculara verdiği öğütlerden anlaşılır. Oyunun üçüncü perdesinin ikinci sahnesinde, bu öğütleri veren sanki Hamlet değil de, Shakespeare'in kendisiymiş gibi bir duyguya kapılırız.

Oyun yazarı ve oyuncu olarak başarıları, Shakespeare'e bir hayli para kazandırdı. Doğduğu kasabadan meteliksiz ayrılan, ama artık hali vakti yerinde olan şair, para açısından zor duruma düşen ailesinin işlerini yola koymak için 1596'da bir ara Stratford'a geri döndü. İşleri bozulan babasının sağa sola borcu vardı. Shakespeare bu borçların hepsini ödeyerek babasını rahata kavuşturdu. Rowe'ya göre, Shakespeare'i koruyan Earl of Southampton, ona bin İngiliz lirası bağışlamıştı. Aynı yıl babası bir soyluluk arması elde etmek için ilgili makamlara başvuruda bulundu. Stratford belediyesine bağlı işlerde önemli bir mevkii olduğundan, bu isteği yerine getirildi. Shakespeare kısa bir süre sonra, Stratford'un en büyük ve en güzel evlerinden birini, New Place'i satın aldı. Kasabanın müzesinde saklanan belgelerden anlaşıldığı gibi, daha sonraları da Stratford'da toprak ve başka evler edindi. Örneğin, 1602'de iki ev ve genişçe bir toprak satın aldı. [Ne gariptir ki, aynı sıralarda yazdığı *Hamlet*'in beşinci perdesinin birinci sahnesinde, toprak satın almak hırsına kapılanlarla kıyasıya alay eder: Danimarka prensi, şu sırada elinde tuttuğu kafatasının, eskiden büyük toprak sahibi bir adamın başı olabileceğini düşünerek, bu ölen zenginin, kafatasının içinde biriken



bir avuç çamurdan başka artık hiçbir toprağı olmadığını söyler. Aynı perdenin ikinci sahnesinde Hamlet, bol toprağı olan Osric ile "engin pisliklere sahip" ("spacious in the possession of dirt") (V, 2, 89) diye alay eder.] Shakespeare 1604'te bazı topraklarını kiralayarak gelirini büyük ölçüde artırdı. 1608'den sonra Blackfriars tiyatrosunun bellibaşlı hissedarlarından biri olmuştı. 1613'te artık Londra'dan çekilip Stratford'a yerleştiğı halde, başkentte bu tiyatronun dolaylarında bir ev daha satın aldı. Shakespeare'in ölümünden aşağı yukarı elli yıl sonra Stratford'da rahiplik eden John Ward'a bakılacak olursa, şairin mail durumu öyle iyiydi ki, yılda bin İngiliz lirasına yakın para harcardı.

1597 yılından sonra Shakespeare üzerine bildiklerimizin çoğı, satın aldığı mal mülkle, para yüzünden açtığı davalarla ilgili, hiç de ilginç olmayan belgelere dayanır. Bu belgeler, Shakespeare'in varlığını elinden geldiğince artırmaya çalışan, hesabını kitabını bilen, para işlerinden anlayan bir adam olduğunu gösterir. Dâhi bilinen çoğı sanatçıların yaşamında düzensizlik ve hesapsızlık, mala ve paraya karşı kaygısızlık, hovardalık, hatta bohem bir yaşantı görmeye alışık olduğumuz için bu durum bizi oldukça şaşırtır. Birçoklarına göre, sanatçıya özgü yaşantı, Robert Greene'in, Christopher Marlowe'un, Shelley'nin, Byron'un, Baudelaire'in ya da Verlaine'nin yaşama biçimidir: Sanatçı kazanç sağlamaya çaba göstermez, elindeki parayı hiç düşünmeden sağa sola savurur, ailesinin paradan yana zor durumda olmasının onca hiçbir önemi yoktur, ne kendi geleceğini, ne de yakınlarının geleceğini düşünür ve yaşamı boyunca biricik amacı sanat yapısı yaratabilmektir. Shakespeare'e gelince, bu tipik sanatçı kavramından öylesine uzak, başka açılardan olmasa bile para işlerinde öyle pratik, hesaplı ve akli başındadır ki, kimileri bu yüzden çok garip ve garip olduğu kadar da gülünç bir sonuca varmışlardır. Oyunlarını –yalnız İngiliz edebiyatının değil, dünya edebiyatının en yüce başyapıtları olan oyunlarını– sadece para kazanmak ve ev, toprak sahibi olmak için yazdığını söylemişlerdir. Bu acayip görüşü ilk ortaya süren Alexander Pope'dur. 18. yüzyılın bu ünlü şairi, taşlamalarından birinde, tanrısal bir dâhi diye övülen Shakespeare'in ün elde etmek için değil de, kazanç elde etmek için çaba gösterdiğini ileri sürer.

*Sizlerin ve her tiyatro ilanının  
Tanrısal, eşsiz, filan dediği Shakespeare,  
Şan uğruna değil, kazanç uğruna kanat açıp uçtu:  
Ve bunu kendi istemediği halde ölümsüz oldu.*

*Shakespeare whom you and every play-house bill  
Style the divine, the matchless, what you will,  
For gain not glory winged his roving flight,  
And grew immortal in his own despise.*

Ne yazık ki, eskiden en çok okunan Shakespeare yaşamöykülerinden birini yazan Sidney Lee de aynı görüşü savunur. Sidney Lee'ye göre, Pope'un hakkı vardır, Shakespeare kendi ve kızları rahat yaşasın diye oyun yazardı. En büyük amacı ailesini mal mülk sahibi yapmak, kasabalıların gözünde yükselmektir.<sup>7</sup> Büyük bir şairi paradan başka bir şey düşünmeyen, kuru bir işadamına çevirmek isteyen bu garip tutuma karşı çıkmamak elde değil. Dover Wilson'a göre, Sidney Lee'nin hayalindeki Shakespeare, tipik bir İngiliz imalatçısıydı: pirinç çiviler yerine *Twelfth Night*'lar ve *King Lear*'ler üreten bir imalatçı. Sidney Lee'nin kitabı, Shakespeare'in yaşamını değil, Londra'da para kazanmak amacıyla oyun yazan, yazdığı bu oyunlara hiç değer vermeyen, ama bunların sayesinde elde ettiği malı ve mülkü çok değerli sayan, Stratford'lu kasap çırağının öyküsünü anlatır aslında.<sup>8</sup> Bu görüşün ne denli saçma olduğu konusunda fazla bir şey söyleyecek değiliz. Çünkü Shakespeare'in yazdıkları ortadadır. Shakespeare üzerine çok yazıldığı için aklın alamayacağı kadar acayip görüşler de ileri sürülmüştür öteden beri. Bu gülünç varsayıma, yani paraya düşkün edebiyat tüccarı varsayımına sadece bu yüzden değinmek istedik.

Shakespeare herhalde 1610 ya da 1611'e doğru Londra'dan ayrıldı, doğduğu kasabaya yerleşti. Ne var ki, Londra'ya sık sık gittiği, tiyatro çevresiyle bağlarını sonuna dek koparmadığı halde, ömrünün son beş altı yılında oyun yazmadı. Shakespeare ile ilgili çözümlenmesinin yolu olmayan çeşitli sorunlar ara-

7 Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare*, London, Smith and Elder, 1898, s. 279.

8 Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 4.

sında, bizi en çok düşündüren, aklımızı her zaman kurcalayan en önemli sorunlardan biri de budur: Shakespeare kırk altı ya da kırk yedi yaşından sonra niçin oyun yazmadı? Başka sanatçılar, yaratma gücünü yitirmedikçe, hasta ya da sakat olsalar bile, çalışmaktan vazgeçmezler. Milton en büyük üç uzun şiirini, *Paradise Lost*'u (Yitirilen Cennet), *Paradise Regained*'i (Yeniden Elde Edilen Cennet) ve *Samson Agonistes*'i (Güreşen Samson) kör olduktan sonra yazdı; Renoir yaşlılığında, artık elleri tutmadığı zaman bile, fırçasını parmaklarına bağlatıp resim yapmayı sürdürdü; Beethoven en yüce müziğini sağır olduktan sonra verdi. Shakespeare'in ise herhangi ağır bir hastalığı ya da sakatlığı olduğunu sanmıyoruz; yaratma gücünü de yitirmemişti. En son oyunu bildiğimiz *The Tempest*, özellikle şiir açısından, dehasının en yüksek doruğuna vardığını gösterir. Shakespeare, daha söyleyecek çok şeyi varken, neden susmuştur? Ama belki de susmamıştır. Belki de yeni oyunlar vermiştir de, bunlar her nedense oynanmadıkları için elyazmaları yitirilmiştir. Belki de gençliğinin ilk sevgisine dönerek ömrünün son yıllarında yalnız şiir yazmış, bu şiirler de yayımlanmadıkları için ortadan yokolmuşlardır. Shakespeare ile ilgili birçok sorun gibi, bu sorunu da çözmeye kalkınca, varsayımlar ortasında bocalamak zorunda kalırız.

Shakespeare vasiyetnamesini Mart 1616'da hazırlamıştı. Hangi hastalıktan öldüğünü de bilmiyoruz. 1662'de Stratford'da rahip olan John Ward'ın yaydığı bir dedikoduya inanacak olursak, şair fazla içmek ve yemekten meydana gelen bir çeşit mide hummasından ölmüştür. Sözde Shakespeare içkiye düşkünmüş, hatta kimin daha çok içebileceğini anlamak için arkadaşlarıyla yarışmalar yaparmış. Günün birinde Shakespeare, Michael Drayton, Ben Jonson ve bir iki ahabap daha toplanmışlar, içkiyi biraz fazla kaçırmışlar. İşte şair bu toplantıdan sonra hastalanıp ölmüş. Bir Stratford geleneğine göre, Shakespeare doğduğu günün yıl dönümünde, yani 23 Nisan 1616'da, tam elli iki yaşındayken ölmüştü. Cenazesinin 25 Nisan'da kaldırıldığını saptayan belgeler bulunduğu için, Shakespeare doğum günü olarak kabul edilen günde ölmüş olabilir. Stratford kilisesine gömülmüş ve mezarının üstüne dört satır yazılmıştır:

*Sevgili dostum, Hazreti İsa'nın hatırı için,  
Burada kapalı olan tozu, kazmanla dağıtma;  
Bu taşlara dokunmayana hayır duamı veriyorum,  
Kemiklerimi yerinden oynatana da lanet olsun.*

*Good friend, for Jesus' sake forbear  
To dig the dust enclosed here;  
Blest be the man that spares these stones.  
And curst be he that moves my bones.*

Şiir olarak değersizliği hemen göze çarpan bu dizeleri Shakespeare'in yazdığını hiç sanmıyoruz. Ne var ki, Shakespeare yeni gömülenlere yer açmak için kendi kemiklerinin mezardan çıkarılıp bir kenara atılmasından korkuyordu herhalde. Bilindiği gibi, *Hamlet*'in beşinci perdesinin birinci sahnesinde Ophelia'nın mezarı hazırlanırken, mezar kazıcılarının ölülerin kemiklerini ve kafataslarını sağa sola savurmaları, Hamlet'i dehşet içinde bırakır. Shakespeare kilisenin içinde gömülmeyi belki de bu yüzden istedi.

Shakespeare'in mezarına, Londralı bir yontucunun 1623'te yaptığı bir büst dikildi. Ama ne gariptir ki, şairin gerçek yüzünü ve biçimini bilemiyoruz gene de. Shakespeare'in birçok portresi, dünyanın dört bir köşesinde heykelleri vardır. Gelgelelim, bunların çoğu uydurmadır, hatta birbirine hiç benzemez. Aralarında gerçek olabilecekler, ancak mezardaki büstle Birinci Folio baskısındaki gravürdür ve bunların ikisi de Shakespeare öldükten altı ya da yedi yıl sonra yapılmıştır. Büstü yapan yontucu, büyük bir olasılıkla Shakespeare'i hiç görmemişti. Gravürü yapana gelince, şair öldüğü sırada ancak on beş yaşındaydı. Shakespeare ile karşılaşmış olsa bile -ki bu pek akla yakın değildir- onun yüzünü, resmini çizebilecek kadar iyi anımsamasının yolu yoktur. Ama şu da var ki, Shakespeare'i yakından tanıyan Ben Jonson, gravürün ona benzediğini söylemiş ve damadının ısmarladığı büst, Shakespeare'in ailesinin isteği üzerine mezara konulmuştu. Gerek büst, gerekse gravür yapılırken, Shakespeare'in yok olmuş bir portresi örnek alınmış olabilir. Ne yazık ki, büstün de, gravürün de gösterdiği yüz, sevimli olmaktan pek uzaktır. Özel-

likle büst, ablak yüzü, çıplak başı, nerdeyse patlak diyeceğimiz gözleriyle ayrıca sevimsiz izlenimini verir. Dover Wilson, haklı olarak, bu büste karşı çıkar. Bu çirkin yontunun Shakespeare'in kişiliği üzerine bize tümüyle yanlış bir fikir verdiğini söyler.<sup>9</sup> Shakespeare resimleri arasında en cana yakın olanı, "Chandos portresi" denilen yağlıboyadır. Shakespeare'in tiyatro topluluğunun yöneticisi ve baş oyuncusu Richard Burbage'ın yaptığı sanılan bu portrenin, mezardaki büst ve Birinci Folio'daki gravürle hiçbir ilgisi yoktur; bambaşka ve çok hoş bir insan gösterir. Bu, Shakespeare'in değil de başka birinin resmi ya da uydurma bir portre olabilir, ama bizim hayalimizdeki Shakespeare'e ötekilerden çok daha uygun olduğu da kuşkusuzdur.

Şairi ille de cana yakın, sevimli bir insan olarak düşünmekle yersiz bir duygusallığa kapılmış sayılmayız. Neden dersiniz, Robert Greene bir yana, çağdaşlarının Shakespeare için söyledikleri her söz, onun hem görünüş, hem de kişilik açısından son derece cana yakın ve hoş bir insan olduğunu gösterir. Hatta Shakespeare ile ilgili olarak kesinlikle bildiğimiz ender şeylerden biri de budur: Oyuncu arkadaşlarından birinin oğlu, Shakespeare'i yakışıklı, biçimli, herkesin hoşlandığı bir adam diye anlatır. Nicholas Rowe, onun iyi huyundan ve tatlı hallerinden söz eder. Çağdaşları onu hep "tatlı", "dost", "nazık", "sevgili" gibi sözcüklerle anarlar. Ne yapıp yapıp herkesle kavga etmenin yolunu bulan Ben Jonson'un, Shakespeare'in dürüst, candan ve soylu kişiliğini övmesi ve ona nerdeyse taptığını söylemesi, şairin ne denli sevimli bir insan olduğunu kanıtlamaya yeter. Ben Jonson'un Shakespeare için yazdığı şiirde de bu sevgiyi ve hayranlığı görürüz. Oysa bu iki tiyatro yazarının huyları ve sanat görüşleri arasında hiçbir benzerlik olmadığı gibi, aralarında birçok tartışma da çıkardı. Thomas Fuller 1662'de yayımlanan *The Worthies of England*'da (İngiltere'nin Değerli Kişileri) çağın yazar ve sanatçılarının toplandıkları Mermaid Tavern'de (Denizkızı Meyhanesi) yapılan bu tartışmaları, kendi deyimiyle bu "nükte çarpışmaları"nı (wit combats) anlatırken, Ben Jonson'u büyük bir İspanyol kalyonuna, Shakespeare'i de küçük bir İngiliz savaş

9 A.g.e., s. 69.

gemisine benzetir. Ben Jonson çok bilgilidir, sağlamdır, ama ağır ağır kımıldar. Shakespeare ise, zekâsının ve hayal gücünün hemen devinebilmesi sayesinde, çok çevik ve hızlıdır; tüm akıntılara uymasını, tüm rüzgârlardan yararlanmasını bilir.

Shakespeare'in yüzünü gösteren gerçek bir portrenin varlığı kuşku olduğu gibi, imzası dışında onun elyazısını da bilmiyoruz, çünkü oyunlarının yazmalarından bir tek satır bile geçmemiştir elimize. Kimi uzmanlara göre, Shakespeare'in "apocrypha"sında, yani onun tarafından yazıldığı sanılan oyunlar arasında yer alan *Sir Thomas More*'un yazmasının üç sayfası Shakespeare'in eliyle yazılmıştır. Ama bu savın doğru olup olmadığı bilinmediği için şairin elyazısını ancak imzalarından tanırız. Bu imzalar arasında yalnızca altı tanesinin Shakespeare'in elinden çıktığına az çok güvenebiliriz. Bunlardan üçü vasiyetnamesinde, üçü de başka resmi belgelerde bulunur. Hatta Shakespeare'in kendi adını nasıl yazdığını bile kesinlikle bilemeyiz; çünkü imzaları, Shakespeare, Shakesper, Shakespere gibi değişik biçimler alır. Bu arada 20. yüzyılın başında Shakespeare üzerine ünlü bir kitap yazan Edward Dowden, "Shakespere" yazımını kullanmakta direnir. Ne var ki, Shakespeare yazımı, yazarın vasiyetnamesindeki imza olduğu için bugün herkesçe benimsenmiştir.

Şimdiye dek yazdıklarımızdan da anlaşılacağı gibi, Shakespeare'in yaşamı ve kişiliği konusunda bildiklerimiz son derece sınırlıdır. Bilmediklerimizse haddi hesabı yoktur. Çocukluğunun nasıl geçtiğini bilmiyoruz; nerede okuduğunu tam olarak bilmiyoruz; hangi koşullar altında evlendiğini ve evliliğinin mutlu geçip geçmediğini bilmiyoruz; doğduğu kasabadan niçin ve tam hangi tarihte ayrıldığını bilmiyoruz; Londra'daki özel yaşantısını bilmiyoruz; tiyatroya ne zaman ve nasıl girdiğini bilmiyoruz; dinsel inançlarını, yani Katolik mi, yoksa Protestan mı olduğunu bilmiyoruz; 52 yaşına kadar yaşadığı halde, 48 yaşından sonra neden yazmadığını bilmiyoruz; hangi hastalıktan öldüğünü bilmiyoruz; yüzünü ve biçimini bilmiyoruz; elimizde bir tek yazması ya da mektubu bulunmadığı için elyazısını bilmiyoruz; şunu bilmiyoruz, bunu bilmiyoruz... Bilmediklerimiz öyle çok ki, bu yüzden ortaya bazı garip ve garip olduğu kadar

da saçma varsayımlar çıkmıştır: Sözümona Stratford'lu Shakespeare sıradan bir oyuncudan başka bir şey değilmiş. Onun adını taşıyan oyunları, aslında o değil de, Shakespeare takma adını kullanan başka biri yazmış. Genellikle İngiltere'den çok yabancı ülkelerde, özellikle Amerika'da ve Fransa'da rağbet gören bu uydurmaları, İngiliz edebiyatını ve Elizabeth Çağı'nı iyi bilen hiçbir kişi ciddiye alamaz. J. M. Robertson 1913'te *The Baconian Heresy; A Confutation*'ı (Bacon Sapması; Bir Yanılgının Düzeltilmesi) yayımladığından beri, nasılsa temelden çürük olan bu varsayımları bir daha çürütmek zahmetine katlanan çıkmamıştır.

Shakespeare'in oyunlarını aslında Francis Bacon'un yazdığı savı, 19. yüzyılın ortalarına doğru, İngiliz edebiyatıyla hiçbir ilgisi olmayan Joseph C. Hart adlı Amerikalı bir hariciyeci tarafından *The Romance of Yachting*'de (Yatla Gezinmenin Roman-tik Öyküsü) ortaya atılmıştır. Bu görüşü savunmak ve yaymak için canla başla çabalayan, gene Amerikalı bir kadın, yani Delia Bacon, 1859'da delirerek öldü. Delia Bacon'ın bu pek anlamlı deliliği bile, Francis Bacon yandaşlarının çılgınlığına bir son veremedi. Görüşlerinin doğruluğunu savunmak için bir dernek kurdular, sayısız kitap ve makale yayımladılar. Shakespeare'in oyunlarında, onun gerçekte Bacon olduğunu açığa vuran şifreler bulduklarını, Francis Bacon'ın aslında Kraliçe Elizabeth'in nikâh dışı oğlu olduğunu ve bunlara benzer birbirinden acayip ve saçma birçok varsayım attılar ortaya.

Bacon modası geçince, Shakespeare'in oyunlarını Bacon değil de başkalarının yazdığını ileri sürenler çıktı. Örneğin, J. C. Nicol'a göre, Shakespeare'in oyunlarını Earl of Southampton yazdı; Célestin Demblon'a göre, Lord Rutland yazdı; Henry Pemberton'a göre, Sir Walter Raleigh yazdı; Abel Lefranc'a göre, Earl of Derby yazdı; Thomas Looney'ye göre, Earl of Oxford yazdı; edebiyat meraklısı polis hafiyelerinden biri olan Amerikalı Calvin Hoffman'a göre, Christopher Marlowe yazdı. Marlowe'un 1593'te, yani Shakespeare ancak 29 yaşındayken meyhanede çıkan bir kavgada bıçaklanıp öldürülmesi, bu varsayımı biraz sarstığı için, Calvin Hoffman 1955'te yayımladığı *The Murder of the Man who was Shakespeare*'de (Shakespeare Olan Adamın Öldürülmesi) Marlowe'un aslında ölmediğini, Fransa'ya ka-

ıp bu oyunları orada yazdığını ve eşcinsel sevgilisi Sir Thomas Walsingham eliyle bunları İngiltere'ye gönderdiğini ileri sürdü. Calvin Hoffman'a bakılacak olursa, Sir Thomas Walsingham'ın mezarı açılınca, haklı olduğu ortaya çıkacaktı. 1956'da mezarın açılmasına izin verildi. Ama bu mezarda söz konusu kanıtlar bulunmadı elbette.

Bu tür varsayımları ileri sürenlerin ya bilgisiz, ya şarlatan ya da Delia Bacon gibi delirmiş olduklarını kabul etmek zorundayız. Çünkü Shakespeare üzerine bilğimiz sınırlı olmakla birlikte, Shakespeare adlı bir dram yazarının yaşadığı ve imzasını taşıyan oyunları yazdığı kuşku götürmez bir kesinlikle kanıtlanmış bulunmaktadır.



## Shakespeare'in Şiir ve Soneleri

Shakespeare'in şiirleri deyince, yalnız *Venus and Adonis*'i (Venüs ve Adonis), *The Rape of Lucrece*'i (Lucrece'in Irzına Geçilmesi) ve soneleri değil, tüm oyunlarını düşünmemiz gerekir. Çünkü onun oyunlarının hem biçimi, hem de özü şiirdir ve yazdıklarında şiirle tiyatro eşsiz bir uyum içinde bütünleşir. Shakespeare herhangi bir dile çevrilince, değerinin en azından yarısının yitirilmesinin nedeni de budur. Herkesçe bilindiği gibi, şiir ne denli güzel olursa, çevrilmesi de aynı oranda güçleşir. "Traduttore traditore" diyen ve çevirmenin aslında metne hainlik ettiği anlamına gelen İtalyan sözü, sanki sadece Shakespeare için söylenmiştir. Gerçi tiyatro yazarı Shakespeare'i başka bir dile çevirebiliriz. Ne var ki, bu tiyatro yazarıyla kaynaşmış olan şair Shakespeare'i başka bir dile çevirmenin yolu yok gibidir.

Bu bölümde, Shakespeare'in doğrudan doğruya şiir olarak yazdıklarını ele alacağız. Bunlardan *Venus and Adonis*, *The Rape of Lucrece* ve çok daha kısa olan *The Lover's Complaint* (Âşığın Yakınması) ile *The Phoenix and the Turtle* (Anka Kuşuyla Kumru) üstünde fazla duracak değiliz. İngilizce edebiyatının en güzel şiirleri arasında yer alan soneleri ise daha ayrıntılı olarak incelememiz gerekecek.

1593'te yayımlanan *Venus and Adonis*, Henry Wriothesley'ye, yani Earl of Southampton'a sunulmuştur. Shakespeare sunuş

yazısında, bu şiir için, “hayal gücümün ilk evladı” (“The first heir of my invention”) der. Genç lord bundan hoşlanırsa, daha ağırbaşlı bir şiiri gene ona sunacağına söz verir. “Hayal gücümün ilk evladı” dediği için bunu ilk yapıtı sananlar olmuştur. Ama Shakespeare, yayımlanan ilk yapıtı, demek istemiştir belki de.

Altı dizelik kıtalarla yazılan *Venus and Adonis*’in uzunluğu aşağı yukarı iki bin satırdır. Doğrudan doğruya erotik bir havası olan, hatta Coleridge’in bu yüzden “nahoş” bulduğu konu, Yunan mitolojisinden alınmıştır. Adonis adlı güzel bir delikanlı, avdan hoşlanmakta ve aşkı hor görmektedir. Aşk tanrıçası Venüs, yakışıklı Adonis’i sever, daha doğrusu ona karşı cinsel bir istek duyar ve delikanlıyı baştan çıkarmak için elinden geleni yapar, zorla saldırmaya bile yeltenir:

*Öyle azgındı ki, isteği sayesinde gücü pekişti;  
Yiğitçe onu yakalayıp, atından alışı etti.*

*Being so enraged, desire doth lend her force  
Courageously to pluck him from his horse.*

Ne var ki, Venüs aşk söylevlerine, gözyaşlarına, horlamalarına, ayılmalarına bayılmalarına, edepten yoksun tüm çabalarına karşın, Adonis’i baştan çıkaramaz gene de; onda ancak bir utanç duygusu uyandırabilir. Adonis aşk ve güzellik tanrıçasını kasıp kavuran bu yoğun isteğin, gerçek sevgiyle hiçbir ilgisi olmadığını çok iyi bilir:

*Sevgi deme buna; çünkü sevgi gökyüzüne kaçtı,  
Terleyen şehvet onun yeryüzündeki yerini alalı beri.*

*Call it not love, for Love to heaven is fled,  
Since sweating Lust on earth usurp’d his name;*

Adonis sevgiyle şehvetin tam bir karşıtlık olduğunu anlatır:

Sevgi yağmurdan sonra açan güneş gibi avutur;  
Oysa şehvet güneşten sonra fırtına gibidir.  
Sevginin tatlı baharı her dem taze kalır;  
Şehvetin kışı daha yaz bitmeden basar.  
Sevgi açgözlü değildir; şehvet tıkanan bir obur gibi ölür.  
Sevgi baştan aşağı gerçektir; şehvet uydurma yalanlarla doludur.

*Love comforteth like sunshine after rain,  
But lust's effect is tempest after sun.  
Love's gentle spring doth always fresh remain,  
Lust's winter comes ere summer half be done.  
Love surfeits not, lust like a glutton dies.  
Love is all truth, lust full of forged lies.*

Delikanlı hırs, öfke ve acılar içinde kıvranan Venüs'ün elinden kurtularak, karanlığın içinde yok olur. Ertesi gün arkadaşlarıyla birlikte yabandomuzu avına çıkar. Avın tüm ayrıntılarıyla anlatılması, Shakespeare'in bu işi yakından bildiğini gösterir. Yakışıklı gencin başına bir felaket geleceğini sezen Venüs'ün duyduğu acı bir kat daha artar. Adonis ölürse, güzellik de onunla birlikte ölecektir; güzellik ölünce de, dünyada kargaşa yeniden başlayacaktır:

*Çünkü o ölünce, onunla birlikte güzellik de öldürülür;  
Güzellik ölünce de, Kara Kargaşa gelir gene.*

*For he being dead, with him is beauty slain,  
And Beauty dead, Black Chaos comes again.*

Şiirin sonunda bir yabandomuzu Adonis'i ölesiye yaralar ve şiir, güzel delikanlının ölüsü üstüne kapanan Venüs'ün inleyip ağlamalarıyla biter.

Venus and Adonis'den bir yıl sonra, 1594'te yayımlanan *The Rape of Lucrece* de Earl of Southampton'a sunulmuştu. Ama sunuş yazısı çok daha coşkulu ve candandır bu kez. Shakespeare, genç lord'a duyduğu sonsuz sevgiden söz eder, her şeyi ona borçlu olduğunu söyler.

Aşağı yukarı ilk şiir kadar uzun olan *The Rape of Lucrece*, “rhyme royal” denilen yedi dizelik kıtalarla yazılmış ve konusunu Roma efsanelerinden almıştır. Roma kralının oğlu Sextus Tarquinius, dürüstlüğü ve namusuyla ün salan soylu Lucrece’e tutulur. Onu baştan çıkaramayacağını anlayınca, zorla ırzına geçer. Genç kadın başına gelen felaketi babasına ve kocasına bildirdikten sonra, namusunu temizleyebilmek için kendini öldürür.

Shakespeare’in şiiri, Tarquin’in Lucrece’in evine gelmesiyle başlar. Kadının kocası savaştadır ve bu durumdan yararlanan Tarquin, ne yapıp yapıp, gerekirse zor kullanarak, istediğini elde etmeye karar vermiştir. Bütün şiir bu ırza geçmenin öyküsünden başka bir şey değildir. İlk şiirde de Venüs Adonis’i ister, ama elde edemez. Oysa Tarquin kötü tutkusunu gerçekleştirir. *The Rape of Lucrece*, *Venus and Adonis* kadar erotik olmakla birlikte, şair bir bakıma şehveti daha da yoğun bir biçimde ayıpladığı için ikinci şiirin havası, birincisinden biraz daha ağırbaşlıdır. Lucrece’in acıları da Venüs’ünkilerden biraz daha fazla dokunur bize.

Açık konuşmak gerekirse, pek değeri olmayan bu şiirleri, büyük bir şairin acemilik dönemine bile yakıştıramıyoruz. Bizce bunları, Elizabeth çağının ikinci derece bir şairi de pekâlâ yazabilirdi. Aşırı süslü, şatafatlı ve yapmacık bir anlatımla, Ovidius’u örnek alarak bu tür erotik şiirler yazmak bir moda halini almıştı o sıralarda. Bu iki şiir cinsel istek ve şehvet üstüne kuruldukları ve hiç olmazsa bu açıdan heyecan uyandırmaları gerektiği halde, aslında bir hayli cansız ve soğukturlar. 19. yüzyılın ünlü eleştirmeni Hazlitt, *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*’i “buzdan yapılmış iki binaya” (“A couple of ice-houses”) benzetmekte gerçekten haklıdır. Bunlarda laf kalabalığının gürültüsü ağır basarken, duyguların uyukladıklarını söyleyen Douglas Bush’un da Hazlitt’in görüşünü paylaştığı bellidir. Her iki şiir de, üstünde fazlasıyla durulmuş, gereğinden fazla abartılmış sözcük oyunlarıyla, aşırıya kaçan uzatılmış benzetmelerle doludur.

Bugün Shakespeare’e tapanlar bile, bu iki şiiri pek okumazlar, okuyunca da hayal kırıklığına uğrarlar. Oysa çağdaşlarının gözünde, Shakespeare ününün çoğunu bu iki gençlik şiirine borçluydu. Bize çok garip gelecek ama, o çağın adamları *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*’i Shakespeare’in en büyük tra-

gedyalarından belki daha çok beğenirlerdi. 1593'le 1602 arasında *Venus and Adonis* altı kez basıldı; 1594'le 1616 arasında *The Rafe of Lucrece* beş kez basıldı. Oysa Shakespeare'in ölümünden önce yayımlanan on sekiz oyunu aynı rağbeti görmemişti. Zaten Elizabeth çağında oyunlar, edebiyat açısından değerli sayılmazdı. Daha sonra açıklayacağımız gibi, bunları yazarlar kitap halinde yayımlamazlardı genellikle. Ben Jonson'un oyunlarından "yapıtlarım" diye söz edişini ve onları yayımlamak istemesini, çağdaşları alayla karışık bir hayretle karşıladılar. 17. yüzyılın başlangıcında Sir Thomas Bodley, Oxford'da kendi adını taşıyan Bodleian kitaplığını kurarken, tiyatro oyunları gibi "ıvır zıvır" şeylerin bu kitaplığa girmemesine karar vermişti. Şimdi büyük çoğunluk için film senaryoları neyse, o sıralarda da tiyatro oyunları oydu; yani sanat değeri pek düşünülmeden, halk hoşça vakit geçirsın diye düzenlenen bir gösteri. Böylece Shakespeare yazar sayılmasını, oyunlarından fazla bu gençlik şiirlerine borçluydu. Örneğin, *Return from Parnassus*'daki (Parnassus'dan Dönüş) kişilerden biri, Shakespeare'e hayranlığını göstermek için *Venus and Adonis*'i yastığının altına koyacağını söyler. Hiç kuşkumuz yok ki, çağdaşlarının çoğu 1608 yılında Shakespeare'in ününün *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'in üstüne kurulu olduğunu ileri süren Richard Barnfield ile aynı görüşteydiler. Oysa o sıralarda Shakespeare büyük tragedyalarını yazmıştı bile.

Shakespeare'in yazdığı sanılan ve iki yüzyıldır onun yapıtları arasında çıktıkları halde, gerçekten Shakespeare'in olup olmadıkları bilinmeyen iki üç şiir daha vardır. Sonelerin ilk baskısıyla birlikte yayımlanan *The Lover's Complaint*'i, Kenneth Muir dışında hiçbir önemli eleştirmen Shakespeare'in şiiri olarak kabul etmemiştir. Yedişer dizelik kırk dokuz kıtası olan bu şiirde, sevdiği adam tarafından terk edilen bir genç kızın hali anlatılır.

Elizabeth çağı matbaacılarından Jaggard'ın Shakespeare'in diye yayımladığı *The Passionate Pilgrim*, küçük bir derlemedir aslında. Bu kitapta Shakespeare'in iki sonesi ve *Love's Labour's Lost*'dan alman üç şiiri bulunduğu gibi, Marlowe, Raleigh ve başkalarının da şiirleri vardır. Hatta çağdaş yazarlardan Thomas Heywood'a göre, Shakespeare başkalarının yazdıklarını kendi adıyla yayımladığı için matbaacı Jaggard'a fena halde kızmıştı.

Shakespeare'in yazdığı kuşkulu olan bu şiirler arasında en çok ilgi çeken ve Shakespeare'e en layık görüneni, altmış yedi dizelik *The Phoenix and the Turtle*'dir. Bir hayli garip, yer yer çok güzel ve anlaşılması çok güç olan bu kısa şiir, 1601'de Robert Chester'in *Love's Martyr* (Aşkın Kurbanı) adlı kitabında Shakespeare'in şiiri olarak çıkmıştı. Yüzyıllarca yaşadktan sonra kendi kendini yakan ve kendi küllerinden gene dirilen bir efsane kuşuyla bir kumru arasındaki sevgiyi ve kendileri ölme-lerine karşın sonsuza dek yaşayacak olan sevdalarını anlatan bu şiir, öylesine gizemlidir ki, eski eleştirmenler bunu anlamak için bir çaba göstermeye bile yanaşmamışlardır. Örneğin, Sidney Lee, "iyi ki, Shakespeare buna benzer başka şiirler yazmamıştır" deyip geçer.<sup>10</sup> Oysa bugünün Shakespeare uzmanları *The Phoenix and the Turtle*'a çok değer verir, bu şiirin değişik yorumlarını yaparlar. M. C. Bradbrook, bunu "büyük bir şiir", Shakespeare'in tek platonik şiiri sayar.<sup>11</sup> G. Wilson Knight, *The Mutual Flame* adlı kitabının adını bu şiirden alır ve kitabın yarısını "garip ve olağanüstü" bir şiir<sup>12</sup> diye nitelediği *The Phoenix and the Turtle*'in incelenmesine ayırır.

*Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'in ardından soneleri okumak, ikinci sınıf bir şairin acemice denemelerinden sonra, birdenbire büyük bir şairin olgunluk çağında verdiği şiirlere geçmek gibi bir şeydir. Sonelerin tam hangi tarihte yazıldığını bilmiyoruz. Birçok eleştirmene göre, Shakespeare bu 154 soneyi, öteki iki uzun şiiriyle hemen hemen aynı sıralarda, yani 1593'le 1596 yılları arasında; sone türünün en çok rağbet gördüğü yıllarda yazmıştı. Leslie Hotson'un, bize pek akla yakın görünmeyen bir savına göre, bunların çoğu daha erken bir tarihte yazılmıştı.<sup>13</sup> Kesinlikle bildiğimiz bir şey varsa o da şudur ki, 1598'de bu sonelerin neredeyse tümü yazılmış ve çağın edebiyat meraklılarının ilgisini çekmişti. Çünkü o yıl Shakespeare'i öven ve onun altı tragedyasıyla altı komedyasının adlarını ve-

10 Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare*, London, Smith and Elder, 1989, s. 184.

11 M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, London, Chatto and Windus, 1951, s. 34.

12 G. Wilson Knight, *The Mutual Flame*, London, Methuen, 1955, s. 48.

13 Leslie Hotson, *Shakespeare's Sonnets Dated and Other Essays*, London, Rupert Hart-Davis, 1950, s. 41.

ren Francis Meres, bu şairin “şekerli sonelerinden” (“sugared sonnets”) söz eder. Daha sonra göreceğimiz gibi, yoğun tutkular, derin acılar, korkunç huzursuzluklar ve kuşkularla dolup taşan bu şiirler için “şekerli” deyimini kullanmak ayrıca yersiz ve gülünçtür.

Soneleri 1609’da Thomas Thorpe adlı bir matbaacı yayımladı. Bu baskı “pirated”dı; yani “korsan” denilen kimi matbaacılar, Shakespeare’in iznini almadan, sonelerin elyazmasını başkalarının yardımıyla bulmuşlar ve gizlice basmışlardı. Gelgelelim şairin bu duruma karşı çıktığını gösteren hiçbir kanıt da yoktur elimizde. Sonelerin ikinci baskısı ancak 1640’ta, yani şairin ölümünden 24 yıl sonra yapıldığı için bunların ilk iki şiir kadar rağbet görmediğini sanıyoruz.

Sonelerin başında gizemli bir sunu yazısı vardır:

*To the only begetter of  
These insuing sonnets  
Mr. W. H. all happiness  
And that eternity  
Promised  
By  
Our ever-living poet  
Wisheth  
The well-wishing  
Adventurer in  
Setting  
Forth*

T.T.

Oldukça karışık bir biçimde sıralanan bu sözcüklerden şöyle bir anlam çıkar. “T. T. (yani matbaacı Thomas Thorpe) işe başlamadan önce, bu soneleri esinleyen tek insan olan Mr. W. H.’e her zaman yaşayacak şairimiz (yani Shakespeare) tarafından vaat edilen mutluluğu ve ölümsüzlüğü diler.” Birazdan göreceğimiz gibi, bu sözler ve Mr. W. H.’in kimliği sorunu, bir mürekkep selinin binlerce sayfanın üstüne akmasına ve bazıları

son derece saçma ve mantıksız varsayımların ortaya atılmasına neden olmuştur. O kadar ki, Janet G. Scot haklı olarak, eleştirmenlerin sonelerden çok, bu sunu yazısını yorumlamak için uğraştıklarını söyler.<sup>14</sup> Thorpe'un bu şiirleri yazdıkları sıraya göre basmadığı besbellidir. Yani şairin 1596'da ya da daha sonraları yazdığı bir sone, derlemenin başında, ilk yazdığı sonelerden biri de derlemenin sonlarında olabilir. Sonelerin yeni baskılarını hazırlayanlardan bazıları, Thorpe'un izlediği sırayı beğenmeyerek, soneleri yeni yeni biçimlerde düzenlemişlerdir. Ama genellikle izlenen, bizim de artık benimsediğimiz sıra Thorpe'unkidir.

Bu 153 soneyi iki bölüme ayırabiliriz: İlk 126 soneyi oluşturan birinci bölüm ve son 27 soneyi oluşturan ikinci bölüm. Şair 126 soneli ilk bölümde bir delikanlıdan, 27 soneli ikinci bölümde de bir kadından söz eder. Bölünme noktası olan 126'ncı sone biçim açısından bir değişiklik gösterir ve aslında bir sone değil, Fransızların "douzain" dedikleri on iki dizelik bir şiirdir. Ne var ki, bu iki bölümün şiirleri birbirine karışmış olabilir. Bize kalırsa, birinci bölümde kadına söylenen birçok sone vardır. Örneğin, 57'nci ve 61'inci sonelerde, ikinci bölümdeki aşk şiirlerinin havasını buluruz. Zaten her iki bölümde de hiç kimseye yönelmeyen, yaşam, ölüm, keder, zaman vb genel konuları ele alan birçok şiir vardır.

Sonelerin asıl konusu aşktır. Birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan, birbirinden bambaşka iki tür aşk anlatılır burada: Şairin delikanlıya duyduğu, saygı ve hayranlıkla karışık derin sevgi ve kadına duyduğu şehvet ve nefretle karışık yoğun tutku.

Delikanlıdan söz eden birinci bölümün ilk 17 sonesi, bir tek uzun şiiri, daha doğrusu aynı tema çevresinde ustalıkla işlenmiş çeşitlemeleri andırır. Gerçekte bu 17 sonede Shakespeare aynı şeyi söyler, aynı öğüdü verir: Zamanın acımasız yıkıntısı yüzünden delikanlı günün birinde güzelliğini yitirecektir; bu eşsiz güzellikten bir iz kalabilmesi için evlenmesi, çocuğu olması gerekir:

<sup>14</sup> Janet G. Scot, *Sonnets Elizabethains, Les Sources et L'Apport Personnel*, Paris, Honoré Champion, 1929, s. 230.



*Bir benzerini yap, benim hatırım için,  
Güzellik seninkilerde ya da sende hep yaşasın.*

*Make thee another self, for love of me,  
That beauty still may live in thine or thee. (10)*

*... Sevgilim, biliyorsun  
Senin bir baban vardı; oğlun da bunu diyebilirdi.*

*... Dear my love, you know  
You had a father; let your son say so. (13)*

Shakespeare arkadaşına bu düşüncüyü sürekli aşılarken, evliliği övmeyi; bir kadını sevmenin, onunla birlikte yaşamının mutluluğundan da söz etmez. Delikanlının güzelliğinin başka bir gençte yaşamasını diler sadece. Ne var ki, şair, bu umudunu yitirir zamanla. Delikanlının olanca güzelliğiyle kendi şiirlerinde hiç ölmeden yaşayacağı düşüncesiyle avunur artık. 18'inci ve 19'uncu soneler şu dizelerle biter:

*İnsanlar yaşadıkça, gözler görebildikçe,  
Bu da yaşayacak; ve bu, can verecek sana.*

*So long as man can breathe, or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee. (18)*

*Gene de elinden geleni yap, koca zaman. Kötülüğüne karşın,  
Sevgilim sonsuza dek şiirimde genç kalacak.*

*Yet do thy worst, old time. Despite thy wrong,  
My love shall in my verse ever live young. (19)*

20'nci sone, delikanlıya duyduğu sevginin niteliğini anlamak açısından çok ilginç ve önemlidir. O kadar ki, Sir Denys Bray, sonelere yeni bir düzen verirken, bu şiiri derlemenin en başına koymayı uygun bulmuştur. Bu sonede şairin "aşkımın hem erkeği, hem kadını" ("The master-mistress of my passion") dediği delikanlıda, bir kadının yüzü ve bir kadının yumuşak yüreği vardır. Üstelik kadınlardan farklı olarak, onun yüzü boyalardan değil, doğanın

kendi elinden almıştır rengini. Genç adamın yüreği, kadınlarınkı gibi vefasız değildir. Doğa bu delikanlıyı önce kadın yaratmak niyetindeydi. Ama dişi olan doğa, kendi yarattığına kendi tutuldu; onu son dakikada erkek yaparak, şairin cinsel isteklerini yok etti. Böylece Shakespeare, kadınlara haz vermek için yaratılan bu gençte aşkın cinsel yanını aramaz, ondan sevgi ister sadece:

*Doğanın kendi eliyle boyadığı bir kadın yüzü  
Seninkisi, aşkımın hem erkeği hem kadını.  
Bir kadının sevecen yüreği var sende;  
Ama hain kadınların dönecliğini bilmez seninkisi.  
Kadının gözünden parlaktır gözün; ama sahte sahte süzülmez;  
Her baktığına yıldız sürer sanki.  
Tenin bir erkek teni, tüm tenlere egemen;  
Erkeklerin gözünü çeker, kadınların ruhunu şaşırtır.  
Ve sen ilkin kadın olarak yaratıldın;  
Ne var ki, doğa seni yoğururken vuruldu sana.  
Beni senden yoksun bırakmak için,  
İşime yaramayan bir şey ekledi bedenine.  
Ama madem ki doğa seni kadınlara haz vermek için seçti,  
Aşkın benim olsun, aşkının kullanışı da kadınların hazinesi.*

*A woman's face with nature's own hand painted  
Hast thou, the master-mistress of my passion;  
A woman's gentle heart, but not acquainted  
With shifting change as is false women's fashion:  
An eye more bright than theirs, less false in rolling,  
Gilding the object whereupon it gazeth;  
A man in hue all hues in his controlling,  
Which steals men's eyes and women's souls amazeth.  
And for a woman wert thou first created;  
Till nature, as she wrought thee, fell a-doting,  
And by addition me of thee defeated  
By adding one thing to my purpose nothing.  
But since she prick'd<sup>15</sup> thee out for women's pleasure,  
Mine be thy love, and thy love's use their treasure. (20)*

<sup>15</sup> Buradaki "prick" fiilinin iki anlamı olması ayrıca ilginçtir: "To prick" hem seçmek, hem de erkeklik organı vermek anlamına gelir.

Bu sone ve Shakespeare'in aynı konuyu işleyen birçok başka sonesi, çözümlenmesi oldukça çapraşık bir soruna değinmektedir: Şairin bu delikanlıya sevgisi öyle derin ve öyle coşkundur ki, bu tür bir sevgi uyandıranın, erkek değil de kadın olduğu sanılabilir. Bir erkeğin başka bir erkeğe böylesine aşırı bir sevgi beslemesi, kimini tedirgin edebilir, fazla garip ve karmaşık bir duygu görünebilir. Bu nedenden ötürü soneler, yadsınmaz güzelliklerine karşın, bir hayli olumsuz yargılanmıştır. George Stevens, Shakespeare'in tüm yapıtlarının 1793 baskısında sonelere yer vermez. Hatta Parlamento'dan İngilizleri bu şiirleri okumaya zorlayan bir yasa çıksa bile, bu şiirleri gene hiç kimsenin okumayacağını söyler. Hazlitt, Shakespeare'in yüceliğini tam anlamıyla kavrayan ilk eleştirmenlerden biri olduğu halde, sonelerin karşısında sözünü ettiğimiz tedirginliği duyar; bunlar için ne diyebileceğini bilemediğini, şiirlerin çoğunun eşsiz güzellikte olmasına karşın, işlenen temaların epeyce çapraşık ve kuşkulu olduğunu ileri sürer. Hallam daha da ileri giderek, sonelerin hiç yazılmamasının, Shakespeare'in ünü açısından daha hayırlı olacağını söylemek gafletine düşer. Wyndham Lewis, Shakespeare'de aşkın, kadınlardan fazla erkeklere yöneldiğine inanır.

Ne var ki, bu tür görüşler yersizdir bize kalırsa. Çünkü 20'nci sone dikkatle okununca, delikanlıya duyduğu sevginin tümüyle ideal ve platonik, cinsellikten bütünüyle arınmış olduğu açık seçik anlaşılır. Hatta A. L. Rowse'un da belirttiği gibi, Shakespeare kendinden çok genç olan bu delikanlıyla, oğluna çok düşkün bir babanın ağırbaşlı tonuyla konuşur çoğu zaman.<sup>16</sup> Şunu da unutmamalı ki, Rönesans döneminde iki erkek arasında böyle duygulu ve coşkun bağlar, şimdi olduğundan daha doğal sayılırdı. Elizabeth çağı İngilizcesinde "lover", yani "sevgili" sözcüğünün "arkadaş" anlamında kullanılması bu bakımdan ilginçtir. Örneğin, *Julius Caesar*'da Brutus, Roma halkına söylev verirken, "Romalıları, yurttaşları, sevgilileri" ("Romans, countrymen, lovers") diye söze başlar. Kendini Caesar'ın "en yakın arkadaşı" saydığını söylemek isterken de "my best lover" deyimini kullanır. Elizabeth çağı sonelerinde İtalyan etkisini araştıran Janet G. Scot,

16 A. L. Rowse (Ed.) *Shakespeare's Sonnets*, New York, Harper and Row, A. Perennial Classic, 1964, s. xvi.

Rönesans'ta şairlerin, bir kadına duydukları aşkı nasıl belirtiyorlarsa, bir erkeğe duydukları sevgiyi de aynı sözcüklerle belirttiklerini ve iki erkeği birbirine bağlayan sevgide cinsel bir yan bulunmadığından, bu sevginin daha da soylu sayıldığını söyler.<sup>17</sup>

Bize kalırsa, bu şiirlerin en özgün ve en güzelleri, bir kadın için yazılan son 27 sone arasında bulunur. Bunlarda, delikanlıya gösterilen sevgiden bambaşka, yoğun bir duyguyla karşılaşırız. Bu duygu platonik olmaktan çok uzaktır. Kuşkular, kıskançlıklar ve huzursuzluklarla için için kaynayan, cinsel istek üzerine kurulu, yırtıcı bir tutkudur bu. Şair bu aşka düşeli beri şehvetin tutsağı olmuştur. Şehvet ise, onun gözünde, elde edilir edilmez insanı tiksindiren iğrenç bir şeydir:

*Utanç kıraçlarında ruhun harcanmasıdır  
Şehvetin eyleme geçişi; ve şehvet, eyleme geçinceye dek,  
Yalan söyler, öldürür, kana susar, rezildir,  
Yabanıldır, aşırıdır, kabadır, haindir, güvenilmez ona.  
Aklın alamayacağı kadar kovalar istediğini; elde eder etmez de,  
Aklın alamayacağı kadar nefret eder ondan.*

...

*Tüm dünya çok iyi bilir bunu; ama hiç kimse  
Bu cehenneme sürükleyen cennetten sakınmasını bilmez.*

*The expense of spirit in a waste of shame  
Is lust action; an till action, lust  
Is perjured, murderous, bloody, full of blame,  
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust.  
Past reason hunted; and no sooner had,  
Past reason hated.*

...

*All this the world well knows; yet none knows well  
To shun the heaven that leads men to this hell. (129)*

<sup>17</sup> Janet G. Scot, *a.g.e.*, s. 237.

Shakespeare'in çok daha sonraları yazdığı bazı oyunlarda, özellikle *Measure for Measure*, *King Lear* ve *Timon of Athens*'de, cinsel tutkulara karşı yoğun bir tiksinti görürüz. Middleton Murry'nin belirttiği gibi, belki de bu tiksinti, sonelerde kötülüğünü açıkladığı cinsel isteklere bir ara fazlasıyla kapılmasından ileri gelir.<sup>18</sup>

Şairin tutulduğu kadın koyu esmer olduğu için, eleştirmenler ona "the Dark Lady of the Sonnets" (Sonelerin Esmer Kadını) adını verirler. Shakespeare sevgilisinin esmerliğini her fırsatta vurgular: "Kötü renkli bir kadındır" ("a woman coloured ill"); "cehennem kadar kara, gece kadar karanlıktır" ("as black as hell, as dark as night"); saçları kara teller gibidir ("black wires grow on her head"); kaşları bir kuzgunun kanatları kadar karadır ("my mistress' brows are raven black"); gözleri yas tutarcasına karadır...

*Gözlerini seviyorum; ve gözlerin bildikleri için,  
Hor gören yüreğinle bana ettiğin eziyeti,  
Karalara bürünürler; sevgiyle yas tutanlar gibi,  
Güzel güzel acıyarak seyrederler çektiklerimi:*

*Thine eyes I love, and they, as pitying me,  
Knowing thy heart torments me with disdain,  
Have put on black, and loving mourners be,  
Looking with pretty ruth upon my pain. (132)*

Başkaları bu kadını güzel bulmaz. Onun güzel olmadığını şair de bilir. Ama gene de yalan yere yemin ederek, sevgilisinin güzel olduğunu söyler:

*Çünkü güzel olduğuna yemin ettim; çok yalancıymışım  
Gerçeğin karşısında böylesine yalan yere yemin ettiğim için.*

*For I have sworn thee fair; more perjured I,  
To swear against the truth so foul a lie. (152)*

18 John Middleton Murry, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 19-36, s. 113.

Ya aşkla büyülenen gözleri gerçeği göremiyordur ya da soğukkanlı düşünemiyordur artık:

*Vah bana! Aşk öyle gözler koymuş ki kafama,  
Gerçekle ilişkisi yok gördüklerimin.  
Eğer varsa, nereye uçup gitti aklım?*

*O me! What eyes hath love put in my head,  
Which have no correspondence with true sight;  
Of if they have; where is my judgement fled? (148)*

Tutulduğu kadında binbir kusur vardır, ama gözleriyle hor gördüğüne yüreğiyle tapmaktadır:

*Yemin ederim, gözlerimle sevmiyorum seni;  
Çünkü onlar bin kusur görüyor sende.  
Ama gözlerimin hor gördüğünü yüreğim sevmekte.*

*In faith, I do not love thee with mine eyes,  
For they in thee a thousand errors note.  
But 'tis my heart that loves what they despise. (141)*

Shakespeare 130'uncu sonesinde, sevgilisinin güzel olmadığını hem açıkça söyler, hem de güzelleri anlatmak için kullanılan o basmakalıp ve klişeleşmiş benzetmelerle; güneş gibi ışıldayan gözlerle, mercan kırmızısı dudaklarla, kar gibi ak göğüslerle, sırma saçlarla, gül yanaklarla filan alay eder:

*Sevgilimin gözleri hiç mi hiç güneşe benzemez.  
Onun dudaklarından çok daha kırmızıdır mercan.  
Eğer kar beyazsa, onun memeleri kül rengine çalan kahverengidir.  
Eğer saç sırma telse, kara teller biter onun başında.  
Güller gördüm, allı beyazlı;  
Ama öyle güller görmüyorum onun yanaklarında.  
Ve kimi kokular çok daha fazla haz verir,  
Sevgilimin soluğundan çıkan kokudan.  
O konuşurken dinlemesini severim; ama müziğin*

*Çok daha hoş olduğunu da çok iyi bilirim.  
Bir tanrıçanın gelişini görmedim hiç;  
Sevgilim yürürken yere basar.*

*Ama gene de Tanrı adına yemin ederim ki, bu sahte benzetmeleri,  
Yalancı çıkaran sevgilimin, bence yoktur bir eşi.*

*My mistress' eyes are nothing like the sun;  
Coral is far more red than her lips' red.  
If snow be white, why then her breasts are dun;  
If hairs be wires, black wires grow on her head.  
I have seen roses damask'd, red and white,  
But no such roses see I in her cheeks;  
And in some perfumes is there more delight  
Than in the breath that from my mistress reeks.  
I love to hear her speak, yet well I know  
That music hath a far more pleasing sound:  
I grant I never saw a goddess go, –  
My mistress when she walks, treads on the ground;  
And yet by heaven, I think my love as rare  
As any she belied with false compare. (130)*

Bu çirkin esmer kadının yalnız dış görünüşü değil, içi de kusurla doludur. Kibirli, zalim, vefasız, aşüfte ve yalancıdır; ama şair bunları bildiği halde, ona gene de inanır:

*Sevgilim tepeden tırnağa doğru olduğunu söyleyince.  
Yalan söylediğini bilirim ama, gene de ona inanırım.*

*When my love swears that she is made of truth  
I do believe her, though I know she lies. (138)*

Şairi sevmekle, bir başkasını –belki de kocasını– aldattığı gibi, şimdiki âşığını da her an aldatmaya hazır olduğu için, şairin ona gösterdiği dürüstlük ve bağlılık hep boşunadır.

Bu kadın kötülüğün bir simgesi gibidir şairin dünyasında;

onun “dişi kötülüğüdür” (“my female evil”); onun “kötü meleğidir” (“my bad angel”). Ama şair bu kadına duyduğu azgın tutkunun önüne geçemez. Bu aşk iyileşmek istemeyen bir hastalığa benzer ve şairi deliye çeviren bu hastalıktan kurtulmanın yolu yoktur:

*Aşkım ateşli bir hastalık gibi,  
İleti uzatacak şeyleri istiyor hep.*

*My love is as a fever, longing still  
For that which longer murseth the disease.*

*Gittikçe huzursuzluk içinde, deli-divane,  
Düşüncelerimle sözlerim bir çılgınunki gibi.*

*And frantic-mad with evermore unrest  
My thoughts and my discourse as madmen's are. (147)*

Şair isyan içindedir. Onu büyüleyen, gerçeği olduğu gibi görmesini engelleyen bu gizemli güç, o çirkin kadına nereden gelmiştir? Onun en kötü yanları, başkalarının en iyi yanlarından niçin daha hoş görünür? Şair soru üstüne soru sorar:

*Nasıl olur da çirkin şeyler sana böyle yakışır?*

...

*Kim sana öğretti seni daha da çok sevmemi,  
Senden nefret etmek için haklı nedenler duyup gördükçe?*

*Whence hast thou this becoming of things ill?*

...

*Who taught thee how to make me love thee more,  
The more I hear and see just cause of hate? (150)*

Ne ilginçtir ki, aynı özellik Cleopatra'da da görülür. Enobarbus, en kötü şeylerin Mısır kraliçesine yakıştığını, tüm kusurlarını kusursuzluk haline soktuğunu söyler. Zaten Shakespeare'in kadınları arasında, sonelerdeki esmer kadına benzeyen tek kişi Cleopatra'dır.



Âşığına işkence eden böyle bir kadını sevmenin verdiği dayanılmaz acı sanki yetmezmiş gibi, şair huzursuzluğunu ve mutsuzluğunu bir kat daha artıran bir durumla karşılaşır: Tutkun olduğu esmer kadın, candan bir hayranlıkla sevdiği sarışın delikanlıyı baştan çıkarır. Böylece, Saintsbury'nin "a rather unholy triangle" diye tanımladığı acayip bir üçlü ilişki meydana gelir. Şimdi şair, birbirinden tümüyle farklı aşklarla sevdiği bu iki insanın ikisinden de yoksun kalır. Artık arkadaşı hem yaralıdır, hem de şairden uzaklaşmıştır:

*Dostuma ve bana verdiği derin yarayla  
Yüreğimi inleyen o yüreğe lanet olsun!  
Yalnız bana işkence etmen yetmez miydi?  
Tatlılar tatlısı dostum da köleliğe köle mi olacaktı?*

...  
*Onu yitirdim; sen onu da ele geçirdin beni de.*

*Beshrew that heart that makes my heart to groan  
For that deep wound it gives my friend and me!  
Is it not enought to torture me alone  
But slave to slavery my sweetest friend must be?*

...  
*Him have I lost; thou hast both him and me. (133)*

Şair kimi kimden kıskanacağını bilemez bir hale düşmüştür artık. Ama 42'nci soneden anlaşıldığı gibi, arkadaşını yitirmenin acısı, kadını yitirmenin acısından da daha ağır basar belki. Delikanlıyı hoş görebilmek için, onun sadece arkadaşının duygularını paylaşabilmek amacıyla bu kadına tutulduğuna; esmer kadını hoş görebilmek için de, kendisiyle arkadaşı bir tek kişi olduğuna göre, kadının aslında yalnızca kendisini sevdiğine inanmak ister.

144'üncü sone, bu iki kişiyle ilişkilerini en iyi anlatan şiirlerden biridir:

*İki aşkım var benim; biri avutur, biri acı çektirir;  
Bunlar iki ruh gibi hep esinler beni.  
İyi meleğim sapsarışın bir erkektir;  
Fena meleğim, kötü renkli bir kadın.  
Beni bir an önce cehennemlik etmek için, dişi kötülüğüm,  
İyi meleğimi baştan çıkarıp yanımdan ayırıyor;  
Benim ermişimin bir şeytana dönüşmesini istiyor.*

*Two loves I have of comfort and despair,  
Which like two spirits do suggest me still:  
The better angel is a man right fair,  
The worser spirit a woman colour'd ill.  
To win me soon to hell, my female evil  
Tempteth my better angel from my side,  
And would corrupt my saint to be a devil. (144)*

Sevdiği sarışın erkekle esmer kadın arasında parçalanması, şaire acı çektirdiği gibi, çevresi de onu her zaman hırpalamakta, yaşantısının koşulları onu üzmektedir. Böylece sonelerin havası son derece kötümserdir. Şair her fırsatta karamsarlığını ve umutsuzluğunu açığa vurur. İşte bu yüzden Shakespeare'in çağdaşlarından Francis Meres'in, bu buruk şiirlerden söz ederken "şekerli soneler" ("sugared sonnets") demesine şaşmamak elimizde değil. Örneğin, bu "şekerli" sonelerin 29'uncusunda, şair hem talihin, hem de insanların gözünden düştüğünü; tek başına ağladığını; hiçbir işe yaramayan çılgınlıklarının "sağır gökyüzüne" ("deaf heaven") yükseldiğini; alinyazısına lanet ederek, çevresindekileri kışkandığını; kiminin umutlarına, kiminin dış görünüşüne, kiminin ahbaplarına, kiminin sanatına imrendiğini ve bu düşünceleri yüzünden kendini hor görürken tek avuntusunun sarışın delikanlının dostluğu olduğunu anlatır. Ne var ki, tüm acılarını unutturan bu dostluğun süreceğine de güveni yoktur. Esmer kadın dışında, şairle arkadaşı arasında birçok engel vardır. Genç adam, şairden çok üstün sayılan soylu bir kişidir. 36'ncı sonede Shakespeare, dostlukları açığa çıkarsa, delikanlının lekeleneceğinden korkar. Hatta zaman zaman ondan ayrılıyormuş gibi şiirler yazar. 87'nci sonesini, fazla değerli olduğu için sahip

çıkamayacağı bu delikanlıya veda etmekle başlar ve dostluklarının bir düştten başka bir şey olmadığı düşüncesiyle bitirir. Yaşamında her şeyin ayrıca kötü gittiği bir bunalım anını anlatan ve en güzel şiirlerinden biri olan 90'ıncı sonede, delikanlıya bir tür meydan okur: Kaderin olanca kötülüğünü aynı anda tadabilmek için, günün birinde kendisini bırakmak niyetindeyse, şimdi hemen, en mutsuz olduğu sırada bırakmasını ister.

Shakespeare yalnız özel yaşamından değil, sanatından da hoşnut değildir. 76'ncı sonesinde, bu çok büyük olan şair şiirlerinin kısır ve tekdüze oluşundan, değişik yöntemler deneyemediğinden, eski sözcükleri yeni kılıklara sokmaktan ve harcanmış olanı yeniden harcamaktan başka bir iş yapamayışından acı acı yakınır; şiirleriyle aynı delikanlıyı öven, kendine rakip saydığı başka bir şairin yanında çok değersiz kaldığını alçakgönüllülükle açıklar. 80'inci sonesinde, kim olduğunu bilmediğimiz bu şairi okudukça, susmaktan başka çaresi kalmadığını söyler. 86'ncı sonede de, gene bu rakip şairin üstünlüğünden ve onun karşısında tam anlamıyla ezildiğinden söz eder.

Tiyatro yaşantısından sürekli yakınıp bir türlü ayrılamayan çoğu sahne sanatçıları gibi, Shakespeare de mesleğinden hiç hoşnut görünmez. 111'inci sonesinde, halkı eğlendirerek ekmek parasını kazanmak zorunda kaldığı için adının lekелendiğini, kişiliğini yitirdiğini ve talihine bu yüzden küskün olduğunu söyler. Bundan bir önceki sonesinde ise, mesleğini düşünerek, kendini kıyasıya suçlar:

*Ah, ne yazık ki doğru; şuraya buraya gittim,  
Bir soytarı gibi gözler önüne serdim kendimi;  
Öz düşüncelerimi yaraladım, en değerli olanı ucuza sattım.*

*Alas 'tis true, I have gone here and there,  
And made myself a motley to the view,  
Gored mine own thoughts, sold cheap what is most dear. (110)*

Şairin duyduğu acıyı bir kat daha artıran bir neden de, zamanın sessiz sedasız, ama her şeyi ezerek, her şeyi yok ederek hızla akışıdır. Zamanın bu korkunç yıkıntısı, birçok sonenin başlıca

konusudur: Zaman, her şeyi harcar; gelişen her şey, ancak kısa bir süre için kusursuz kalır (15); zaman, yaşamı hızla mahveder (100); zaman kana susamış bir zorbadır (16); zaman, her şeyi kemirir (19); zaman, çevresine çirkef saçan bir orospudur (55); dalgalar sahile çarparcasına, yaşadığımız dakikalar hızla son bulur (60); zamanın zalim eli, ezer ve yıpratır (63); hiç durup dinlenmeyen zaman, yaz mevsimini korkunç bir kışa çevirir (5); zaman, bir hırsız gibi, sonsuzluğa doğru usulcacık ilerler (94); yıkıcı zamanın bıçağı, acıma nedir bilmez (115); zaman, yalçın kayaları, çelikten kapıları bile çürütür, güzelliği yıkmasına hiç kimse engel olamaz (65); hiçbir güç, zamanın orağıyla biçilmekten koruyamaz bizi (112) vb...

Sonelerde zaman, neredeyse bir saplantı halini almıştır. O kadar ki, Mark Van Doren, bu şiirlerin asıl konusunun zamanın acımasızlığı ve yıkıcılığı olduğunu söyler.<sup>19</sup> G. Wilson Knight da Shakespeare'in sonelerini, şiirin yardımıyla zamana karşı açılmış bir savaş sayar.<sup>20</sup>

Sonelerin çoğu 1598 yılından, yani Shakespeare 34 yaşma basmadan önce yazıldığı halde, şair yaşlılıktan acı acı yakınır. Aynada kendini seyredince, yüzünün yıprandığını ve bozulduğunu görür (62). Zamanın hain eli, onu ezmiş ve yıkmıştır (63). Şair artık ömrünün gözüne, tek tük sarı yaprakların soğukta titreyen dallara asılı kaldığı bir döneme girmiştir (73). Zamanın yıkıntısı, yaşlanma kaygısı, şairi öyle yıldırılmıştır ki, her şeyden fazla güzelliği ve gençliği için sevdiği delikanlının da yaşlanacağından korkar. Birçok sonede (19, 77, 100, 104, 126) bunu açıkça görürüz. İlk sonelerde de, daha önce söylediğimiz gibi, arkadaşının güzelliğinin çocuğunda yaşayabilmesi için onun evlenmesini ister.

Sürekli bir sıkıntı ve karamsarlık içinde olan şair canından bezmiş, ölümü özlemektedir. "Tüm bunlardan bıktım; huzurlu ölümü çağırıyorum" ("tired with all these, for restful death I cry") dizesiyle başlayan 66'ncı sone, bize neredeyse Hamlet'in ruhsal durumunu anımsatır. Bu şiirde Shakespeare kendi benliğiyle ilgili dertleri artık bir yana bırakmıştır. Dünyanın tüm

19 Mark Van Doren, *Shakespeare*, New York, Henry Holt, 1939, s. 13.

20 G. Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 74.

düzeninin bozuk olduğuna inanır. Bu dünyada dürüstler hainliğe kurban gidiyor, onurlandırılmaya layık olmayanlara onur bağışlanıyor, erdemlilerin namusuna leke sürülüyor, kusursuz olanlar gözden düşürülüyor, sakatlar güçlülere baltalıyor, hükümetin baskısı yüzünden sanat susmak zorunda kalıyor, doğrudan yana olanlar aptal sanılıyor, tutsak düşen iyilik, saltanat süren kötülüğün kölesi oluyordur.

İşte şair ölerек bunlardan kurtulmak ister. Bu ölüm özlemini, birçok sonede görmekteyiz. 71'inci sonede kendi ölünce, delikanlının yas tutmamasını ister:

*Ben öldükten sonra yasımı tutma sakın.  
O zaman duyacaksın; kasvetli somurtkan bir çan çalacak,  
Herkesе haber verecek bu aşâğılık dünyadan kaçtığımı,  
Daha da aşâğılık solucanlarla yaşamak üzere.*

*No longer mourn for me when I am dead.  
Then you shall hear the surly sullen bell  
Give warning to the world that I am fled  
From this vile world with vilest worms to dwell. (71)*

Bu şiirleri okurken, çok ilgi çekici, sonsuz tartışmalara yol açan, ama çözümlenmesinin yolu olmayan bir sorunla karşılaşırız: Shakespeare'in soneleri kendi öz yaşamını mı yansıtır? Shakespeare bunları yazarken, doğrudan doğruya kendi özel yaşantısından mı esinlenmiştir? "Ben" dediği tek yazısı olan bu şiirler, gizli kalan kişiliğini ve duygularını öğrenmek açısından işimize yarayabilir mi? Birçokları bu şiirleri, Shakespeare gizinin şifresini çözen bir anahtar olarak kullandıkları için, soneler türlü türlü yorumlara uğramış, didik didik edilmiş, fena halde hırpalanmıştır. Bu yorumların çoğu, aklın alamayacağı kadar mantıksızdır. Chambers, Shakespeare üzerine en saçma ve en delice yazıların, sonelerle ilgili olarak yazıldığını söylemekte haklıdır.<sup>21</sup> Goddard da, sonelerin üstünden bir mürekkep seli geçtiği için bunların neredeyse gözle seçilemez hale geldiklerin-

21 E. K. Chambers, *William Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1930, C. I, s. 561.

den yakındır.<sup>22</sup> Yalnız uzman geçinen eleştirmenler değil, Shakespeare incelemeleriyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmayan yazarlar da sonelerle uğraşmışlardır. Bu arada romancı Samuel Butler *Shakespeare's Sonnets Reconsidered*'i (Shakespeare'in Sonelerinin Yeniden Göz önüne Alınması), Oscar Wilde'in dostu Lord Alfred Douglas *The True History of Shakespeare's Sonnets*'i (Shakespeare'in Sonelerinin Gerçek Öyküsü) ve Oscar Wilde da, birazdan sözünü edeceğimiz *The Portrait of Mr. W. H.*'i (Mr. W.H.'in Portresi) yazdılar. Bunlardan başka daha birçokları, edebiyat alanında polis hafiyeliği yapmak sevdasına düşerek, A. L. Rowse'un deyimiyle, İngiliz edebiyat tarihinin en büyük bilmececi<sup>23</sup> saydıkları bu soneleri çözmeye ve böylece Shakespeare'in özel yaşantısını açıklamaya kalktılar. Bu bilmece çözme merakı öylesine yaygındır ki, sonelerin her şeyden önce eşsiz güzellikte şiirler olduğu neredeyse unutulmuştur. Bunun sonucu olarak, soneler üzerine bir yığın kitap yazılmış; ama bu kitaplarda soneler şiir olarak değil, Shakespeare'in özyaşamıyla ilgili belgeler olarak incelenmiştir sadece.

Sonelerle ilgili birbirini tutmayan çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Kimine göre bunlar tümüyle Shakespeare'in özyaşamından kaynaklanır; kimine göre de tümüyle hayal ürünüdür. Biri çıkmış, sonelerin büyük bir alegori olduğunu ileri sürmüştür: Mr. W. H., Shakespeare'in kendini temsil ediyormuş, yani "Mr. William Himself" anlamındaymış. Esmer kadın şairin esin perisiymiş. Platonik bir aşkla sevdiği sarışın delikanlı da ideal erkekliğin bir simgesiymiş. Başka biri çıkmış, Shakespeare'in bu şiirlerde Katolikliğe karşı Protestanlığı savunduğunu söylemiştir: İki aşkından söz ettiği 144'üncü sonedeki kötü ruh, yani esmer kadın, Katolik Kilisesini; iyi ruh, yani sarışın delikanlı, Protestanlığı simgeliyormuş. Kimine göre de, Shakespeare burada kendi adına konuşmamış; bu soneleri Earl of Southampton adına Elizabeth Vernon için; ya da Earl of Pembroke adına Lady Rich için; ya da bir kadın adına bir erkek için yazmıştır.

22 H. C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, The University of Chicago Press, 1951, s. 393.

23 A. L. Rowse, *a.g.e.*, s. vii.

Edebiyat meraklısı olan ve polis hafiyeliğine özenen bu adamların çözümlemeye çalıştıkları başlıca sorun, Mr. W. H. ile esmer kadının kimlikleridir. Bu arada, Saintsbury'nin dediği gibi, bu iki kişi, Kraliçe Elizabeth'in sarayına bağlı erkeklerle kadınların en azından yarısıyla özdeşleştirilmiştir. Rakip şairin kim olduğu da bir hayli merak uyandırmıştır.

Genellikle kabul edildiğine göre, Mr. W. H., Shakespeare'e sonelerin çoğunu esinleyen sarışın delikanlıdır; bu delikanlı Shakespeare'i koruyan kişidir. Thomas Thorpe bastığı soneleri bu yüzden Mr. W. H.'e sunmuş, ona "her zaman yaşayacak olan şairimiz tarafından vaat edilen mutluluk ve ölümsüzlüğü" dilemiştir. Gene çoğu eleştirmene göre, Shakespeare'i koruyan soy-lu genç, ya Henry Wriothesley, yani Earl of Southampton ya da William Herbert, yani Earl of Pembroke'dur. Earl of Pembroke'un adının W ve soyadının H harfleriyle; Earl ve Southampton'un da adının H ve soyasının W harfleriyle başlaması, bu görüşü destekler. Böylece bu işle uğraşanlar, ya Pembroke'cu ya da Southampton'cu olarak ikiye bölünürler.

Earl of Pembroke ancak 1580'de doğduğu ve soneler yazıldığı sırada daha pek küçük olduğu için, çoğu uzman Earl of Southampton'ı tutar. 1573'le 1624 arasında yaşayan bu aristokrat, Elizabeth çağının en yakışıklı ve en iyi yetişmiş gençlerinden biriydi. Şiir ve tiyatroya karşı büyük bir ilgi duyduğu için şairleri ve tiyatro yazarlarını korurdu. Evlenme çağma gelince, Lord Burleigh ona kendi torununu vermek istediği halde, Henry Wriothesley evlenmeye yanaşmadı. Shakespeare'in ilk on yedi sonesinde, evlenmesi için delikanlıya yalvarması aklımıza gelir bunu öğrenince. Daha sonraları, kraliçenin nedimelerinden Elizabeth Vernon ile sevişti. Genç kız hamile kalınca, gizlice evlendiler. Kendinden izin almadan evlenenlere fena halde kızan kraliçe, genç çifti kısa bir süre hapsetti. Birçoklarına göre, sonelerin yakışıklı delikanlısı Earl of Southampton'dur. Ne var ki, bu adam 1623'te yaşadığı halde, o tarihte Birinci Folio'yu yayımlayanlar, kitabı ona değil de, şairi ömrü boyunca sevdiklerini ve koruduklarını ileri sürerek, Earl of Pembroke ile kardeşi Earl of Montgomery'ye sundular. Oysa Shakespeare kendisi, gerek *Venus and Adonis*'i, gerekse *The Rape of Lucrece*'i Earl of Southampton'a sunmuştu.

Shakespeare'in özyaşamıyla uğraşanların çoğu bu iki soylu genç üstünde durduğu halde, Mr. W. H.'in kimliğiyle ilgili daha birçok görüş ortaya atılmıştır. Bu arada hem bir ad (William'ın kısaltılmış biçimi), hem de Elizabeth çağı İngilizcesinde "cinsel istek" anlamına gelen "will" sözcüğü üstünde sonelerde ısrarla durulduğu için, bu şiirleri esinleyen delikanlının William Hughes adında bir müzisyen olduğunu savunan bir görüş ileri sürülmüş ve bu görüş, çürüklüğüne karşın, ilgiyle karşılanmıştır. Oscar Wilde da buna dayanarak bir öykü yazmıştır. Bu öyküde anlatılanlara göre, Will ya da William Hughes bir müzisyen değil de, kadın rollerine çıkan genç bir oyuncudur. Elizabeth çağının tiyatroyla ilgili belgeleri arasında böyle bir oyuncu adına hiç rastlanmadığı için, Oscar Wilde'in uydurduğu öyküyü anlatan Cyril Graham, bu gencin gerçek adının Will Hughes ya da Hewes olduğunu; ama oyunculuk mesleği hor görüldüğünden, başka bir adla sahneye çıktığı görüşünü savunur. Savının doğruluğuna herkesi inandırmak amacıyla da, Mr. W. H.'in sahte bir portresini yaptırır. Elini Shakespeare'in soneler kitabının üstüne koymuş, son derece güzel bir delikanlıyı gösteren tablonun bir rastlantı sonucu eline geçtiğini söyler. Yalanı meydana çıkınca da kendini öldürür. Ama ölümüyle de, savının doğruluğunu kanıtladığını sanır. Derken Cyril Graham'ı tanımayan başka biri, aynı görüşü desteklemeye başlar. Ne var ki, tam başkalarını kandırmaya başladığı sırada, kendi savlarına kendi inanmaz olur; Will Hewes'un bir masaldan, boş bir hayalden başka bir şey olmadığını anlar. Böylece Oscar Wilde'in da *The Portrait of Mr. W. H.*'de ortaya attığı varsayıma inanmadığı anlaşılır. Bu görüşünü bir makalede açıklamayıp, bir öyküde anlatmasının nedeni budur herhalde. Gelgelelim, gizemli Mr. W. H.'in bir oyuncu olması birçoğuna akla yakın gelmiştir. Şair John Masefield, Oxford Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada, bu görüşü benimseyerek, Mr. W. H.'in kadın rollerine değil de, çocuk rollerine çıkan bir oyuncu olduğunu ileri sürmüştür. James Joyce'un *Ulysses*'inde Mr. Best, Wilde'in varsayımını sonelerle ilgili en parlak görüş sayar. Ve Julian Green'in aktardığına göre, André Gide, Wilde'in öyküsündeki yorumu, sadece en akla yakın yorum bulmakla kalmaz, soneleri anlamak açısından tek çıkar yol bilirmiş.



Kimi eleştirmenler, bambaşka bir görüş ileri sürerler. Onlara göre, Shakespeare'i koruyan, Earl of Southampton da olabilir, Earl of Pembroke da. Gelgelelim Mr. W. H.'in bu iki soylu kişiyle hiçbir ilgisi yoktur; çünkü o çağın İngilizcesinde "begetter" sözcüğü "esinleyen" anlamına gelebileceği gibi, "elde eden" anlamına da gelir. Böylece Thomas Thorpe bu soneleri, onları esinleyene değil, onları ele geçirip basılmalarını sağlayana sunmuştur. Bu görüşü savunanlara göre, Mr. W. H. soneleri toplayıp, onları arkadaşı Thomas Thorpe'a veren William Hall adlı bir matbaacıdır aslında. 1964'te sonelerin yeni bir baskısını yayımlayan A. L. Rowse ise, Mr. W. H.'in, Earl of Southampton'un üvey babası Sir William Harvey olduğuna inanır.

Eleştirmenlerin "Sonelerin Esmer Kadını" adını taktıkları kişinin kimliği de birçok tartışmaya yol açmıştır. Kimine göre bu esmer kadın, Earl of Southampton'un evlendiği Elizabeth Vernon; kimine göre de Kraliçe Elizabeth'in başka bir nedimesi olan Mary Fitton'dur. Bu iki kadının Shakespeare ile uzaktan yakından herhangi bir ilişkisini gösteren hiçbir ipucu yoktur. Elizabeth Vernon, Earl of Southampton'un sevgilisi; Mary Fitton da Earl of Pembroke'un sevgilisi oldukları için, sonelerin esmer kadını sanılmışlardır. Shakespeare'in yaşamöyküsünü yazanlar en çok bu ikisi üstünde durdukları halde, saraya bağlı başka kadınların da adı ortaya atılmıştır. Hatta esmer kadının Kraliçe Elizabeth olduğunu söyleyecek kadar saçmalayanlar çıkmıştır. Kimine göre de bu kadının saray çevresiyle ilişkisi yoktu. Örneğin, G. B. Harrison, Shakespeare'in sevgilisinin, o çağın gençleri arasında nam salan hoppa bir kadın olduğuna inanır. Sözde bu kadın, bir ara Shakespeare ile düşüp kalktıktan sonra, onu bırakıp Earl of Southampton ile yaşamaya başlamış. Başkalarına göre, esmer kadın, Shakespeare'in nikâh dışı oğlu geçinen William D'Avenant'ın annesidir. Daha başkalarına göre de, o sırada Londra'da bulunan bir melez ya da bir zencidir.

Gerçekte Mr. W. H.'inki gibi, esmer kadının kimliği de gizli kalacaktır, hatta delikanlının kimliğinden bile daha gizli kalacak, hiçbir zaman öğrenilmeyecektir Rowse'a göre.<sup>24</sup> Gelgele-

24 *A.g.e.*, s. xi.

lim şairle son derece garip, garip olduğu kadar da ilginç ilişkisi yüzünden bu esmer kadın okuyucularda büyük bir merak uyandırdığı için, bu gizi çözmek amacıyla ortaya daha birçok varsayım sürüleceğinden hiç kuşukumuz yoktur. Bernard Shaw gibi, her çeşit romantik duygusallığa karşı koymakla övünen bir insan bile, esmer kadının büyüüne kapılıp, *The Dark Lady of the Sonnets* (Sonelerdeki Esmer Kadın) adlı bir perdelik bir oyun yazmıştır.

Rakip şairin kim olduğu, aynı ölçüde merak uyandırmamakla birlikte, gene de birçok görüşün ortaya atılmasına neden olmuştur. Rakip şairin Ben Jonson ya da John Donne olduğuna inananlar bile çıkmıştır. Eleştirmenlerin çoğu, Homeros'u İngilizceye çeviren George Chapman üstünde dururlar. Sidney Lee, Elizabeth çağının ikinci derece şairlerinden, Earl of Southampton'un koruduğu Barnabe Barnes'ı ileri sürer. Boaden'e göre, rakip şair Samuel Daniel'dir; Bodens'te göre, Spencer'dır; Henry Brown'a göre, Sir John Davies'dir; Cartwright, Edgar Fripp ve A. L. Rowse'a göre de, rakip şair Christopher Marlowe'dan başka kimse olamaz; çünkü Shakespeare ancak Marlowe kadar büyük bir dâhiyi bu denli övebilir, ancak onun karşısında bir aşağılık duygusuna kapılabilir.

Bütün bu araştırmaların, yani esmer kadın, sarışın delikanlı ve rakip şairin kim olduklarını anlamak için harcanan tüm bu çabaların hiçbir işe yaramayacağına da inananlar vardır. Çünkü onlara göre, Shakespeare sonelerini içtenlikle, yürekten yazmamıştır. Bu şiirleri özyaşamına bağlayamayız; bunların yardımıyla şairin özel yaşantısı üzerine hiçbir şey öğrenemeyiz. Böyle düşünenlerin başında gelen Sidney Lee'ye bakılacak olursa, Shakespeare'in bu şiirleri, o sıralarda salgın bir hastalık halini alan sone modasına uymak için yazılmıştır. Onun sonelerini, Elizabeth çağının öteki sonelerinden ayıran hiçbir yenilik, hiçbir özgünlük yoktur. Shakespeare sone yazan Rönesans şairlerini taklit etmekle yetinmiştir. Kullandığı imgeler birer kopyadan başka bir şey değildir.<sup>25</sup> İnsan bu berbat eleştiri örneği karşısında, çok basit, ama basit olduğu kadar da akla yakın bir

25 Sidney Lee, *a.g.e.*, s. 109.

soru sormaktan kendini alamaz: Eğer Shakespeare, sone yazan öteki şairleri kopya etmekten daha ileri gidemediyse, nasıl oluyor da o çağın sonelerinden çoğu bugün hemen hiç okunmadığı, herkesçe unutulduğu halde, şiir meraklıları büyük bir heyecan ve hazla Shakespeare'in sonelerini hâlâ okuyorlar? Bunu Shakespeare'in ünüyle de açıklayamayız; çünkü *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece* de Shakespeare'in şiirleri olduğu halde, bugün hiç kimseler okumuyor bunları. Demek ki, Shakespeare bir dereceye kadar çağdaşlarının etkisinde kalmakla birlikte, sonelerine bambaşka bir güzellik verebilmiştir. Rönesans sonelerini inceleyenler, Shakespeare'in dar anlamda çağdaşlarını hiç de kopya etmediğine ve tüm soneleri aynı değerde olmasa bile, bu türün en üstün örneklerini verdiğine inanırlar. Örneğin, Janet G. Scot, Shakespeare'in 14. yüzyılın ünlü İtalyan şairi Francesco Petrarca'nın, her sone yazan gibi etkisinde kalmakla birlikte, özgünlüğünü gene de koruduğunu ve Rönesans'ın en güzel sonelerini yazdığını söyler.<sup>26</sup> Oysa Sidney Lee'ye göre, Shakespeare'in bu şiirlerinde duygu ve düşünce açısından hiçbir yenilik yoktur. Derin bir hayranlıkla sevdiğini söylediği delikanlıya karşı sevgisinde hiçbir içtenlik yoktur aslında. Bu coşkun ve abartmalı aşk sözlerini, kendilerini koruyan kadın ve erkekleri öven tüm şairlerin dizelerinde aynen görürüz. Kimilerinin derin bir sevgi sandıkları bu duygu, gerçekte yüksek mevki sahibi bir delikanlının ilgisini çekmek için yapılan bir dalkavukluktan başka bir şey değildir. Gene aynı eleştirmene göre, bu 154 sone arasında ancak altısı –arkadaşıyla sevdiği kadının serüvenini ele alan soneler– özgün sayılabilir. Gelgelelim, kendi yaşantısından esinlenerek yazılmış izlenimini veren bu altı sonede bile, Shakespeare'in gösterdiği heyecan aslında yürekten değildir. Amerikalı eleştirmen E. E. Stoll da, soneleri şairin öz yaşamına bağlı saymaz. Zaten Stoll, Shakespeare'in eline kişisel olma fırsatı geçince bile kişisel olmaktan çekindiğine, bilerek ya da bilmeyerek, her zaman bir maske taşıdığına inanır.

Eleştirmenlerin büyük çoğunluğu Sidney Lee ve Stoll gibi düşünenlerden kesinlikle ayrılp, Shakespeare'in sonelerini öz-

26 Janet. G. Scot, *a.g.e.*, s. 266.

yaşamöyküsüne bağlarlar; burada dile getirilen duygu ve düşüncelerin yüzde yüz candan olduğuna inanırlar. Hazlitt'in ve Romantik çağ şairlerinin görüşü de budur. William Wordsworth kendi sonelerinden birinde, sone türünü hor görmemelerini, çünkü Shakespeare'in "bu anahtarla yüreğini açtığını" ("with this key / Shakespeare unlocked his heart") söyler eleştirmenlere. Ama Victoria çağı şairlerinden Robert Browning buna pek inanmaz:

*Demek bu anahtarla  
Shakespeare yüreğini açtı. Öyle mi?  
Açtı mı? Öyleyse Shakespeare'liğini yitirdi.*

*With this same key  
Shakespeare unlocked his heart. Once more;  
Did he? If so the less Shakespeare he.*

Ne var ki, sonelerin Shakespeare'in özel duygularından ve kişisel yaşantısından kaynaklandığı inancı Romantik çağdan sonra da sürmüş, hâlâ da sürmektedir. Danimarkalı eleştirmen Georg Brandes, ancak ve ancak sonelerde Shakespeare'i olduğu gibi, tüm sevgisi, özlemleri, hayal kırıklıkları ve acılarıyla gördüğümüzü; günah çıkarırcasına duygularını yalnızca burada açığa vurduğunu savunur.<sup>27</sup> Walter Raleigh'ye göre, şiirin ne olduğunu bilen her insan, soneleri okur okumaz, Shakespeare'in bu şiirlerindeki içtenliğini ve bunların gerçek bir yaşantıdan kaynaklandığını anlar.<sup>28</sup> Dowden, Saintsbury, Boas, Halliday, Chambers, Rowse ve daha birçokları aynı inançtadırlar.

Önceden de söylediğimiz gibi, sonelerin Shakespeare'in özel yaşamına ne denli bağlı olduğu sorununu çözümlemenin yolu yoktur. Üstelik bu sorunu çözümlsek bile, ancak merakımızı gidermiş oluruz. Sonelerin yadsınmaz şiir değerinden, olağanüstü güzelliğinden, ne bir şey artmış, ne de bir şey eksilmiş olur. C. Knox Pooler'in dediği gibi sürüp giden tüm bu tartışmalar, bir tek dizeyi daha çok beğenmemizi sağlamadığı gibi, anla-

27 Georg Brandes, *William Shakespeare*, London, Heineman, 1920, s. 301.

28 Walter Raleigh, *Shakespeare*, London, Macmillan, 1939, s. 88.

şılması güç bir tümceyi açıklamamıza da yardım etmemiştir. Bu şiirler, şairin gerçek yaşantısını yansıtır mı, yoksa yansıtmaz mı? Bunu bilmeyiz, hiçbir zaman da bilemeyeceğiz. Ama yüzde yüz bildiğimiz bir şey varsa o da şudur ki, bu şiirler bize tümüyle içten izlenimini verir. Onlarda sahte ya da yapmacık diyebileceğimiz duygular ve düşüncelerle neredeyse hiç karşılaşmayız; şairin içtenliğinden hiç mi hiç kuşkulananmayız. Wilson Knight'ın belirttiği gibi, bu soneler salt bir edebiyat yapıtı yaratmak amacıyla uydurulmuş olsa bile, şair candan yazmasa bile, yazdığı şiirler candandır nasıl olsa. İşte bizim için asıl önemli olan da budur. Tam anlamıyla candan gelen duygulardan ve düşüncelerden kaynaklanarak yazıldığı halde, okuyuculara sahte izlenimini veren nice şiirler vardır. [Oscar Wilde *The Critic as Artist*'de (Sanatçı Olarak Eleştirmen) bu görüşü abartarak, gerçek duyguların sanat açısından işe yaramadıklarını, kötü şiirlerin gerçek duygulardan esinlendiğini söyler.] Belki de Shakespeare, oyunlarının kişilerini hayal gücüyle yarattığı gibi, sonelerdeki üç kişinin de ruhsal durumlarını ve duygularını hayal gücüyle uydurmuş; Sidney Lee'nin dediği gibi "dramatik bir yöntem kullanarak, kişisel bir açıklamada bulunuyormuş gibi bir hava yaratmıştır."<sup>29</sup> Ne var ki, biz, Hamlet'in, Lear'in, Macbeth'in ya da Shakespeare'in herhangi başka bir kişinin duygularını ve düşüncelerini dile getirirken yürekten konuştuğuna nasıl inanıyorsak, sonelerde "ben" diyen şairin de yürekten konuştuğuna aynı güvenle inanırız.

Şunu da unutmamalı ki, Shakespeare oyunlarında kişisel tutumunu her zaman gizlemesini bildiği için, "ben" dediği bu sonelerde bile, kişisel duygularını dile getirdiğine insanın neredeyse inanmayacağı gelir. Soneler, Shakespeare'in yaşamı üzerine bir şeyler öğrenebilmek için didik didik edildiği gibi, oyunlarında da şairin özel duygularının, inançlarının ve düşüncelerinin izleri aranmıştır. Ne var ki, bu araştırmalardan hiçbir olumlu sonuç çıkmadığını biliyoruz. Örneğin, *Macbeth*'te yaşamın anlamsızlığı üstünde durulur: Yaşam, yürüyen bir gölge, kısa bir süre için sahnede çabalayan zavallı bir oyuncu, bir ap-

<sup>29</sup> Sidney Lee, a.g.e., s. 159.

talın anlattığı öfke ve gürültüyle dolu bir masaldır. Oysa *Henry V*'de, dikkatle incelenince, en kötü durumlarda bile hayırlı bir yan olduğu ileri sürülür. Şimdi Shakespeare iyimser midir, yoksa kötümser midir? Ne biri, ne öteki; çünkü biri Macbeth'in, öteki de Beşinci Henry'nin tutumudur aslında. Oyunlardan bir yığın alıntılarla, Shakespeare'in halkı hor gördüğünü ya da çok beğendiğini; Protestan, Katolik ya da dinsiz olduğunu; içkiden hoşlandığını ya da nefret ettiğini; savaştan yana ya da barışsever olduğunu kanıtlamanın yolu vardır. Yani Shakespeare'in özel görüşlerini oyunlarından anlamaya kalkarsak, birbirine tümüyle aykırı sonuçlarla karşılaşabiliriz. Çünkü onun yarattığı kişilerin -önemsiz olanların bile- Shakespeare'in kendi benliğiyle, yaşam felsefesiyle, düşünceleriyle, duygularıyla hiçbir ilişkisi olmayan bir benliği, bir yaşam felsefesi, kendilerine özgü düşünceleri ve duyguları vardır. Böylece bu kişiler, hiçbir bakımdan Shakespeare'in sözcüsü sayılamazlar. Onlar konuşurken, onları yaratan Shakespeare susar. Durum böyle olduğuna göre Shakespeare'in "ben" dediği sonelerinde, onun özel yaşantısının ve kişisel tutumunun izlerini arayabiliriz belki, ama bunları oyunlarında aramamız boşunadır.

## *Elizabeth Çağında Tiyatrolar ve Sahne*

İngiltere’de ilk tiyatro binasını, 1576’da Earl of Leicester kumpanyasından James Burbage yaptırdı. Bundan önce oyunlar, okullarda, üniversitelerde; Gray’s Inn, Lincoln’s Inn, Inner Temple, Middle Temple gibi hukuk öğrencilerinin toplandıkları “Inns of Court” denilen yurtlarda; saraylarda, zengin evlerinde ve özellikle han avlularında oynanırdı. Zaten birazdan göreceğimiz gibi, Elizabeth çağı tiyatrolarının biçimi, han avlularını oldukça andırır. The Theatre adını taşıyan ilk tiyatro binasından sonra, birçokları daha yapıldı. 1616’da, yani Shakespeare’in öldüğü yıl, Londra’da tiyatro sayısı ona çıkmıştı: Globe, Blackfriars, Whitefriars, Swan, Fortune, Red Bull, Hope, Cockpit ve Curtain (o sıralarda sahnede perde olmadığı için, buradaki “curtain” sözcüğü perde anlamında değildir. The Theatre’den bir yıl sonra yapılan bu tiyatro, Curtain Close denilen bir çayırda almıştı adını.)

Bu tiyatrolar arasında bizi en çok ilgilendiren Globe ile Blackfriars’dır. Her ikisine de, James Burbage’in oğlu ve Shakespeare’in çalıştığı topluluğun yöneticisi ve baş oyuncusu Richard Burbage sahipti. Böylece Shakespeare’in oyunlarının çoğu, kumpanyasının malı olan ve kendisinin de hissedarı bulunduğu Globe ve Blackfriars tiyatrolarında oynardı. 1599 yılının başında yıkılan The Theatre’in malzemesiyle Londra’nın Southwark mahallesinde kurulan Globe’un 1200 seyirci alabilen sekiz köşeli bir yapı olduğu söylenir. 1613’te Shakespeare’in *Henry VIII*’i oynanırken, çağın en ünlü tiyatrosu sayılan bu bina yanmış ve bir yıl sonra, daha da güzelleştirilerek yeniden yapılmış-

tı. Shakespeare'in kumpanyası hem Globe'da, hem de 1608'den sonra Blackfriars'da oynardı. Eski bir manastırda kurulan bu tiyatro binasının, ötekilerden farklı bir özelliği vardı: Üstü kapalıydı ve kentin dışında değil, içindeydi. Öteki tiyatroların kentin dışında, genellikle Thames nehrinin güneyinde Bankside'da bulunmalarının nedeni, İngiltere'yi ikide birde kasıp kavuran veba salgınlarının korkusu (veba salgını olunca, Londra belediyesi tiyatroları kapatırdı) ve çoğu üyesi Püriten mezhebinden, dolayısıyla da tiyatro düşmanı olan Londra belediyesinin olumsuz tutumuydu.

Hem Globe'u, hem de Blackfriars'ı işleten Lord Chamberlain kumpanyası, Elizabeth çağıının en iyi örgütlenmiş, en çok rağbet gören tiyatro topluluklarından biriydi. Elli yıl süreyle, yani 1593'ten Püritenlerin iktidara gelip tüm tiyatroları kapattıkları 1642 yılına dek, oyunları hiç aksatmadan sürdürdü. O çağda her tiyatro kumpanyasını yüksek bir kişi korurdu. Oyuncular onun hizmetinde sayılır ve ancak ondan resmen bir izin belgesi aldıktan sonra çalışmaya başlayabilirlerdi. Böyle bir izni olmayan oyuncular serseri bilinir, cezalandırılırdı. Önceleri Lord Leicester topluluğunda çalışan birçok oyuncu, 1593'te başka oyuncularla birleşerek Lord Chamberlain'ın, yani baş mabeyincinin hizmetine girdiler. Shakespeare'in, 1595'ten sonra bu kumpanyada çalıştığını kanıtlayan belgeler, bu arada sarayda verilen gösteriler için Shakespeare'e ve arkadaşlarına ödenen parayı gösteren hesap cetvelleri vardır. Daha sonraları Shakespeare bu topluluğun başlıca hissedarlarından biri olup bu sayede bir hayli para kazandı. Lord Chamberlain'ın kumpanyasından farklı olarak, Lord Admiral, Lord Worcester, Lord Derby kumpanyaları ve öteki topluluklar, çalıştıkları tiyatro binasına sahip olmadıkları için kazançlarının hemen hemen yarısını tiyatronun asıl sahibine vermek zorunda kalıyorlardı. Rose ve Fortune tiyatrolarının sahibi Philip Henslowe gibi işadamları bir hayli zengin olabilmişlerdi bu yüzden. Lord Admiral kumpanyasının ünlü oyuncusu Edward Alleyn'in kayınpederi olan Henslowe'un tuttuğu günlük, epeyce karışık olmakla birlikte, Elizabeth çağı tiyatrosunun para işleriyle ilgili çok değerli bilgi vermekte; o sıralarda gerek oyuncuların gerekse oyun yazarlarının olabildiğince sömürüldükleri-



ni göstermektedir. Oysa kendi malları olan tiyatrolarda çalışan Lord Chamberlain kumpanyasının kazancı doğrudan doğruya hissedarların ve oyuncuların eline geçtiği için, Shakespeare hem oyuncu, hem de yazar olarak ötekilerden çok daha verimli koşullarda çalışmaktaydı. 1603'te Birinci James'in tahta geçmesiyle, Lord Chamberlain kumpanyasının durumu büsbütün iyileşti; kralın koruduğu bu kumpanyaya artık "Kralın Kumpanyası" adı verildi. Çağın en tanınmış oyuncularından biri olan ve bu topluluğu yöneten Richard Burbage'in, Shakespeare'in oyunlarında başrolleri oynadığını biliyoruz. Elizabeth çağının bir tiyatro meraklısı, Burbage'i, Hamlet, Lear ve Othello rollerinde gördüğünü söyler. Arnim, Augustine Philips, Slye, Pope, John Lowin, Shakespeare'in ölümünden sonra Birinci Folio'yu yayımlayan John Heming ve Henry Condell gibi değerli oyuncular aynı toplulukta idi. Shakespeare oyunlarını yazarken arkadaşlarını göz önünde tutuyor, onların en güzel, en iyi canlandırabilecekleri kişileri yaratmaya çalışıyordu belki de. Örneğin, bu tür rollerde ayrıca başarı gösteren Arnim kumpanyaya girdikten sonra en ilgi çekici soytarılarını yaratmaya başlamıştı. Elinde Burbage gibi eşsiz bir oyuncunun bulunması da, Shakespeare için büyük bir esin kaynağı olsa gerek.

Öteki tiyatro topluluklarında olduğu gibi, Shakespeare'ininde de kadın rollerini erkek çocuklar oynardı. Restorasyon çağına, yani 1660'a kadar hiçbir kadın halka açık bir tiyatrodaki sahneye çıkmadığı için, 1629'da bir Fransız topluluğu Blackfriars'da temsil verirken, Fransız kadınlarının sahnede görülmesi büyük bir rezalet sayıldı. Ancak 1660 yılının son ayında Desdemona rolünü ilk kez bir kadın oynadı. İkinci Charles'ın Cromwell iktidardayken Fransa'ya sığınması ve orada kadınları sahnede görmeye alışması, bu değişikliği meydana getiren nedenlerden biri olabilir. Kral Charles, kadın rollerini kadınların oynamasını, ahlak açısından daha uygun bulduğunu ileri sürdü. Zaten Püritenlerin tiyatrodaki en çok ayıpladıkları şeylerden biri de, erkek çocukların kadın rollerine çıkmalarıydı. Püritenler bu görüşlerini savunmak için *Kutsal Kitap*'a (Deuteronomy xxii, 5) başvururlar, kadınların erkek kılığına, erkeklerin kadın kılığına girmesinin Tanrının gözünde bir günah sayıldığını

ileri sürerlerdi. [Ben Jonson, *Bartholemew Fair*'de (Bartholemew Panayırı) gülünç bir Püritene aynı savı söyleterek onunla alay eder.] Daha da ileri giden Püritenler de vardı. Örneğin, Philip Stubbes, 1583'te kadın rollerine çıkan erkek çocukları cinsel sapık olmakla suçlamıştı. Çok daha sonraları başka bir Püriten, William Prynne 1632'de tiyatroya karşı yazdığı kitabında, kadın rolüne çıkan bu genç çocukların, hem öteki oyuncularında, hem de seyircilerde ahlaksızca istekler uyandırdıklarını, onları kadın kılığında gören erkeklerin bu çocuklara âşık olduklarını söylemişti.

Elizabeth çağının "oğlan-aktris" ("boy-actress") denilen bu oyuncularını öyle usta sanatçılardı ki, tiyatro meraklıları onların kadın kıyafetinde sahneye çıkmalarını hiç yadırgamazdı. Hatta 1608'de İtalya'da yolculuk eden Thomas Coryate adlı bir İngiliz, Venedik'te kadınları sahnede görünce, onların kadın rollerini erkek çocuklar kadar başarabilmelerine pek şaşmıştı.

Shakespeare oyunlarında bu erkek çocuklara değinir zaman zaman. Örneğin, *As You Like It*'in epiloğunda, Rosalind rolünü oynayan genç çocuk, "eğer kadın olsaydım, sakalı, teni hoşuma gidenlerden, nefeslerinden iğrenmediklerimden bir çoğunu öperdim" ("If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not") der seyircilere. *Hamlet*'in ikinci perdesinin ikinci sahnesinde, Danimarka prensi saraya gelen oyuncularını karşılarken, kadın rollerini oynayan çocuğun bir hayli boy attığını görür; sesinin kalınlaşmasından korkarak ona takılır:

*Meryem adına yemin ederim ki onu son görelî beri, Lady Hazretleri bir ökçeli pabuç boyu gökyüzüne yaklaşmış. Tanrıya dua edeyim de, sesi kalp altın gibi çatlamış olmasın.*

*By our lady, your ladyship is nearer heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine. Pray God, your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked.*

(II, 2, 420-424)

Bu çocuklar sesleri kalınlaştıktan sonra artık kadın rolü oynayamazlardı, ama çoğu, yetişkin erkek rolleri oynamak üzere toplulukta kalırdı.

Bu "erkek çocuk-aktrisler" Shakespeare'in konularını da bir bakıma etkiler. Onun birçok oyununda, genç kızların ve kadınların güç duruma düşünce, erkek kılığına girdiklerini ve bir süre erkek geçindiklerini biliriz. (Örneğin, *The Two Gentlemen of Verona*'da Julia, *The Merchant of Venice*'de Portia, *Twelfth Night*'da Viola, *As You Like It*'de Rosalind, *Cymbeline*'da Imogen.) Bu kılık değiştirme, o çağın sahne koşullarına ayrıca uygundu; çünkü kadın rolünü oynayan genç çocuk, erkek elbisesini giymekle kendi doğal haline dönerdi.

Tüm tiyatrolarda kadın rollerine çıkan bu erkek çocuklardan başka, sadece çocuklardan oluşan tiyatro toplulukları da vardı. Bunların en önemlileri, Children of St. Paul's ile Children of the Chapel'di. Aralarında üstün yetenekli oyuncular da bulunurdu. Bu yeteneklilerden biri olan Salathiel Pavy, on üç yaşında ölünce, Ben Jonson onu anmak için bir şiir yazdı. "Sahnenin Pırlantası" ("the stage's jewel") dediği bu çocuğun, yaşlı adam rollerini ayrıca iyi oynamasına değindi:

*Gerçi şimdi ah vah ediyoruz buna,  
Ama yaşlıları öyle güzel oynardı ki,  
Kader tanrıçaları onu  
Sahiden yaşlı sandılar  
Böylece yanılarak  
Alinyazısına razı oldular hepsi.*

*And did act (what now we moan)  
Old man so duly,  
As sooth the Parcae thought him one,  
He played so truly.  
So by error to his fate  
They all consented.*

Çok güzel şarkı söyleyen, her çeşit çalgı çalabilen bu çocuk toplulukları, özellikle 1600'den sonra öyle büyük başarılar elde etti

ki, yetişkinlerden oluşan kumpanyalar, bunları artık küçümsemeyecek bir tehlike saymaya başladı. *Hamlet*'te bu sorun ele alınır. Danimarka prensi, beğendiği oyuncuların durumunu sorunca, Rosencrantz onların, yeni çıkan bir moda yüzünden, yani tiz sesleriyle "küçük şahin kuşları" ("little eyases") (II, 2, 339) gibi sahnelerde bağırıp çağıran çocuk oyuncular yüzünden, artık başkentte barınamadıklarını, taşrada turne yapmak zorunda kaldıklarını açıklar.

1616'da Londra'da on tiyatro bulunduğunu söylemiştik. Bu tiyatroların biçimleri de, sahneleri de, bugünkülerden çok farklıydı. 1596'da Swan tiyatrosunda bir oyun seyreden Johannes De Witt adlı bir oyuncunun acemice çizdiği küçük planı örnek alarak bir arkadaşının yaptığı resim, bazı başka resimler ve kent haritalarında görülen tiyatro binaları, bu konudaki bilgimizin başlıca kaynağıdır. Shakespeare çağında tiyatrolar, binle iki bin arasında seyirci alabilen, yuvarlak ya da sekiz köşeli, ahşap yapılarıydı. Shakespeare, *Henry V*'in proloğunda, tiyatroyu "tahtadan bir O" harfine benzetir ("This wooden O.") Binanın üstü damsız olduğundan, günümüzde parter dediğimiz yerdeki seyirciler, güneşten de yağmurdan da koruyamazlardı kendilerini. Tiyatronun en ucuz yeri olan ve zemini taş ya da topraktan yapılmış parterde, oturacak sandalye bulunmadığından, Türkçeye çevrilmesi olanaksız bir deyimle, küçümşenerek "toprakta duranlar" anlamına gelen "groundlings" denilen seyirciler, ayakta durmak zorundaydı. (*Hamlet*, kötü oynayan oyuncuların söz ederken, saçma sapan pandomimalardan, anlamsız gürültülerden hoşlanan bu "groundlings"lere de çatar.)

Çağımızın tiyatrolarında loca ve balkonların bulunduğu yerde, yani bu yuvarlak parterin çevresinde, iki ya da üç katlı bir galeri vardı. Bu galerinin üstü örtülüydü ve isteyenler iskele kiralayıp orada oturabilirlerdi. Sahnenin arkasındaki ve tam üstündeki galeri, oyunu seyretmek için en iyi yer sayılırdı. Daha çok para vermeyi göze alanlar ya da tiyatro topluluğunun ayrıca saydığı kişiler, doğrudan doğruya sahneye yerleşebilirlerdi. Hem oyuncular, hem de öteki seyircileri tedirgin eden bu durum, ancak 18. yüzyıldan sonra ortadan kalktı.

Sahnenin arka tarafında yükselen bir kuleden, oyunun başlamak üzere olduğu, boru çalınarak ya da tiyatronun özel bayrağı direğe çekilerek haber verilirdi. Kapının önünde, tiyatronun özel bayrağı asılıydı. Örneğin, Globe tiyatrosunun tabelasında, dünya yuvarlağı, yani "globe"u gösteren bir Herakles resmi olduğu sanılır.

Bu tiyatroların sahne bölümünün, çağımızın sahneleriyle hiçbir ilgisi yoktu. Bugün sahne, üç duvarlı, içinde olup bitenleri seyircilerin seyredebilmeleri için yalnız dördüncü duvarı eksik bir odaya benzer genellikle. Oyuncular proscenium'un, yani perdeyle parter arasındaki yerin dışına çıkamazlar. Seyirciler de onları ancak bir tek yönden, yani önden seyredebilirler. Oysa Elizabeth çağı tiyatro binalarındaki sahne, parterin neredeyse ortasına kadar uzanan, seyircilerin omuzları ya da belleri yüksekliğinde, çevresinde küçük bir parmaklık olan bir platformdu. Böylece oyuncular sanki seyircilerin arasında oynarlar, sahne ışıkları engeli de olmadığı için çevrelerindeki görebilirler, oyunlarını seyircilere göre ayarlayabilirlerdi. Seyircilerin de oyuncuları, yalnız önden değil, her iki yandan da seyretme olanağı vardı. Hatta sahnenin arkasındaki galeride yer alanlar, oyuncuları arkadan da seyredebilirlerdi. Demek ki, Elizabeth çağı sahnesinin, yalnız ön duvarı değil, dört duvarı da kalkmıştı. Bu platform-sahnenin üstü, "gökyüzü" (heavens), kimi zaman da "shadow" (gölge) denilen bir tür damla örtülüydü. Yağmur yağınca, oyuncuları hiç olmazsa bir şemsiye gibi koruyan bu dam, sahneye dikilmiş iki sütun üstünde dururdu. Sahnenin altında "cehennem" (hell) adı verilen bir mahzen vardı. Hayalet, şeytan, cadı gibi doğaüstü varlıklar, bu mahzenden sahneye açılan kapaklar sayesinde, yeraltından çıkmışçasına, ansızın sahnede görülürlerdi. *Hamlet*'te öldürülen kral, oğluna ve oğlunun arkadaşlarına, "Yemin edin!" diye bu mahzenden seslenir. *Antony and Cleopatra*'da, Antony'nin savaşta yenileceğini haber veren obua müziği, bu mahzenden yükselirdi.

Her iki yanı açık bu sahnede perde olamazdı elbette. Ama sahnenin dibindeki galeride bir perde asılıydı. Bu perdenin arkasında da küçük bir oda vardı. Bu odanın her iki yanındaki kapılardan kulise ve oyuncuların giyinme odalarına geçilirdi.

Bu perde kapanınca, sahne ikiye bölünürdü: Dış bölümü oluşturan geniş ve uzun platform ve iç bölümü oluşturan küçük oda. Önünde perde olduğu için günümüzün sahnelerini andıran bu oda çok işe yarardı. Örneğin, Hamlet'in amcasının suçlu olup olmadığını anlamak için sergilenen küçük oyun, burada oynanırdı. Polonius, Danimarka prensini gözetlemek için oradaki perdenin arkasına saklanır ve orada vurulurdu. *Henry IV*'de Fals-taff aynı yerde uykuya daldı. *Romeo and Juliet*'te, Capulet'lerin mezarı orası olurdu. *Othello*'da Desdemona'nın yatağı oraya konulurdu. *A Midsummer-night's Dream*'de, Bottom ile arkadaşları, Theseus'un düğününü kutlamak için hazırladıkları oyunu orada oynarlardı. *Julius Caesar*'da Brutus'un çadırı oraya kurulurdu, vb. Bu odanın üstünde küçük bir galeri vardı. Oyuncuların yüksekte görünmeleri gerekince, aslında bir balkon olan bu galeri de çok işe yarardı. *Romeo and Juliet*'te Juliet'in, *Othello*'da Desdemona'nın babasının, *The Merchant of Venice*'de Jessica'nın penceresi olurdu; *Antony and Cleopatra*'da Mısır kraliçesinin sığındığı anıt, *Hamlet*'te de Elsinore surları yerine geçirdi. Burası, oyun gereği kullanılmadığı zaman, bazı seçkin seyircilere bir çeşit loca gibi verilirdi. Balkonun üstündeki galeride de çalgıcılar otururdu.

Elizabeth çağı tiyatrosunun fon perdesi ve bugünkü anlamda dekoru yoktu. Masa, iskemle, yatak gibi aksesuarlar gerekince sahneye konulurdu. Ama oyunun geçtiği yeri göstermek için gerçekçi bir dekor kurmaya kalkılmazdı. Elizabeth çağında *An Apology for Poetry*'yi yazan ünlü Sir Philip Sidney, bir kusur saydığı bu durumla alay eder: "Şimdi çiçek toplamaya çıkan üç kadın görürsek, sahnenin bir bahçe olduğuna inanmamız gerek. Derken aynı yerde bir geminin battığını duyup da orasının bir kayalık olduğuna inanmazsak, kabahat bizde olur... İki ordu saldırıya geçer: Topu topu dört kılıçla dört kalkan vardır bu ordularda; ama o zaman da sahnenin bir savaş meydanı olduğunu kabul etmezseniz, pek katı yürekli sayılmaz mısınız?"

Ne var ki, 19. yüzyıldaki gerçekçiliğe yeltenen, hatta bu yüzden "arkeolojik" denilen dekor kurma kaygısından çağımızda vazgeçilip, Elizabeth çağı dekor kavramına bir yönelme vardır artık. Nitekim 1964'te Shakespeare'in doğumunun dört yüzün-

cü dönüm yılı kutlanırken Stratford'daki tiyatrodaki Shakespeare'in yalnız bir tek oyunu değil, İngiliz tarihiyle ilgili tüm oyunlarının, yalnız aksesuarlar değiştirilerek, hep aynı dekor içinde oynandığını gördük. Üstelik Shakespeare, gözle görülmeyen dekoru sözleriyle yaratmak zorunda kaldığı için, onun bazı eşsiz dizelerini bu dekor eksikliğine borçluyuz. O çağda, günümüzün dekor ve aydınlatma tekniği olsaydı, belki Romeo,

*Gecenin mumları söndü ve güler yüzlü gün,  
Ayak parmaklarının üstünde duruyor sisli dağ doruklarında.*

*Night's candles are burnt out, and jocund day  
Stands tiptoe on the misty mountain tops.*

demezdi. Belki Horatio da güneşin doğuşunu şöyle anlatmazdı:

*Ama bak, kızıl kaftanını giymiş şafak,  
Doğuya doğru yükselen şu çiyli tepede yürüyor.*

*But look, the morn in russet mantle clad  
Walks over the dew of yon high eastward hill.*

Hiç kuşkusuz, bu dizeler, en ustaca kurulmuş dekorlardan ve ışıklardan daha çok etkiler hayal gücümüzü.

Shakespeare çağı tiyatrosunda, dekor olmadığı, yani sahne sırayla bir yatak odasını, bir meyhaneyi, bir savaş meydanını, bir deniz kıyısını vb gösterdiği için, oyun hızla akardı. Oysa dekor kaygısına düşersek, gereksiz duraklamalar olur ve uzayan oyunun hızlı temposu engellenir. Shakespeare'in yaşadığı çağda, oyunlarının aşağı yukarı iki saat içinde oynandığını biliyoruz. *Romeo and Juliet*'in proloğunda "sahnemizin iki saatlik alışverişi"nden ("the two hours' traffic of our stage"), *Henry VIII*'in proloğunda da "iki kısa saat"ten ("two short hours") söz edilir. Ne yazık ki, Shakespeare'in oyunları daha sonraları üç saatte, hatta üç buçuk saatte oynandı. Granville-Barker, yetenekli bir Shakespeare eleştirmeni, Shakespeare'i oynayan ve sahneye koyan bir kişi olarak, oyunların hızla akışını bozan bu gerek-

siz uzatmalara karşı koydu. Ona göre, Shakespeare oynanırken bir tek arayla yetinilmeli; ikide birde perdeyi indirip kaldırarak, oyuna durgun bir hava verilmemeli. Bunu sağlamanın tek çaresi de “unlocalized stage”, yani “belirli bir yeri göstermeyen bir sahne”dir.

Shakespeare zaman zaman, “bu değersiz salaş” (“this unworthy scaffold”) dediği sahnenin çıplaklığını, dekorun eksikliğini hoş görmeleri için seyircilerden özür diler. Örneğin, *Henry V*’in dördüncü perdesinin başında, ellerinde berbat kılıçlar sallayan dört beş oyuncuyla gülünç bir kavgaya dönüşecek olan şanlı Agincourt savaşının rezil edileceğini söyler. Oysa demin sözünü ettiğimiz Stratford Shakespeare tiyatrosundaki 1964 gösterilerinde, bu savaş sahnesi de, tarihsel oyunların öteki savaş sahneleri de, ancak ışık oyunları kullanılıp gürültüler çıkarılarak aslında bomboş bir sahnede sergilendiği halde, aklın alamayacağı kadar etkili oldu; sanki binlerce kişi gerçekten çarpışmış izlenimini verdi seyircilere.

Sahnenin çıplaklığına karşılık, oyuncuların kostümleri son derece süslü ve gösterişliydi. Elimize geçen çeşitli belgelerden, Elizabeth çağı tiyatro yönetmenlerinin, oyunculara pahalı giysiler giydirmek için çok para harcadıklarını anlıyoruz. Bu yönetmenlerden biri olan Henslowe, kadın rolüne çıkan erkek çocuğun giyeceği siyah kadife giysi için altı İngiliz lirasından fazla harcadığını söyler. Oysa bu çocuğun oynadığı oyunu yazan Heywood’a ancak üç İngiliz lirası vererek oyununu satın almıştı. Kimi zaman da kumpanyayı koruyan soylu kişiler, bu giysileri oyunculara armağan ederlerdi. Kostümler tarihsel değildi; yani oyun hangi çağda geçerse geçsin, oyuncular her zaman Elizabeth çağının giysileriyle sahneye çıkarlardı. Böylece Julius Caesar’ın çağdaşı bir Romalıyla 12. yüzyıldaki bir İtalyanın ya da Anglo-Sakson istilasından önce yaşayan bir Britanyalının kıyafetleri arasında hiçbir fark yoktu; hepsi Elizabeth çağı giysileri giyerdi. Bu durum, Shakespeare’i çağımızın kıyafetleriyle oynama merakını desteklemiş olabilir. Madem ki, Elizabeth çağında Shakespeare oynanırken hep Elizabeth çağı kostümleri giyilirdi, 20. yüzyılda Shakespeare oynanırken niçin çağımızın kostümleri giyilmesin, diye düşünebiliriz pekâlâ.



Üstü açık tiyatrolarda aydınlatma olamayacağı için oyunlar her zaman güpegündüz, genellikle öğleden sonra saat ikiye ya da üçe doğru oynanırdı. Oysa Shakespeare'in bazı önemli sahneleri geceleyin ve karanlıkta geçer: *Romeo and Juliet*'te balkon ve mezar sahneleri, *Hamlet*'te hayaletin görünmesi, *Othello*'da Desdemona'nın öldürülmesi, *Julius Ceasar*'da suikastçıların buluşması, *King Lear*'de fırtına sahnesi, *The Merchand of Venice*'in son perdesinin tümü vb. *Macbeth* gibi bir oyunda ise, gece ve karanlık bütünüyle egemendir; tragedyanın bellibaşlı sahnelerinin birkaç meşalenin aydınlattığı kasvetli bir karanlık içinde oynanması gerekir.

Az çok bugünün sinema seyircileri gibi, en varlıklısından en yoksuluna, en okumuşundan en cahiline kadar, her çeşit insan vardı Elizabeth çağı seyircileri arasında. Halkın yoksul tabakalarında tiyatroya aşırı bir merak duyulduğu için parterde ayakta duran "groundlings"ler, Londra belediyesi Püriten üyelerinin huzurunu kaçıran kavgaların çıkmasına neden olurdu zaman zaman. Gösterilerin çalışma saatlerine rastlaması, çalışanların ikide birde işyerlerinden kaçıp tiyatroya koşmaları, tiyatro düşmanlarını ayrıca çileden çıkarırdı. Tiyatrolarda çevrelerini tedirgin eden yalnız "groundlings"ler değildi. Shakespeare'in çağdaşlarından Dekker'in anlattığına göre, kibar geçinen bazı züppeler de "groundlings"lerden çok daha beter davranırmış tiyatrolarda. Dekker bunlardan birinin kepazeliklerini şöyle anlatır: Temsile geç gelir, sırf herkes onu görsün diye sahnede otururmuş; çevresindekileri rahatsız etmek için, en acıklı sahnelerde güler ya da yanındakinin ensesini gıdıklarmış; oyunun en heyecanlı yerinde de, elinden geldiğince gürültü yaparak, tiyatrodan çıkıp gidermiş.

Anlatıldığına göre, Elizabeth çağı seyircileri, sahnede olup bitenlere karşı hiç de soğuk ya da kayıtsız kalmazlarmış. Bir sahneyi ya da bir oyuncuyu beğenmeyince, yemekte oldukları fındıkları fıstıkları onun üstüne atarak, bağırıp çağırarak ve özellikle kedi gibi miyavlayarak, görüşlerini açığa vururlarmış. Hatta öyle gürültü yaparlarmış ki, Edmund Spencer şiirlerinden birinde, ansızın kopan korkunç bir patırdıyı, seyircilerin tiyatrodan bağrıışlarına benzetir. Bir sahneyi beğenince de, hayranlık-

larını gene açıkça belirtirlermiş. Oyunun acıklı yerlerinde öylesine ağlarlarmış ki, Shakespeare'in çağdaşlarından Nashe, "on binlerce seyircinin gözyaşlarından" söz eder. Komik sahnelerde de katıla katıla gülerlermiş. Dar kafalı bir Püriten olan Stephen Gosson, tiyatroyu kötülerken, bu kahkahalardan, seyircilerin hep bir ağızdan bağıra çağıra gülmelerinden ayrıca yakınır.

Günümüzün seyircileri yeni film görmeye ne denli meraklıysa Elizabeth çağı seyircileri de yeni oyun görmeye o denli meraklı olduklarından, her tiyatronun geniş bir repertuarı vardı; neredeyse her gün yeni bir oyun oynanırdı. Bir oyun ortalama on kez sergilenirdi, ama her gün arka arkaya değil. Araya başka oyunlar da koyulurdu. Tutulan eski oyunlar ara sıra gözden geçirilir, şurası burası değiştirilir, yeni yazılmış gibi piyasaya sürülürdü.

Biraz önce söylediğimiz gibi, Elizabeth çağının parterin neredeyse ortasına kadar uzanan platform biçiminde dekorsuz sahnesinin, çağımızın sahnesiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Böylece yüzyıllar boyunca Shakespeare, kendi sahnesine hiç uymayan bir sahnede oynandı. İyi ki, tümüyle değilse bile kısmen Shakespeare çağı sahnesine geri dönmeyi amaçlayan birkaç yönetmen çıktı. Bunların öncüsü olan William Poel, 1894'te Elizabethan Stage Society, yani Elizabeth Çağı Sahnesi Derneği'ni kurdu. Bu dernekte Shakespeare ve çağdaşı dram yazarlarının oyunları, Elizabeth çağınınkini andıran bir platform-sahne üstünde oynandı. Bu gösterileri beğenen Bernard Shaw, derneğin sahneye koyduğu oyunları seyrettikçe, Elizabeth çağı oyunları için bunun tek çıkar yol olduğunu söyledi. Poel'in öğrencisi Nugent Monck, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, oyunlarını bir platform-sahne üstünde oynattı. Aynı merak Amerika'da da başladığından, 1904'te Harvard Üniversitesi'nde, Shakespeare oyunları için bu tür bir sahne kullanıldı. 1938'de de Yale Üniversitesi öğrencileri, kendi tiyatrolarında bir Elizabeth çağı sahnesi kurdular. E. K. Chambers'ın 1923'te yazdığı *The Elizabethan Stage*'den (Elizabeth Çağı Sahnesi) sonra, 1942'de *The Globe Playhouse: Its Design and Equipment*'i (Globe Tiyatrosu: Planı ve Donanımı) yazan ve o çağın tiyatroları üzerine özlü bilgi veren Cranford Adams'ın yönetimi altında, Illinois Üniversitesi'nde

Globe'u örnek alarak, bir Elizabeth çağı sahnesi meydana getirildi.

Ne var ki, kimine göre, Shakespeare'in çağımızın sahnesinde ya da Elizabeth çağının sahnesinde oynanmasının hiçbir önemi yoktur. Çünkü Shakespeare'in oyunları, aslında hiç sahneye konmamalı, ancak okunmalıdır. Bu görüşü "On the Tragedies of Shakespeare Concidered with Reference to their Fitness for Stage Representation" (Sahnede Gösterilmeye Uygunlukları Açısından Shakespeare'in Tragedyaları) adlı denemesinde açıklayan Romantik çağın ünlü deneme yazarı Charles Lamb'e bakılacak olursa, Shakespeare'in tragedyaları eşsiz yüceliklerinden ötürü sahneye uygun değildir. Bunlar sahneye konulunca, değerlerinin ve anlamlarının çoğunu yitirmelerinin önüne geçilemez. Lamb, yazarımızın en güzel oyunlarını oynamanın yolu olmadığına, çünkü bir tiyatro oyununda düşünceler ne denli derin, duygular ne denli ince, tutkular ne denli yoğun olursa, bunları sahnede canlandırmanın da o denli olanaksız olduğuna inanır. Lamb'e göre, tiyatro seyircisini duygulandırmak açısından en kaba saba, en bayağı bir melodramla, Shakespeare'in en özlü tragedyası arasında hiçbir fark yoktur. Demek ki, tiyatro sanatında, iyi ya da kötü, tüm oyunları aynı düzeye indiren köklü bir bozukluk vardır. Bize kalırsa Lamb, oyunculara saygısızlık göstermek niyetinde olmadığını söylediği halde, oyuncunun sanatına inanmıyordu aslında. Shakespeare'in sahnede oynanmasına karşı koymasının asıl nedeni bu olsa gerek. Lamb'den önce Dr. Johnson da aynı görüşteydi herhalde, çünkü Shakespeare'in birçok oyununun oynanmakla değerini yitirdiğini ileri sürer. Çağımızın iyi eleştirmenlerden Logan Pearsall Smith'in aynı garip görüşü savunmasına şaşmamak elimizde değil. Smith'e göre, Shakespeare'in hiçbir oyunu sahneye konulmakla güzelleşmemiş, tam tersine değerden düşmüş, bozulmuştur.

Kötü oynanmış, kötü sahneye konulmuş ya da dilimize kötü çevrilmiş bir oyunu seyretmektense, evimizde oturup aynı oyunu okumak daha iyidir elbette. Ne var ki, Shakespeare'in oyunlarının oynanmayacağını, oynanmaması gerektiğini savunmak, aklın alamayacağı kadar saçma bir görüştür. Çünkü Shakespeare'in oyunları "closet-drama" (dolap-tiyatrosu) deni-

len türden, yani sadece okunmak için yazılan oyunlar değildir. Onları bu hale sokarsak, gerçek değerlerini hiç anlamadığımızı açığa vurmuş oluruz. Shakespeare oyunlarını oynatmak amacıyla yazdı. Hatta bu yazdıklarının günün birinde okunabileceğini aklından bile geçirmediği için onları yayımlamayı hiçbir zaman düşünmedi. Bunu düşünseydi, özellikle ömrünün sonuna doğru, vakti ve parası olduğu sıralarda, Ben Jonson'un yaptığı gibi, oyunlarını bastırmak zahmetine katlanırdı. Shakespeare tam anlamıyla bir tiyatro adamıydı. Yalnız tiyatro yazarı değil, aynı zamanda oyuncuydu. Onun mesleği, işi gücü tiyatroydu. Ve bu tiyatro adamı, yazdıklarının okunmasını değil, oynanmasını istiyordu.

Bize kalırsa, Shakespeare'in tiyatro yazarı olarak gerçek değerini anlamak için oyunlarını sahnede görmek gerekir. Örneğin, *King Lear*'in üçüncü perdesinin altıncı sahnesinde deliren Lear'in, nankör kızları sandığı boş iskemleleri yargılayışı, sahne de bize çok dokunur; oysa oyun okunurken aynı etkiyi yapmaz. *Macbeth*'te Banquo'nun hayaletinin görülmesi (III, 2) ve daha birçok sahne için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Hatta Shakespeare'in oyunlarında bazı parçaların anlamı, ancak sahnede görülünce ortaya çıkar. *Richard II*'de (III, 2) kral, tacını Bolingbroke'a vermek zorunda kalacağını anlayınca, şöyle der:

*Elveda Kral!*

*Başınızı örtünüz ve törensel bir saygı göstererek,  
Etten kandan yapılmış olanlarla alay etmeyiniz.*

*Farewell King!*

*Cover your heads and mock not flesh and blood  
With solemn reverence.*

Bunu söyleyen kralı sahnede görmezsek, ne demek istediğini pek anlayamayız, ama oyuncunun davranışıyla bu sözün anlamı açıkça belirir: Richard, "Elveda Kral!" derken, tacını başından çıkarır. Hükümdarın başı açıkken, yanındakilerin şapka giymeleri protokola aykırı olduğu için, orada bulunanların hepsi şapkalarını çıkarırlar. Bunun üzerine kral, artık herkes gibi

etten kandan yapılmış, sıradan bir insan olduğunu, ona saygı göstermekle, onunla sanki alay ettiklerini söylemek ister. Gene aynı oyunda, Bolingbroke, İkinci Richard'ın önünde diz çökünce, kral ona ayağa kalkmasını emreder:

*Kalkın, amca çocuğum kalkın; yüreğiniz yükseklerde,  
Biliyorum, hiç olmazsa bu kadar yükseklerde.*

*Up, cousin, up; your heart is up I know;  
Thus high at least.*

“Bu kadar” derken, İkinci Richard'ı oynayanın, başındaki tacı göstermesiyle anlam daha açıkça belirir.

Daha da ileri giderek, Shakespeare'in, bazı sahnelerin yorumunu doğrudan doğruya yönetmene ve oyunculara bıraktığını söyleyebiliriz. Örneğin, Hamlet'in, bir manastıra kapanmasını söyleyerek Ophelia'a çattığı sahnede (III, 1) Danimarka prensi, Kral Claudius ile Polonius'un bir perdenin arkasına saklanarak onu gözetlediklerini bilir mi, yoksa bilmez mi? Metinden bunu anlamanın yolu yoktur. Belki Polonius boş bulunup bir ara başını perdeden dışarı çıkarmış, Hamlet de onu görmüştür. Belki de perdenin arkasında gizlendiğini hiç belli etmemiştir. Yorum, sahneye koyuşa göre değişir. Shakespeare oyuncuydu ve oyunculara güveni vardı. Hatta iyi bir oyuncu, her şeyden önce bir tiyatro adamı olan Shakespeare'in özünü, eleştirmenlerden de, edebiyat öğretmenlerinden de daha iyi anlayabilir bize kalırsa.

## *Shakespeare'in Metni, Baskıları ve Kaynakları*

Daha önceden de söylediğimiz gibi, ne Shakespeare'in yazmalarından elimize bir tek satır geçmiş, ne de o yaşarken basılan oyunları, onun denetimi altında ya da onayıyla yayımlanmıştır. Böylece oyunlarda hiçbir satırın yüzde yüz doğru olduğunu, yüzde yüz Shakespeare'in yazdığı gibi olduğunu söyleyemeyiz. Aslında Shakespeare'in yaşamöyküsü birçok açıdan ne denli gizli kaldıysa, metni de o denli belirsizdir bir bakıma. İşte "textual criticism", yani "metin eleştirisi"nin amacı, Shakespeare'in tam ne yazdığını saptamaya çalışmaktır. Bu amacı gerçekleştirip şimdi elimizde bulunan baskıları meydana getirebilmek için, tâ 18. yüzyılın başlangıcından beri yüzlerce uzman Shakespeare'in metni üzerinde uğraşmışlardır. Bu çalışmalar hâlâ sürmekte, Shakespeare'in yeni ve daha kusursuz bilimsel baskıları çıkmaktadır.

Elizabeth çağı tiyatro yazarlarının, okunmak için değil de, oynanmak için oyun yazdıklarını ve bu oyunları gerçekten değerli edebiyat örnekleri sayılmadığı için yayımlanmadıklarını daha önceden de söylemiştik. Üstelik oyunların kitap halinde çıkması, tiyatro kumpanyalarının hiç işine gelmezdi. Bir tiyatro topluluğu belirli bir para karşılığında bir oyunu satın aldıktan sonra, o oyun kumpanyanın malı olurdu artık. Yönetmenler oyunu canı istedikleri gibi değiştirirler, uyarlamalar, değişiklikler yaparlar, yeniden piyasaya sürerlerdi. Oyunların yayımlan-

ması, tiyatroya gelen seyircilerin sayısını azaltacağından, kumpanyaların çıkarına aykırıydı. Böylece Elizabeth çağında oynanılan oyunların çoğu yok olup gitmiştir. (Bu arada başka kopyaları olmayan 55 yazmanın, 18. yüzyılın ikinci yarısında, eski oyunları toplayan John Warburton'un dikkatsizliği yüzünden, aşçısı Betsy Baker tarafından mutfakta kullanılarak yok edilmesi, gülünç olduğu kadar da acıklı bir durumdur.) Shakespeare'in oyunlarının da böyle yok olmamasını, aslında bir tür mucize saymak gerekir. Ne var ki, Shakespeare'in de birkaç oyunu aynı akıbete uğramıştır belki. Çünkü 1598'de çağdaşı Francis Meres, onun *Love's Labour's Won* diye bir komedyasının adını verir. Oysa böyle bir oyun elimize geçmemiştir. *Love's Labour's Won*, Shakespeare'in başka bir komedyasının, örneğin, *The Taming of the Shrew* ya da *All's Well That Ends Well*'in eski adı olabileceği gibi, yitip giden bir oyunun adı da olabilir.

Ne gariptir ki, Shakespeare, gelecekteki okuyucuları ve seyircileri düşünerek yazdıklarını korumak için en küçük bir çaba göstermedi. Stratford'a çekildikten sonra bol vakti ve parası olduğu halde, oyunlarını toplayıp yayımlamayı aklından bile geçirmedi. E. E. Stoll onun yazılarını toplamaktansa, malının mülkünün gelirini toplamayı yeğlediğini söyler alay ederek. Uzun ve ayrıntılı vasiyetnamesinde de oyunlarından söz etmez. Bu gerçek mucizeyi, yani yazdıklarının yok olmamasını, Shakespeare'in çağdaşları arasındaki ününe ve Birinci Folio'yu yayımlayan oyuncu arkadaşlarının dostluğuna borçluyuz. (Folio bir yaprak kâğıdın ikiye katlanmasından oluşan büyük forma kitap.)

Elimizde Shakespeare'in 37 oyunu vardır. (*Henry VI* üç bölümlü, yani 15 perde ve *Henry IV* iki bölümlü yani 10 perdeli olduğu için, 34 oyunu vardır demek belki daha doğru olur.) Bunlardan ancak 18'i yazar yaşarken "quarto" olarak yayımlandı. (Quarto bir yaprak kâğıdın dörde katlanmasından oluşan küçük forma kitap.)

Eğer Elizabeth çağı seyircileri Shakespeare'i beğenmeselerdi, oyunları sahnede çok başarılı olmasaydı, "korsan" denilen matbaacılar, bu oyunların kopyalarını elde etmek ve yazardan habersiz bunları basmak zahmetine herhalde katlanmazlardı. Bu baskılardan bazıları oldukça düzgündür. Çok eksik, kı-

saltılmış ve sayısız yanlışlarla dolu olan bazılarına da “kötü quarto’lar” adı verilir. Quarto’ların çoğunlukla sahnede kullanılan kısaltılmış metinlerden, oyuncuların rol defterlerinden, suflörün defterinden ya da matbaacıların oyunu dinleyip kopya etmeleri için tiyatrolara gönderdikleri adamların elde ettikleri notlardan alındığını, bazen de bunların karşılaştırılarak ortaya çıkarıldığını sanıyoruz.

Böyle elde edilen metinlerde yanlışlar bulunmasının önüne geçilemez kuşkusuz. Bunlarda birçok eksik olabileceği gibi, birçok ekleme de olabilir. [Çağın oyuncularının, özellikle komik rolleri oynayanların, tutu at yaptıklarını, Hamlet’in aktörlere “soytarı rolüne çıkanlar yalnız rollerindeki sözleri söylemekle yetinseler” (III, 2) diye öğüt vermesinden de anlaşılır.] Bununla birlikte 18. yüzyıldan sonra yapılan Shakespeare baskılarında, bu quarto’lardan da bir hayli, hatta bazen Folio’dan çok yararlanıldı.

1623’te, yani şairin ölümünden yedi yıl sonra, John Hemming ile Henry Condell adlı iki oyuncu, ünlü Birinci Folio’yu yayımladılar. Kitabın önsözünde, kendi yararlarını düşündüklerinden değil, sadece Shakespeare kadar değerli bir arkadaşlarının unutulmaması için bu işe giriştiklerini açıklarlar. Böylece Shakespeare’in bu iki oyuncu arkadaşı sayesinde, hem quarto olarak çıkan oyunlar yeniden yayımlandı, hem de quarto baskıları bulunmadığı için belki de yok olacak on sekiz oyun elimize geçti. Folio’nun başında, buradaki oyunların Shakespeare’in gerçek metnine göre basıldığı söylenir; bundan önce çıkan quarto’ların ise “zararlı sahtekârlar” tarafından çalınarak gizlice yayımlanan eksik ve kusurlu metinler oldukları ileri sürülür. Hemming ile Condell, Shakespeare’in yazmalarından yararlanarak Folio baskısını hazırladıklarını söyledikleri halde, bu yazmaların elimize bir tek satır bile geçmediği için, bu savın ne derece doğru olduğunu elbette bilemeyiz. Ne var ki, quarto baskılarda olduğu gibi, Folio baskısında da birçok yanlış ve anlaşılmayan yer bulunduğu göre, ilk editörlerin savlarının doğruluğuna pek inanmıyoruz. Bize kalırsa, bu baskı, Shakespeare’in yazmalarından değil de, tiyatrodaki kullanılan metinlerden alınmıştır. Birinci Folio, ufak tefek değişikliklerle, ama eksik ve kusurlu



yanları olduğu gibi alıkonularak, 1623'te, 1663'te, 1664 ve 1685'te yeniden basıldı. Bu da Shakespeare'in ününün 17. yüzyıl boyunca sürüp gittiğini kanıtlar.

Shakespeare'in metni üzerine 18. yüzyılda başlayan ve hâlâ süregelen çalışmalar sayesinde, oyunlar bugünkü halini aldı. Quarto'lardan birinin ya da Folio'nun herhangi bir sayfasına bakan, sonra da bu sayfayı, yeni bir baskının aynı sayfasıyla karşılaştıran bir kişi, çağımızda yaşayanların Shakespeare'i rahatça okuyabilmeleri ve iyice anlayabilmeleri için yapılan bu araştırmalara ne denli emek verildiğini ve bu işin aslında ne denli güç olduğunu hemen anlar. Shakespeare'in bilimsel baskılarıyla uğraşanlar, yalnız Shakespeare'in yazımını yenileştirmek, eski metinlerdeki sayısız yanlışları düzeltmekle kalmadılar. Bugün artık kullanılmayan ya da tümüyle anlam değiştiren binlerce deyim ve sözcüğü de açıkladılar. Bunu yapabilmek için, hem o zamana dek çıkan tüm Shakespeare baskılarını, hem de Elizabeth çağında yazılan kitapları dikkatle tarayıp incelemeleri gerekti. Shakespeare oyunlarını yazalı aradan dört yüzyıl geçtiği ve bu süre içinde, dilde, tümce kuruluşunda, dilbilgisinde birçok değişiklik olduğundan, bugün edebiyat eğitimi görmüş bir İngilizin bile, bu bilimsel baskılara ve C. T. Onions'un *Shakespeare Glossary*'si gibi özel Shakespeare sözlüklerine başvurmadan, Shakespeare'in metnini tam anlaması olanaksızdır. Hatta tüm bu çalışmalara karşın, ya anlam bakımından kapalı kalan ya da çeşitli uzmanlar tarafından değişik anlamlarda yorumlanan birçok yer vardır oyunlarda. Günümüzün en iyi Shakespeare baskıları, uzmanların hazırladıkları açıklayıcı bir önsöz ve notlarla birlikte, her oyunu ayrı bir kitap olarak yayımlayan *The New Arden Shakespeare*, *The New Cambridge Shakespeare* ve *The New Penguin Shakespeare*'dir. Shakespeare'i başka bir dile çevirmek isteyenlerin, bu baskılardan yalnız bir tekini değil, üçünü birden kullanmaları daha yerinde olur.

Oyunların incelenmesine geçmeden önce, Shakespeare'in kaynakları sorununa da kısaca değinmemiz gerekiyor. Shakespeare'in dehasının özgün olmayan tek yanı, oyunlarının konularıdır. Yazarımız yeni konular uydurmak zahmetine pek katlanmazdı. Böylece ilk oyunlarından *Love's Labour's Lost*

ve büyük bir olasılıkla son oyunu olan *The Tempest* dışında, Shakespeare'in başvurduğu kaynaklar saptanmıştır. Elizabeth çağında yayımlanan birçok kitap ve o çağda yayımlanmadan oynanılan birçok oyunun metni yok olduğu için, bu iki oyunun kaynakları da belki bu yüzden bulunamamıştır.

Shakespeare aynı oyun için tek bir kaynağı değil, birkaç kaynağı birden kullanırdı çoğu zaman. Okuduğu kitaplardan ve gördüğü oyunlardan aldıklarına uygun bulduğu eklemeleri yapar, elindeki malzemeyi canı istediği gibi değiştirmekte kendini özgür bilirdi.

Oyunlarının kabataslak özetini başkalarının yazdığı öykülerden, oyunlardan ya da tarihsel kitaplardan almış olmasının hiçbir önemi yoktur aslında. Çünkü her edebiyat ürününde olduğu gibi, Shakespeare'de de önemli olan, anlatılan öykünün kendisinden çok, bu öykünün nasıl işlendiği, kişilerin nasıl canlandırıldığı, nasıl konuşturulduğu, nasıl geliştiği, bu öyküye katılan anlam, şiir ve düşünce yoğunluğudur. Bu bakımdan Shakespeare'in yüceliğini tam kavrayabilmek için en iyi çare, ilkin onun kullandığı kaynakları, sonra yazdığı oyunu okumaktır herhalde. Çünkü işlenen konunun ayrıntıları çoğunlukla başkalarından alındığı halde, Shakespeare'in elinde bu konu, sadece değer kazanmakla kalmaz, bambaşka olur. Örneğin *Romeo and Juliet*'in kaynağı, Arthur Brooke'un bir İtalyan öyküsünden esinlenerek, 1562'de yazdığı *Romeus and Juliet* şiiridir. Bu uzun ve kötü şiirde, Arthur Brooke, geleneklere uygun, dar kafalı ahlaksal bir tutum benimser. Annelerinin, babalarının sözünü dinlemeyip seviştikleri için sevdalı çifti fena halde azarlar. Shakespeare'de tertemiz bir sevdanın simgesi olan Juliet, onun gözünde annesini aldatan, şuna buna kırtan "kurnaz bir kızdır". Brooke'un amacı, "namussuzca" isteklerden sakınmaları yolunda gençleri uyarmaktır. Ona kalırsa, büyüklerine başkaldırıp böyle "namussuzca" özlemlere kapıldıkları için bu delikanlıyla bu genç kız ölümü hak etmişlerdir. Shakespeare konunun anahatlarını Brooke'un metelik etmeyen şiirinden alıp, öykünün tüm anlamını değiştirir. Kullandığı kaynağa her açıdan tam karşıt olan bir tutumu benimseyerek, kin üstüne kurulu bir düzende, ölüm pahasına da olsa sevgiye inanıklıkları için bu genç çifti yüceltir.

Shakespeare birçok kaynağa başvurur; ama başlıcaları, İtalyanca'dan çevrilen ve "novella" denilen uzunca öyküler, 16. yüzyılda oynanan tiyatro oyunları, İngiliz tarihini ele alan *Holinshed's Chronicle* adlı vakayiname ve Thomas North'un Plutarkhos'un yaşamöykülerinden yaptığı ünlü çeviridir.

İtalyan novella'ları, gerçeklere uymayı pek önemsemeyen öykülerdi. Shakespeare'in çoğu komedyasının kaynağı bunlar olduğu için ve Shakespeare olayların gerçeklere uygun olmasından çok, yarattığı kişilerin duyguları ve düşünceleriyle gerçeklere uygun olmalarını öngördüğü için, gerçekçi açıdan bakınca, insanı biraz şaşırtan durumlarla karşılaşırız bu komedyalarda. Örneğin *The Two Gentlemen of Verona*'da, *Twelfth Night*'da, *As You Like It*'de, genç kızlar erkek kılığına girerler ve onların en yakınları, hatta sevgilileri bile tanımaz olur bu genç kızları. Ya da *The Comedy of Errors* ve *Twelfth Night*'da olduğu gibi bir fırtınada, ayrılan ikiz kardeşler, yıllarca sonra durup dururken buluşuverirler vb...

Raphael Holinshed'in 1577'de yayımlanan vakayinamesi, çok verimli bir kaynak olmuştur Shakespeare için. Yazarımız, İngiliz tarihiyle ilgili tüm oyunları ve ayrıca *Macbeth*, *King Lear* ve *Cymbeline*'i yazarken, yarı yarıya efsanelerden, yarı yarıya da tarihsel olaylardan oluşan bu vakayinameden yararlanmıştı.

Jacques Amyot'nun 1559'da Yunancadan Fransızcaya çevirdiği; Sir Thomas North'un da 1579'da bu Fransızca çeviriden İngilizceye çevirdiği, yani bir çevirinin çevirisi olan Plutarkhos'un, 23 Yunanlıyla 23 Romalının yaşamöykülerini anlattığı kitap, Shakespeare için Holinshed'den bile daha yararlı olmuştur. Shakespeare, Roma tarihiyle ilgili *Julius Caesar*'ı, *Antony and Cleopatra*'yı ve *Coriolanus*'u yazarken, doğrudan doğruya North'un çevirisine başvurmuştur. Ve T. S. Eliot'un dediği gibi, başkalarının British Museum'da ne kadar kitap varsa tümünü okuyarak elde edemeyeceği bilgiyi, sadece bu çeviriyi okuyarak elde etmiştir.<sup>30</sup>

Birinci yüzyılda yaşayan Yunanlı Plutarkhos, sadece güvenilir bir tarihçi olmakla kalmaz; Granville-Barker'in deyiimiyle, "okuyucunun sanki dostça koluna girerek"<sup>31</sup> yaşamını anlattığı

30 T. S. Eliot, *Selected Prose*, Penguin Books, 1953, s. 17.

31 Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, First series, London, Sidgwick and Jackson, 1927, s. 89.

adamların kişiliklerini aydınlatan öyküler söyler ve onları yakından tanımışçasına, birçok gizli kalan özelliğini gözler önüne serer. Zaten Plutarkhos'un amacı, tarihsel olaylardan çok, bu olaylarda rol oynayanları ele almaktır. Bir insanın gerçek kişiliğinin gelişigüzel söylenmiş bir sözden ya da küçük bir el hareketinden anlaşılabilceğine inandığı için, bir tarihçinin gözünde belki de hiç önemli sayılmayacak ayrıntılar üstünde durur. Shakespeare için de önemli olan bu ayrıntılardır.

Aslında Shakespeare'in gerçekten bağlı kaldığı tek kaynak, Plutarkhos'un bu çevirisidir. O kadar ki, North'un ayrıca güzel olan düzyazısını, eşsiz dizelere dönüştürmekle yetinmiştir kimi zaman. Örneğin, North, Cleopatra'nın teknesini şöyle anlatır:

*"Pupası altındandı, yelkenleri mordu, kürekleri gümüşlendi;  
bu küreklerin suya giriş çıkışları, teknede çalınan flavtaların,  
obuaların ve başka çalgıların sesine uyuyordu."*

Shakespeare'de ayrıntılar aynı kalır, ama bu tek tümce, yedi dize-  
lik bir şiire dönüşür:

*İçinde oturduğu tekne, pırıl pırıl bir taht gibi,  
Suyun üstünde yanıyordu. Pupası dövme altındandı.  
Yelkenleri mordu ve öyle güzel kokuyorlardı ki,  
Rüzgârlar aşktan perişan oluyordu. Kürekler gümüşti;  
Flavta sesleriyle batıp çıkıyorlardı sulara.  
Ve değdikleri su, onlara sevdalanmışçasına  
Daha da hızlı akıyordu peşlerinden.*

*The barge she sat in, like a burnished throne  
Burned on the water; the poop was beaten gold,  
Purple the sails, and so perfumed, that  
The winds were love-sick with them, the oars were silver.  
The water which they beat to follow faster,  
As amorous of their strokes.*

(II, 2, 136-142)

## Shakespeare'in İlk Komedyaları

Logan Pearsall Smith, dünya edebiyatının büyük şairleri arasında gülmece yeteneği olan tek kişinin Shakespeare olduğunu söyler.<sup>32</sup> Shakespeare'in dehasının en belirgin yanlarından biri ve onun dehası kadar çok yanlıdır bu gülmece. En kabasından en incesine dek, gülmecenin her türü vardır Shakespeare'de. *Comedy of Errors* (Yanlışlıklar Komedyası) ya da *Merry Wives of Windsor* (Windsor'un Şen Kadınları) gibi farslar da yazar; *As You Like It* (Nasıl Hoşunuza Giderse) ya da *Twelfth Night* (On İkinci Gece) gibi "yüksek" denilen türden komedyalar da. Falstaff ile bizi içtenlikle güldürebilir; Kral Lear'in soytarısının hüznü kara gülmecesiyle içimizi burkabilir. İşin ilginç yanı şu ki, Shakespeare'in gülmecesinde bol bol hüznün vardır ama taşlama neredeyse hiç yoktur. Shakespeare güldürücü kişileriyle acı acı alay ederek onları eleştirmez; tam tersine, onlara duyduğu yakınlık ve sevgiyi okuyucularıyla seyircilerine de aşılar. Bir insana gülüşümüzde, onu sanki hor gören, katı ve acımasız bir yan vardır çoğu zaman. Oysa Shakespeare, komedyalarındaki kişilere karşı değil, onlarla birlikte gülmesini öğretir bize.

Shakespeare'in ilk komedyalarındaki gülmece türü oldukça basittir. Amacı ne pahasına olursa olsun güldürmektir ve bu ilk oyunları okurken değilse bile, sahnede seyrederken, insan gerçekten de güler. Shakespeare'in acemilik dönemi gülmece-sinin başlıca iki kusuru, sözcük oyunlarına gerektiğinden fazla

32 Logan Pearsall Smith, *On Reading Shakespeare*, New York, Harcourt and Brace, 1933, s. 162.

yer verilmesi ve yer yer fazla açık saçık oluşudur. Çoğu okuyucular ve seyirciler, Elizabeth çağı İngilizcesinin inceliklerini tam anlamıyla kavrayamadıkları için, Shakespeare'in "müstehtecenlik" konusunda ne denli ileri gittiğinin farkına varacak durumda değildirler. 1818'de Thomas Bowdler adında dar kafalı biri, edebiyat yapıtlarını canı istediğinde kırpma yetkisini kendi kendine bağışlayarak, Shakespeare'in oyunlarında fazla açık saçık bulunduğu parçaları atıp "aileler için bir Shakespeare baskısı" yayımlamış ve böylece İngiliz diline "to bowdlerize" fiilini eklemiştir. (19. yüzyılın sonunda bile, Othello, Desdemona'ya sahnede "Orospu!" diye değil, "Şuh kadın!" diye bağırırmış.) Oysa Shakespeare'in açık saçıklığında, gerçekten ahlaksız, tiksindirici ya da edepsiz diyebileceğimiz hiçbir şey yoktur.

Bu iki kusur, Shakespeare'e özgü değil, çağına özgü kusurlardı aslında. Tüm Elizabeth çağı yazarları, Shakespeare kadar, hatta ondan çok daha açık saçık yazarlardı. Bu tür ileri geri şakalar, ancak 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra Püritenlerin egemen olmasıyla ayıp sayıldı. Sözcüklerin çeşitli anlamlarıyla oynamaya gelince, sadece oyun yazarları değil kiliselerde vaaz verenler bile, sözcükleri evirip çevirip hokkabazlık etmekten hoşlanırlardı, Elizabeth çağında.

Shakespeare geliştikçe bu kusurlardan kurtuldu, kaba güldürüden vazgeçip, "yüksek komedya" dediğimiz türe doğru yöneldi. Gülmececi daha ince, daha zarif oldu; hem düşünce açısından daha derin bir anlam, hem de daha güldürücü bir nitelik kazandı. O kadar ki, kimi eleştirmenler, onun komedyelerini tragedyalarından da üstün sayarlar. Örneğin, Dr. Samuel Johnson, Shakespeare'in dehasının tragedyadan çok komedyaya yatkın olduğunu; tragedyaları sadece ustalığından kaynaklanırken, komedyelerinin içgüdülerinden kaynaklandığını düşünür. Hazlitt ise, bu görüşe karşı çıkar. Shakespeare'in gerçek dehasının tragedyalarında belirdiğini, komedya alanında Molière, Rabelais ve Cervantes gibi yazarların onunla kıyaslanabileceğini, ama tragedya da hiçbir oyun yazarının onun düzeyine erişemediğini söyler.

Bize kalırsa, böyle tartışmalar anlamsızdır aslında, çünkü Shakespeare acemilik döneminden sonra, güldürücü sahnelerle acıklı sahneleri birbirinden ayırmamıştır. Hatta kimi zaman,

aynı sahnenin içinde, hem komik, hem de trajik olmuştur. Kimi oyunlarında tragedya havasının, kimi oyunlarında da komedyaya havasının ağır basmasını sağlamıştır ancak. Son oyunlarını ise, doğrudan doğruya traji-komedyaya türünde vermiştir. Böylece tragedya ile komedyanın bir bileşimini yaparak, *Comedy of Errors*, *Taming of the Shrew* ve *Merry Wives of Windsor* dışında, tüm komedyalarına çok ağırbaşlı sahneler; *Richard III*, *Richard II* ve *King John* dışında tüm tragedyalarına da güldürücü sahneler eklemiştir. Üstelik yaşamın gerçeklerine uyarak, bunu öylesine inandırıcı bir biçimde yapmıştır ki, Macbeth'in Kral Duncan'ı öldürmekle işlediği korkunç cinayetten sonra kapıya vurulunca, güldürücü sarhoş bir kapıcının kapıyı açmasını; Mezarcının Ophelia'nın mezarını hazırlarken, Hamlet'e buruk şakalar yapmasını; Mısır kraliçesinin ölümüne neden olacak zehirli yılanları, Cleopatra'ya bir incir sepeti içinde saf ve komik bir köylünün getirmesini; ya da Lear'in soytarısının, fırtınada kapı dışarı edilen, acısından delirmek üzere olan yaşlı kralın aklını başına getirmek için onu güldürmek istemesini doğal görürüz.

Shakespeare hem büyük bir tragedya yazarı, hem de büyük bir komedyaya yazarı olduğu ve bu iki ayrı türü bizi tedirgin etmeyecek bir ustalıkla kaynaştırmasını bildiği için, aslında gerçek yaşamın da bir parçası olan bu karşıtlıkları rahatça benimseriz. Oysa geçmişin başlıca tiyatro yazarları, ancak bir tek türde kendilerini gösterirlerdi. Aristophanes ve Molière ancak komedyada; Sophocles ve Racine ancak tragedyada başarılı olmuşlardı. Platon'un *Symposium*'unun (Şölen) sonunda Sokrates, aynı adamın hem komedyaya, hem de tragedyaya yazabileceğini ileri sürer. Dünya edebiyatında bu savı doğrulayan tek yazar Shakespeare'dir.

### THE COMEDY OF ERRORS (Yanlışlıklar Komedyası)

1591'e doğru, Shakespeare'in acemilik döneminde yazılan *The Comedy of Errors*, yazarın ilk oyunlarından biri, belki de ilk komedyasıdır. Saintsbury, ilk tragedyalardan *Titus Andronicus*'a "tragedy of horrors", yani "korkunçluklar tragedyası" adını ve-

rerek, bu oyunun *The Comedy of Errors* düzeyinde olduğunu ve burada dehşet uyandırmak amacını güden kanlı olayların yerini, kaba saba şakalarla soytarılıkların aldığını söyler. Gerçekten de *Titus Andronicus* tragedya olarak ne denli ilkelse, *The Comedy of Errors* da komedyaya olarak o denli ilkeldir. Biri bir melodramdır ancak, öteki de sadece bir fars.

Romalı Plautus'un *Menaechmi*'sinin bir uyarlaması olan *The Comedy of Errors*'da koşuklu uyaklı birçok parça bulunduğu halde, bu komedyaya düşünmeden yoksun olduğu gibi, şiirden de yoksundur. Shakespeare her şeyden önce büyük bir şair olduğu için, bu oyunda insanı en çok tedirgin eden yanlardan biri de bu şiir eksikliğidir. Shakespeare'in bundan sonra yazdığı komedyalarda aşk teması ön plandadır. Oysa burada aşk önemli bir rol oynamaz. Kişiler ise, daha sonraki komedyalarda gördüğümüz canlı ve gerçek insanlara benzemeyen, üstünkörü çizilmiş, duygusuz ve düşüncesiz kuklalardan başka bir şey değildirler. Shakespeare'in iyi komedyaalarında gülmece öğeleri, doğrudan doğruya kişilerin özel niteliklerine bağlıdır; onların davranışlarından ve sözlerinden doğar. Oysa *The Comedy of Errors*'da kişilerin kendileri ya da söyledikleri değil, başlarına gelen olaylar, bulundukları durumlar güldürücüdür ancak. Bunların güldürücü oluşunun nedeni de çok basittir: Birbirine tıpatıp benzeyen ikiz kardeş birbiriyle karıştırılır. Plautus'da sadece bir çift ikiz kardeş vardır. Bir yanlışlıklar komedyası yazmak için bir çift ikiz kardeş yetmezmiş gibi, Shakespeare kendi güldürüsüne, gene ikiz olan uşaklar da ekleyerek, bu basit komedyaya öğesini, iki kat daha güldürücü yapmayı düşünmüştür.

*The Comedy of Errors*'da konu diye bir şey yoktur aslında. Tüm oyun Sirakuzalı Antipholus'un Ephesoslu Antipholus, Ephesoslu Antipholus'un da Sirakuzalı Antipholus sanılması; Sirakuzalı uşak Dromio ile Ephesoslu uşak Dromio'nun birbirleriyle karıştırılması üstüne kuruludur. İkiz Antipholus'larla ikiz Dromio'lar, daha bebekken, bir fırtına sonucu birbirlerinden ayrılırlar. Sirakuzalı Antipholus delikanlılık çağına gelince, yanına uşağı Sirakuzalı Dromio'yu da alarak, ikizini bulmak için yollara düşer; kardeşinin oturduğu Ephesos'a varır. Gelgelelim aynı yerde bulunduklarından haberleri yoktur. Ephesoslular da,



ortada iki tane Antipholus ile iki tane Dromio olduğunu bilmezler. Böylece ikizlerin hiçbir zaman sahnede yan yana görülmemelerinden doğan bir yanlışlıklar komedyası gelişir.

Tiyatroya salt eğlenmek amacıyla giden seyirciler açısından *The Comedy of Errors*'daki durumlar gerçekten güldürücü olduğu için, bu oyun Shakespeare'in sık sık sahneye konulan yapıtlarından biridir.

## THE TWO GENTLEMEN OF VERONA (Veronalı İki Centilmen)

Shakespeare'in acemilik döneminin damgasını belirgin bir biçimde taşıyan *The Two Gentlemen of Verona*'nın tam ne zaman yazıldığı bilinmezse de, 1595'ten öncenin ürünü olduğu kuşkusuzdur.

Oyun, birbirine çok bağlı Veronalı iki arkadaşın, Valentine ile Proteus'un öyküsüdür. Valentine'ın Silvia ile; Proteus'un da Julia ile bir aşk ilişkisi vardır. Gelgelelim Proteus, Valentine'ın sevgilisine göz koyup, hem arkadaşına, hem de kendi sevgilisine karşı haince davranır. Proteus'un tutumu bir centilmene hiç de yakışmadığı için, Shakespeare'in bu oyuna yanlış bir ad verdiğini, Veronalı yalnız bir tek centilmen olduğunu söyleyenler çıkmıştır.

Proteus'un hainliği bu kadarla da kalmaz, kızın babası olan Milano dükasına, Valentine ile Silvia'nın kaçmaya niyetlendiklerini bildirir. Fena halde öfkelenen düka, Valentine'ı Milano'dan sürer. Proteus, ikiyüzlü bir davranış içinde, ele verdiği arkadaşını yalandan avutur; Valentine'ın yazacağı mektupları Silvia'ya götüreceğine söz verir. Amacı, arkadaşının sürgün oluşundan yararlanarak, Silvia'yı baştan çıkarmaktır.

Milano'da bunlar olup biterken, Verona'da kalan ve Proteus'un kendisini unuttuğundan, başkasına tutulduğundan haberi olmayan Julia, erkek kılığına girip, sevgilisinin peşinden Milano'ya gitmeye karar verir. Zaten daha sonra göreceğimiz gibi, Shakespeare'in aşk üstüne kurulu romantik komedya- larındaki genç kızlar güç duruma düşer düşmez, hemen bu çareye başvururlar.

Bu arada Proteus, Silvia'yı elde etmek için boşuna uğraşıp

durur. Silvia hem sürgündeki sevgilisine bağlı kalmakta direnir, hem de Julia'yı unuttuğu için Proteus'u ayıplar. Derken Proteus, Silvia'ya aşkını açıklarken, erkek kılığında olan Julia, sevgilisini hainliğini kendi gözleriyle görür. Ama vefasız sevgilisini gene de seven Julia, Sebastian adını alarak onun hizmetine girer. (Proteus'un eski sevgilisini erkek kılığında görüp tanımayışı, Elizabeth çağının gerçekçilikle hiç ilgisi olmayan ve Shakespeare'in birçok oyununda görülen geleneklerden biridir.) Proteus, bu yeni uşağıyla Silvia'ya bir aşk mektubu, bir de yüzük gönderir. Proteus'dan ayrılırken, ona armağan ettiği yüzüğü görünce, Julia'nın acısı büsbütün artar. Proteus'a aşkı öylesine sonsuzdur ki, yalnız onun buyruklarını yerine getirmekle kalmaz, Silvia'dan karşılık görmüyor diye, sevdiği erkeğe acımak yüceliğini bile gösterir.

Oyunun sonuna doğru, sevgililerin dördü de bir ormandadırlar. Valentine, iyice azıtan Proteus'un Silvia'ya aşkını dile getirmekle yetinmeyip, genç kıza saldırmaya kalktığını kendi gözleriyle görür. Böyle bir durum karşısında beklenen davranış, eğer oyun bir tragedya ise hainliğe uğrayanın, namussuz arkadaşını yüreğinden bıçaklayarak hemen oracıkta öldürmesi; oyun bir komedyaya ise de, hiç olmazsa ona bir güzel dayak atıp yanından kovmasıdır. Oysa *The Two Gentlemen of Verona*'da hiç de böyle olmaz: Valentine arkadaşını azarlayan bir söylev verir, ona artık güvenmeyeceğini bildirir. Proteus bunca kötülük yaptıktan sonra, sanki ancak şimdi, suçüstü yakalanınca akli başına gelmiş gibi, bir iki sözle kısaca özür diler, pişman olduğunu bildirir. Bunun üzerine Valentine hiç duraksamadan, arkadaşını hemen o anda bağışlar. Yalnızca bağışlamakla da kalmaz, sevgilisini Proteus'a vermeye kalkar:

*Ve sevgimin daha açıkça ve rahatça belirmesi için,  
Silvia'nın bende olan her şeyini sana veriyorum.*

*And that my love may appear plain and free,  
All that was mine in Silvia I give thee.*

(V, 4, 84-5)

Bunu duyunca, cansız bir eşya gibi bir başkasına –üstelik de nefret ettiği bir adama– devredilen Silvia’nın fenalıklar geçirmesini bekleriz. Ama, “ah, ne bahtsızım!” (“O me unhappy!”) (V, 4, 87) diye düşüp bayılan Silvia değil, Julia’dır. O zaman baygın yatan bu delikanlının, Proteus’un eski sevgilisi olduğu anlaşılır. Proteus hemen o anda Silvia’dan vazgeçip, Julia’ya âşık olduğunu açıklar.

Böylece Proteus-Julia ve Valentine-Silvia çiftleri, birlikte düğün yapmaya ve aynı evde oturmaya karar verirler. Veronalı iki centilmen muratlarına ermişlerdir. Ne var ki, oyunu seyreden ve okuyanlar, bu çifte düğüne karşın, hiç de muratlarına ermemişlerdir bize kalırsa. Pek az sayıda komedyanın akla yakın bir biçimde bittiğini; çoğunun ise fazla aceleye gelen, sahte izlenimini veren, yaşamın ve insan psikolojisinin gerçeklerinden uzak kalan bir sonuca vardığını biliriz. Rönesans’ta iki erkek arasındaki ideal dostluk tümüyle platonik kaldığı ve cinsel isteklere bağlı olmadığı için, bir kadınla bir erkek arasındaki aşktan daha üstün sayıldığını da bildiğimiz halde, Valentine’ın hain arkadaşını böyle durup dururken hoş görmesini, hatta sevgilisini ona bağışlamak istemesini, Proteus’un da dakikasında değişip pişman olmasını şaşkınlıkla karşılamamak gene de elimizde değildir. Quiller-Couch’un haklı olarak dediği gibi, Valentine’ın bu davranışı yüzünden, Verona kentinde centilmen sayılabilecek hiç kimse kalmamıştır.

Shakespeare’in ilk romantik komedyası diyebileceğimiz *The Two Gentlemen of Verona*’da, güldürü öğeleri değil de, romantizm öğeleri ve özellikle aşk ön planda gelir. Oyundaki sadece baş kişilerin değil, tüm öteki kişilerin de üstünde durdukları tek konu aşktır sanki. Gelgelelim bu oyunda anlatılan aşkın *Romeo and Juliet*’de, hatta Shakespeare’in daha sonra yazdığı romantik komedyalarda gördüğümüz aşkla hiçbir ilgisi yoktur. Buradaki aşk, “courtly love” dediğimiz, yani ortaçağda soylu sınıfın ve şövalyelerin benimsedikleri aşk idealidir. Ve bu aşk, gerçek bir duygudan çok, uydurma bir gelenektir.

M. C. Bradbook’un “Shakespeare’in romantik komedyalarından ilki ve en renksizi”<sup>33</sup> diye nitelediği bu gençlik oyunu

33 M. C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, A Peregrine Book, 1964, s. 133.

bugün hâlâ okunuyor ve ara sıra oynanıyorsa, bunun sadece iki nedeni vardır: Biri burada yer yer büyük şairi müjdeleyen parçalara rastlayışımız; ötekisi de Launce adlı soytarının bu oyunda yer almasıdır.

Konu açısından *The Two Gentlemen of Verona*'nın bir komedya olmadığını gördük. Burada güldürü havasını sağlayan sadece iki kişi vardır: Valentine'ın uşağı Speed ile Proteus'un uşağı Launce. Bu iki kişi, çok komik ve gerçekçi bir biçimde aşktan söz ederek, oyundaki romantik âşıklarla bol bol alay eden bir koro görevini üstlenirler. Speed, Elizabeth çağı güldürülerinde görmeye alışık olduğumuz, işi gücü şaklabanlık yapmak olan sıradan komik uşaklardan biridir. Launce ise, sadece Shakespeare'in ilk önemli soytarısı değil, aynı zamanda oyunun belki de en ilginç kişisidir. İlginç oluşunun nedeni de, bu komedyadaki insanları kıskıvrak bağlayan, canlı ve gerçek birer insan gibi gelişmelerine engel olan o uydurma romantik geleneğin dışında kalmasıdır. Ne var ki, H. B. Carlton'un deyimiyle, bu komedyaya arka kapıdan girdiği halde, beklenmedik bir önem kazanır. Dowden, *Two Gentlemen of Verona* aklımızdan tümüyle silindikten sonra, anımsaya anımsaya ancak Launce ile o nankör ve huysuz köpeğini anımsadığımızı söyler.<sup>34</sup>

### LOVE'S LABOUR'S LOST (Aşkın Boşa Giden Emeği)

*Love's Labour's Lost* Shakespeare'in çıraklık döneminde yazdığı ilk komedyalardan biridir. Şiirselliğin ve ince nükteli konuşmaların ön planda olduğu bu oyun, *Comedy of Errors* ya da *The Taming of the Shrew* gibi fars sayılabilecek ilk yapıtlardan, yani kaba güldürülerden bambaşkadır.

Oyunun konusu son derece basittir: Navarre'ın genç kralı Ferdinand ile Berowne, Longaville ve Dumaine adlı üç arkadaşı, üç yıl süreyle kendilerini yalnızca okumaya ve bilgi edinmeye adanmayı kararlaştırırlar. Üç yıl boyunca, haftada bir gün tü-

<sup>34</sup> Launce ve Shakespeare'in öteki soytarıları üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz: Mina Urgan, *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1949.

müyle aç kalıp, öteki günler yalnız bir öğün yemek yiyecekler, geceleri ancak üç saat uyuyacaklar ve en önemlisi, bir tek kız ya da kadın görmeyecekler. Böylece saray bir bilim akademisi haline gelecek, kral ve arkadaşları herkesten üstün bilgili ve bilge kişiler olacaklar.

Dört arkadaş arasında ancak Berowne karşı gelir bu karara. Çünkü oyunun en ilginç kişisi olan Berowne, bunun boş bir hayalden öte gidemeyeceğini anlamıştır. Kendi de okumaktan ve bilgi edinmekten yanadır. Ama gerçekleri iyice kavradığı için, genç insanların böylesine ağır koşullar altında yaşamalarını doğaya aykırı bulur. Ne var ki, tasarlananların gerçekleşemeyeceğini bildiği halde, oyunbozanlık olmasın diye, Berowne da arkadaşları gibi, bu kararların altına imzasını koyar.

Gelgelelim bu imzalar daha kurumadan, Fransız kralının kızıyla üç kız arkadaşından oluşan bir grup, Navarre'a elçi olarak gelir. Ve dakikasında kral genç prensese tutulur, üç delikanlıdan her biri de kızlardan birine. Mark Van Doren'in dediği gibi, *Love's Labour's Lost*'da eski bir dansın, bir "minuet" in zarif uyumu vardır.<sup>35</sup> Kralla üç delikanlı ve prensesle üç genç kız, önce karşı karşıya, sonra da el ele tutuşarak müziğe uyup dans eden kişileri andırırlar.

Verdikleri sözü tutamadıkları ortaya çıkacak diye ödü kopan delikanlılar, âşık olduklarını birbirlerinden gizlerler. Kendi duygularına en çok içerleyen, bu komedyanın baş kişisi sayılabilecek olan Berowne'dur; çünkü aşka sözde inanmadığı, aşkı her zaman rezil ettiği halde, şimdi Rosaline'a tutkundur. Üstelik bu dört genç kız arasında en belalisini, solgun yüzlü gözleri katran gibi kara, esmer Rosaline'ı seçmiştir.

Berowne aşka düşeli beri acı duymayı ve şiir yazmayı öğrenmiştir. Hatta şiirlerinden birini Rosaline'a göndermiştir bile. Şimdi elinde ikinci bir şiirle sahneye geldiği sırada, genç kralın elinde bir kâğıtla yaklaştığını görünce, bir ağaca tırmanıp gizlenir. Kendini yalnız sanan kral, prenses için yazdığı bir soneyi yüksek sesle olur. O sırada, elinde gene bir kâğıtla Longaville'in geldiğini gören kral da hemen bir yere saklanır. Longaville,

35 Mark Van Doren, *Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1953, s. 58.

Maria'ya aşkını dile getiren bir soneyi okur. Derken Dumaine'in elinde bir kâğıtla çıkageldiğini görünce, bu kez Longaville de saklanır. Dumaine, Katherine için yazdığı bir şiiri okur. Kralla Berowne'un orada bulunduğunun ve kendi suçunu bildiklerinin farkına varmayan Longaville, saklandığı yerden çıkıp Dumaine'i azarlamaya başlar. Derken kral ortaya çıkar, sanki kendi de âşık değilmiş gibi, her iki arkadaşına da fena halde çatar. O zaman bütün bu olup bitenleri ağacın tepesinden seyreden ve kendini aptalların sırlarını gözyüzünden dinleyen bir tanrıya benzeten Berowne, her üçünü de rezil etme fırsatına dayanamayıp, yeryüzüne inmeye karar verir. Verdiği sözü tuttuğu, hiç kimseye gönlünü kaptırmadığı, aşk şiirleri yazmadığı konusunda böbürlene böbürlene yalanlar uydurur, arkadaşlarını azarlayarak söylevler verir. Ne var ki, tam o sırada, Rosaline'a gönderdiği mektubu elinde tutan soytarı Costard'ın görünmesiyle Berowne'un da foyası ortaya çıkar. Arkadaşları onun hemen yırtıp attığı mektubun parçalarını yerden toplayıp okuyamadan, suçunu açıklar Berowne. Bu sahte ve gerçeklere aykırı kararlardan vazgeçmek zorunda kaldıkları için sevinç içindedir; çünkü suların akışı, güneşin parlamışı ne denli doğalsa, gençlerin âşık olmaları da o denli doğaldır. Âşık olmak için yeryüzüne gelmiştir genç insanlar. Kralla arkadaşları kendilerini yalnız bilgiye adamayı tasarlamakla kendi gençliklerine karşı düpedüz hainlik etmişlerdir. Üstelik güzelliğin değerini anlamayan insan, gerçek bir bilgin de olamaz. İnsanın aklını her açıdan geliştirir sevgi denilen duygu. Böylece verdikleri sözü tutsalardı mahvolacaklardı; oysa boş yere yemin etmişler, ama bu sayede kendi benliklerini bulmuşlardır şimdi.

Kimilerinin sadece ince şakalar, sözcüklerle yapılan güzel oyunlar, parlak nüktelerle dolu bir oyun sandıkları *Love's Labour's Lost*'un derinlikleri olduğu işte bu sahnede anlaşılır. Yalnızca eğlendirmek değil, önemli bir gerçeği de açığa vurmaktır Shakespeare'in amacı. Yazar, saray çevrelerine bağlı ya da soylu sınıftan gelen kimi iyi yetişmiş gençlerin çeşitli yapmacık davranışlarını kıyasıya taşlamıştır bu komedyasında. Kralla arkadaşları, aydınlara özgü fikir züppeliğine kapılarak, bilgiyi ön plana geçirmeye; duygularını ve içgüdülerini hiç hesaba kat-

madan, salt kafalarını geliştirecek bir düzene uymaya yeltenmişlerdir. Sözün kısası, doğaya aykırı bir yaşantıyı benimsemek istemişlerdir. Bu gerçekdışı tasarımı uygulamanın yolu yoktur; bunu uygulamaktan da bir yarar sağlanamaz. Çünkü insanın bilgiye susamış bir kafası olduğu gibi, sevgiyi ve mutluluğu isteyen duyguları ve içgüdüleri de vardır. Bunların bir kenara atılmaması gerekir. İşte *Love's Labour's Lost*'da, gerçeğin, doğanın ve sağduyunun; aşırı bir bilgi hevesini, aydın züppeliğini ve sahte bir yaşantı düzenini nasıl yendiğini görürüz.

Shakespeare *Love's Labour's Lost*'da genç aydınların bu tür tutumlarıyla inceden inceye alay etmekle kalmaz, o çağın üst tabakasının benimsediği yapmacık, abartmalı ve aşırı süslü dili de alaya alır. Oyunun sonlarına doğru Berowne, Rosaline'a bu kurdan vazgeçeceğine söz verir. Artık onunla konuşurken, "taftadan yapılmış tümceler" ("taffeta phrases"), "ipekten deyimler" ("silken terms"), "üç katlı aşırı benzetmeler" ("three-piled hyperboles"), (V, 2, 407-8) kullanmayacağına yemin etmesi; bu sahte dilin bir çeşit hastalık olduğunu, yavaş yavaş iyileşeceğini söylemesi çok anlamlıdır bu bakımdan.

*Love's Labour's Lost* ağırbaşlı bir hava içinde biter: Babasının ölüm haberini alan Fransız prensesi, genç kızlarla birlikte hemen yola çıkmaya hazırlanır. Kralla arkadaşları, kızlar gitmeden önce hiç olmazsa söz kesilmesi için yalvarmaya başlayınca, prenses kendisinin ve arkadaşlarının bu aşk sözlerini önemsemediklerini açıklar. Ama delikanlıların direnmesi üzerine, onların sevgisine güvenebilmek için şöyle bir çareye başvurulur: Şimdi ayrılıp bir yıl boyunca birbirlerini hiç görmeyeceklerdir. Genç kralla delikanlılar, dünyanın tüm eğlencelerinden uzak, ıssız bir manastıra çekileceklerdir. Eğer bir yıl, bu çetin koşullar altında yalnız yaşadıktan sonra, genç kızları hâlâ sever ve isterlerse, o zaman evleneceklerdir. Böylece oyunun başlangıcında güçlüğünü hiç hesaba katmadan tasarladıkları yaşantıyı, aşk-ları sınınsın diye şimdi gerçekten yaşamak zorunda kalacaktır bu gençler. Rosaline, Berowne'dan manastıra kapanmaktan da daha zor bir iş ister: Berowne parlak sözleriyle herkesi güldüren bir adam olduğuna göre, şimdi bir yılını hastanelerde geçirecek, oradaki ağır hastaları eğlendirmeye ve güldürmeye çalışacaktır.

Böylece oyunun sonunda delikanlılar bir yıl sonra belki de çok daha özlü ve gerçek insanlar olarak birleşmek üzere genç kızlardan ayrılırlar. Onların aşk serüvenleri dört düğünle bitmemiştir şimdilik. Belki de Shakespeare bu yüzden “aşkın boşa giden emeği” adını uygun bulmuştur bu komedyasına.

## THE TAMING OF THE SHREW (Hırçın Kız)

Tam hangi tarihte yazıldığı bilinmemekle birlikte, *The Taming of the Shrew*’nun Shakespeare’in ilk komedyelerinden biri olduğu kuşkusuzdur. Bu oyun, *Twelfth Night*, *As You Like It* ya da *Much Ado About Nothing* gibi Shakespeare’in olgunluk çağının komedyaları kadar, hatta *A Midsummer-night’s Dream* kadar değerli olmamasına karşın, *The Comedy of Errors*’dan kat kat üstün, ayrıca sevimli ve sık sık sahneye konulan; çağımızda filmi ve *Kiss me Kate* (Öp Beni Kate) adı altında müzikali yapılan bir oyundur. *The Comedy of Errors*’da güldürü öğelerinin kişilerin özel niteliklerinden değil, sadece dış koşulların güldürücü oluşundan kaynaklandığını söylemiştik. Oysa *The Taming of the Shrew*’da hem durumlar ve olaylar, hem de oyunun baş kişileri, yani Katharina ve Petruchio güldürücüdür. Yalnız güldürücü olmakla da kalmazlar; büyük bir ustalıkla çizilmiş, gerçekten yaşayan insanlardır onlar. Böylece kimilerinin basit ve kaba bir fars saydıkları bu oyun, hırçın kızla onu zorla yola getiren delikanlının huyları ve davranışlarının çatışması sayesinde, incelikleri olan bir komedyaya sayılmalıdır bize kalırsa.

Çok zengin bir adamın iki kızı vardır. Bunların küçüğü Bianca uslu ve iyi huylu bilinir. Büyüğü Katharina ise, hırçınlığı ve aksiliğiyle ün salmıştır. Bianca’ya üç kişi taliptir; ama baba, küçük kızın ablasından önce evlenmesine izin vermez. Gelgelelim, genç, güzel ve paralı olduğu halde, hiç kimse Katharina’yı almaya yanaşmaz. Tüm erkeklerin ödü kopar ondan. O sırada çıkagelen Petruchio, kendi zengin olduğu halde, paralı bir kız aradığı için Katharina ile evlenmeye karar verir. Ne var ki, başarılması kolay bir iş değildir bu, çünkü Katharina gerçekten belalıdır. Bunun başlıca nedeni, Bianca’nın babasının gözdesi



olduğunu bilmesi, kardeşini dövdükten sonra hüngür hüngür ağlayacak kadar mutsuz olmasıdır. Ama Petruchio da güçlükleri yenmekten ayrıca hoşlanan, kendine sonsuz bir güveni olan belalı bir erkektir. Katharina'nın müzik öğretmenine nasıl küfredtiğini, nasıl dayak attığını, lavtayı başında nasıl kıldığını öğrenince, onunla bir an önce tanışıp evlenmeye can atar. İzleyeceği yöntemi de önceden tasarlamıştır: Eğer Katharina ona bağırıp çağırırsa, sesinin bir bülbül sesi kadar tatlı olduğunu söyleyecek; eğer surat asarsa, yüzünü çiy taneleriyle süslenmiş sabah güllerine benzetecek; somurtup susarsa, çok güzel konuştuğunu ileri sürecek; eğer onu kovarsa, yanında bir hafta kalmasını istemiş gibi teşekkür edecek; evlenmeye yanaşmazsa, nikâhlarının ne günü kıyılacağını soracaktır.

Katharina ile Petruchio arasında ileride sevdaya dönüşecek olan ilişki, kılıç yerine sözle yapılan kıyasıya bir düelloyla başlar. Katharina bir aralık lafı bırakıp eyleme geçer; Petruchio'nun kibar bir erkek olduğunu söylemesi üzerine, ne denli kibar kalacağını şöyle bir sınamak için delikanlıya bir tokat atar. Petruchio bir daha vurursa onu bir güzel pataklayacağını söyledikten sonra, hemen toparlanır, gene açıkça alay ederek Katharina'yı övmeye başlar: Herkes şimdiye dek yalan söylemiş, karaçalmıştır Katharina'ya. Aslında Katharina son derece terbiyeli, güler yüzlü, yumuşak huyludur; ilkyaz çiçekleri kadar da tatlıdır.

Hırçın kız şiddetle karşı koyduğu, yapmadığını bırakmadığı halde, Petruchio hiç vakit kaybetmeden, onunla evlenmenin yolunu bulur. Katharina'nın yola getirilmesi, hemen düğün günü başlar. Petruchio şirret kadınları yatıştırmanın en yaygın çarelerine, bu arada dayak gibi ilkel yöntemlere başvuracağına, çok daha ince ve etkili psikolojik yollara başvurur: İlk yaptığı iş, kendi nikâhına geç gitmektir. Herkesin gözünde rezil olan Katharina, utancından ağlar. Sonunda güvey, nerdeyse ayakta duramayacak kadar sıska ve uyuz bir beygire binmiş; üstünde eski püskü, yırtık pırtık giysiler; bir ayağında tokalı, bir ayağında bağlı, parçalanmış ayakkabılar; bir bostan korkuluğu kılığında çıkagelir. Düğünde tam anlamıyla bir deli gibi davranır. Nikâhı kıyan papaza küfreder, yumruk atar, avaz avaz bağırarak şarap ister, şarabın bir kısmını içtikten sonra geri kalanını zangocun

yüzüne fırlatır. Derken, korkudan tir tir titreyen gelinin boynuna sarılıp, onu öyle bir şapırtıyla öper ki, tüm kilise çınlar. Bunlar yetmiyormuş gibi, kendi düğün şöleninde kalmaya yanaşmaz:

*Kendimin olana sahip çıkacağım:  
O, benim malımdır, eşyamdır, evimdir,  
Evimin döşemesidir, tarlamdır, ambarımdır,  
Atımdır, öküzümdür, eşeğimdir, her şeyimdir,*

*I will be master of what is mine own:  
She is my goods, my chattels; she is my house,  
My household stuff, my field, my barn,  
My horse, my ox, my ass, my anything.*

(III, 2, 232-5)

Böyle diyerek, yeni nikâhladığı kızı zorla kaçırıyormuş gibi yapar. Düğün konukları sanki geline bir kötülük yapacaklarmış gibi konuşur:

*Korkma, tatlı kız; sana dokunamayacaklar, Kate;  
Milyonca kişiye karşı korurum seni.*

*Fear not, sweet wench; they shall not touch thee, Kate;  
I'll buckler thee against a millon.*

(III, 2, 241-2)

Orada bulunanlardan birinin dediği gibi, böylesine acayip bir evlenme töreni görülmemiştir ve hırçınlığıyla ün salan Katharina, bir kuzu kalmıştır Petruchio'nun yanında.

Yeni evlerine gitmek üzere yola çıktıkları sırada, Petruchio'nun özellikle seçip karısına verdiği at, öyle huysuzdur ki, gelini çamurlara atar. Petruchio karısını yerde bırakıp, sanki bu durumdan seyis suçluymuş gibi, onu dövmeye başlar. Katharina yerlerde sürüne sürüne, adamcağızı kocasının elinden kurtarmaya gelir. Ömründe hiç kimseye yalvarmayan bu kız,

kocasına yalvarır seyise acıması için. Petruchio evine girince, bir yandan avaz avaz şarkı söyler, bir yandan da evde hizmet edenlere küfrederek dayak atar. Eskiden kendi de aşağı yukarı aynı biçimde davrandığı halde, şimdi Katharina, sabırlı olması, adamlarını hırpalamaması için kocasına yalvarır.

Petruchio bunları yapmakla, pedagojik açıdan çok sağlam bir yönleme başvurmıştır. Hırçın kızı yola getirmek için onun eski hallerini abartarak taklit etmektedir. Katharina'nın sanki bir karikatürünü çizer, önünde bir ayna tutup ne mal olduğunu ona açıkça gösterir. Adamlarından birinin dediği gibi, Katharina'yı kendi huyuyla kahrediyordur. Petruchio karısının yemesine ve uyumasına da sürekli engel olur. Yemeklerin iyi pişmediğini bahane ederek, açlıktan ölen Katharina'nın önündeki tabakları yere fırlatır. Yatak iyi hazırlanmadı diye tutturur, yastıkları yorganları odanın dört bir yanına savurur. Bunları salt karısına düşkünlüğünden, karısı hiçbir şeyi yeterince güzel bulmadığından yaptığı ileri sürer.

Dördüncü perdenin sonunda, hırçın kız bir meleğe dönmüştür. Ne var ki, ezilmiş, sinmiş, yenik düşmüş bir kadın değildir aslında. Hatta kocasına karşı verdiği kıyasıya savaşta gerçek zafer onundur; çünkü kocasının tuttuğu aynada, kendi kusurlarını olanca çirkinliğiyle görmüş; kocasını seven, mutlu bir kadın olmuştur. Sonunda hırçın kızla onu yola getiren kazak erkeğin birbirlerini sevdikleri ve çok iyi geçindikleri bellidir. Petruchio, Katharina'nın bu yepyeni uysallığını bir mucize sayarak, bunun ne demek olduğunu soranlara, bu mucizenin, hırgürsüz bir yaşantı, iç huzuru, sevgi ve mutluluk olduğunu söyler.

## A MIDSUMMER-NIGHT'S DREAM

(Bir Yaz Dönemi Gecesi Rüyası)

1595 ya da 1596'da yazıldığı sanılan *A Midsummer-night's Dream*, Shakespeare'in çiraklık döneminin en güzel ürünlerinden biridir. Üç çiftin evlenmesi ve perilerin yeni evlenenlerin evini kutlamalarıyla biten bu oyun, *Love's Labour's Lost* ya da *The Tempest* gibi, bir düğünü kutlamak üzere, sarayda temsil edilmek için yazılmıştı herhalde.

Shakespeare bu oyunu yazarken, bir tek kaynağa değil, Chaucer'in *The Knight's Tale*'i, Plutarkhos'un Theseus'ün yaşamı, Ovidius'un *Metamorphoses*'i, Huon de Bordeaux'nun Oberon'un öyküsü gibi, değişik kaynaklara başvurup yeni bir bileşim yaptı. Böylece oyunda, eski çağ Yunan öyküleriyle ortaçağ masallarının birleştiğini; Yunan mitologyasının kahramanlarından Theseus ve Amazonlar Kraliçesi Hippolyta'nın düğününe, ortaçağ perilerinin konuk geldiğini görürüz.

*A Midsummer-night's Dream*'de aslında üç ayrı konu ve ayrı türde üç insan grubu vardır. Birinci grup, Atinalı çiftlerden, yani Hermia ve Lysander ile Helena ve Demetrius'dan ve Theseus ile Hippolyta çiftinden oluşur. İkinci grupta, peri kralı Oberon, peri kraliçesi Titania ve Puck gibi doğaüstü yaratıklar vardır. Üçüncü gruptakilerse; çok eğlenceli doğaüstü öğlerin, havalarda uçuşan perilerin, insanı dakikasında âşık eden sihirli çiçek özlerinin egemen olduğu bu düşsel dünyada, tam anlamıyla gerçekçi bir gözle çizilmiş kişilerdir: Dokumacı ustası Bottom ile arkadaşları marangoz Quince, menteşeci Snug, körükçü Flute, tenekeci Snout ve terzi Starveling. Sözde eski çağın Atina'sı ve dolaylarında geçen bu oyunda, meslekleriyle ilgili İngilizce adlar taşıyan, Elizabeth çağı İngiltere'sinin yoksul emekçileridir bu adamlar. Ne var ki, bu üç ayrı konu ve üç ayrı insan grubu, Shakespeare'in ustalığı sayesinde, bir yamalı bohça izlenimi vermez; şaşılacak bir uyum içinde birbiriyle kaynaşır.

Birinci grupta ilgili öykünün, *A Midsummer-night's Dream*'in ana konusu sayılması gerekir. Oysa kişilikleri açısından bizi en az ilgilendirenler, bu grubun âşıklarıdır. Theseus ile Hippolyta'nın kendilerine özgü benlikleri yoktur. Hermia'yı Helena'dan, Demetrius'u Lysander'den ayırt etmenin de yolu yoktur. Sihirlerin etkisiyle ikide birde âşık olan ya da âşık olmaktan vazgeçen kuklaları andırır bunlar. Oysa ikinci ve özellikle üçüncü gruptakiler, gerçek ve canlı izlenimini vererek, bizi yakından ilgilendirir.

Shakespeare hem büyük bir şair, hem de büyük bir gülmece ustasıdır. Bu iki yeteneğini ilk kez bir arada görürüz *A Midsummer-night's Dream*'de. İkinci gruptaki doğaüstü yaratıkları ele alırken şairliğini; üçüncü gruptaki zanaatçıları ele alırken

de gülmece ustalığını ortaya koyar. Önemli olan da şiirle gülmedir bu oyunda.

Çeşitli aşk ilişkileri üstüne kurulu olan konu ise, ikinci planda kalır: Atina Dükası Theseus ile Amazonların kraliçesi Hippolyta evlenmek üzeredirler. Öteki iki çiftin durumu bir hayli karışıktır; çünkü Hermia, Lysander'i sevmekte; ama babası onun ille de Demetrius ile evlenmesini istemektedir. Hermia'nın yakın arkadaşı Helena ise, artık kendisiyle hiç ilgilenmeyen Demetrius'u sevmektedir. Hermia ile Lysander, Atina dolaylarındaki ormana kaçınca, Demetrius Hermia'nın peşinden, Helena da Demetrius'un peşinden gider. Hippolyta ile Theseus'un düğün gecesi için özel bir temsil vermeye niyetlenen Bottom ile arkadaşları da, gerekli provaları yapmak üzere, bu periler diyarı ormanda bulunmaktadırlar. Oyundaki her üç grup, aynı yerde toplanırlar böylece.

Bottom ile arkadaşlarının oynayacakları oyunun adı "Pyramus ile Thisbe'nin Son Derece Acıklı Güldürüsü"dür ("The Most Lamentable Comedy of Pyramus and Thisbe"). Shakespeare tiyatro deneyinden yararlanarak, prova sırasında olup bitenlerle alay eder. Marangoz Quince, oyunu sahneye koyan telaşlı yönetmenin kusursuz bir karikatürüdür. *A Midsummer-night's Dream*'in en iyi çizilmiş kişisi olan dokumacı Bottom ise, üne kavuşmak için gösterişli rollerin tümünü oynamak isteyen haris oyuncu tipidir. Bottom bir yolunu bulup, hem Pyramus'u, hem Thisbe'yi, hem de Thisbe'yi yiyen aslanı oynamayı aklına koymuştur. Güç sözcükler kullanmaya meraklı olduğu ve bu sözcüklerin hepsini yanlış ya da tam ters anlamlarda kullandığı için, ağzından çıkan neredeyse her söz güldürücüdür.

Üçüncü grubun komik kişileri arasında en başarılısı Bottom olduğu gibi, ikinci grubun doğaüstü yaratıkları arasında en sevimlisi de Puck'dır. Puck, Shakespeare'in belki de son oyunu olan *The Tempest*'deki Ariel'i andırmakla birlikte ondan bambaşkadır. Hem de o kadar bambaşkadır ki, aynı adamın hayal gücünün hem Ariel'i, hem Puck'ı yaratabilmesine şaşmamak elde değildir. Ariel efendisi Prospero'nun buyruklarını yerine getirmekle yetinir ancak. Gerçi Puck da periler kralı Oberon'un sözünü dinlemek, istediklerini yerine getirmek zorunda kalır ara

sıra, ama aslında Puck aklına eseni yapan, yaramaz ve şakacı bir yaratıktır. Başkalarıyla alay edebilmek için istediği kılığa girebilir. Örneğin, çok küçük bir elma olup şarap bardaklarının içine düşer, şarabı içenin üstünü başını ıslatır. Bir tabure olup tam üstüne oturulacağı sırada çekiliverir, adamı yere düşürür vb...

Puck'ın en güzel şakası, sihirli bir çiçekle oynadığı oyunlardır: Bu çiçeğin özü, uyuyan birinin gözkapaklarına sürülünce, o kişi uyanır uyanmaz ilk gördüğü yaratığa "ister bir insan, ister bir aslan, ister bir ayı, ister bir maymun olsun" (whether it be a man, or a lion, bear, wolf or monkey") âşık olur. Oberon, Demetrius'un Helena'ya çattığını duyunca, onu yola getirmek için Puck'a bir emir verir: Puck, Demetrius'un gözkapaklarına aşk çiçeğini sürecektir ve delikanlının uyanınca ilk Helena'yı görmesini sağlayacaktır. Ne var ki, Puck sihirli çiçeği Demetrius'un gözkapaklarına süreceğine, yanlışlıkla Lysander'in gözkapaklarına sürer; böylece Lysander gözünü açar açmaz Helena'yı görünce, ona tutulur. Derken, aynı büyü Demetrius'a yapılıncı, o da Helena'ya âşık olur. Böylece biraz önce Hermia'ya âşık olan Lysander, şimdi Hermia'dan nefret edip, Helena'yı sevmekte; daha demin Helena'ya sırt çeviren Demetrius ise, şimdi onun derdinden ölmektedir. Puck, "Tanrım! Amma da aptal bu ölümlü insanlar!" ("Lord! What fools these mortals be!") demektedir. İşin en eğlenceli yanı şu ki, oyundaki delikanlılar böyle âşık olurken, ne denli mantıksız duygulara kapıldıklarının hiç farkında değildirler; tam tersine, aklın kurallarına uyarak davrandıklarını sanırlar. Örneğin, Lysander şöyle der:

*İnsanın aklı, isteklerine egemendir; ve aklım,  
Senin daha değerli bir kız olduğunu söylüyor bana.*

*The will of man is by his reason swayed,  
And reason says you are the worthier maid.*

A *Midsummer-night's Dream*'de Shakespeare'in amacı, gençlik aşklarının çılgınca ve gelip geçici duygular olduğunu tatlı tatlı alay ederek belirtmektir aslında. Bu oyunda aşk, gözleri bağlı, sağa sola sevdâ okları savuran küçük tanrı Cupid'dir gerçekten.

Aşkın ne denli saçma ve ne denli kör bir duygu olabileceğinin en çarpıcı örneği, güzeller güzeli peri kraliçesi Titania'nın, aptal dokumacı ustası Bottom'a vurulmasıdır. Bottom sadece aptal değil, oldukça yaşlı ve çok çirkindir de. Üstelik Puck ona bir oyun oynamış, biçimsiz gövdesinin üstüne upuzun kulaklı bir eşek kafası oturtmuştur. Gelgelelim uyuyan Titania'nın gözkapaklarına sihirli çiçeğin özü sürülmüştür bir kez ve Titania uyanınca, ilk gördüğü şey, gövdesi erkek, kafası eşek olan bu garip yaratıktır. Bottom'un arkadaşları onun bu halini görünce dehşete kapılıp yanından kaçtıkları için "başına gelenleri" tam kavrayamayan zavallı Bottom, kendi korkusunu yenmek amacıyla, ayrıca bet bir sesle, avaz avaz bağırarak gülünç bir şarkı söyler. İşte o sırada gözlerini açan periler kraliçesi, "Beni bu çiçekli yatağımda uyandıran melek kimdir?" ("What angel wakes me from my flowery bed?") diye sorar. Şarkısını sürdürmesi için Bottom'a yalvarır; onun güzelliğiyle büyülenip hemen âşık olduğuna yeminler eder. Bottom'un bu durum karşısında tepkisi, oldukça gerçekçi ve oyunu yorumlamak açısından ayrıca yerindedir: "Bana kalırsa, bayan, bu pek akla yakın değil; ama doğruyu söylemek gerekirse, akılla aşkın pek ilgisi yok şu sıralarda." ("Methinks mistress, you should have little reason for that; and yet to say the truth, reason and love keep little company together now-a-days.")

Ne var ki, Bottom oyunbozanlık etmeyip, güzeller güzeli peri kraliçesi tarafından sevmeye katlanır. Kraliçelerinin emri üzerine, küçücük sevimli periler, çiçekten bir yatağa serilmiş yatan Bottom'a hizmet etmek için çevresinde pervane olurlar. Bottom şaşılacak kadar kıldandığını söyleyerek, perilerden birinin başını kaşımamasını buyurur; canının her nedense saman yemek istediğini söyler. Titania'nın ayrıca şiirsel sözlerle, bu eşek kafalı aptal adamcağıza duyduğu aşkı dile getirmesi; Bottom uyurken, ay ışığı onu rahatsız etmesin diye, rengârenk kelebek kanatlarından yapılmış yelpazelerle gözlerinin korunmasını istemesi; onun eşek kafasını misk kokulu güllerle süsleyip, "kocaman güzel kulaklarını" ("thy large fair ears") öpmesi, bu güzel komedyanın en güldürücü sahnelerinden biridir.

Sonunda Oberon karısını eşek kafalı Bottom'u sevgiyle bağ-

rına basmış uyurken görünce, onun bu haline acıyarak, büyüyü çözer; bu gece olup bitenlerin Titania için sadece bir düş olması-  
nı ister. Gerçekten de periler kraliçesi kendine gelince, şöyle der:

*Oberon'um! Ne düşler gördüm!  
Bir eşeğe sevdalanmışım gibi geldi bana.*

*My Oberon! What visions have I seen!  
Methought I was enamour'd of an ass.*

Oberon, Botton'un gövdesine oturtulan eşek kafasını da kaldırır. Dokumacı ustası uyanınca, düşünde bir eşek olduğunu anım-  
sarsa da, kendini çok beğendiği için bunu açıkça söylemek işine  
gelmez. Oberon yalnızca Titania ile Bottom'u değil, Atinalı iki  
âşık çiftini de büyüden kurtarır. Kızlarla delikanlılar uyanınca,  
aşk ilişkileri eskiden olduğu gibidir: Demetrius gene Helena ile,  
Lysander de gene Hermia ile sevişmektedir. Bu arada başkala-  
rını sevmiş olmaları, onlar için bir düştür. Oyunun adından da  
anlaşılacağı gibi, bir yaz gecesinin düşüdür ancak.

Son perdede üç çiftin düğün törenlerinde, Bottom ile ar-  
kadaşları, daha önce prova ettikleri ve aslında Romeo ile Juliet  
kadar karabahtlı genç âşıkların öyküsünü anlatan o "çok acıklı  
komedyayı", gülmekten katılarak sahneye laf atan konukların  
önünde oynarlar. *A Midsummer-night's Dream*'den çıkarılıp, başlı  
başına bir küçük güldürü olarak sergilenebilecek bu oyun, gü-  
lünç bir biçimde sahneye konduğu ve oynandığı için komikleşen  
bir tragedyanın çok eğlenceli bir parodisidir.

Sevinç, coşku, müzik ve şiirle dolup taşan *A Midsummer-  
night's Dream*'in sonunda, gençliğin çılgın sevdalarını yaşayan  
âşıklar mutluluk içindedirler. Ve onlar geceleyin odalarına çe-  
kilince, Oberon, Titania ve öteki periler, bu mutluluğun sürekli  
olması için, ay ışığında şarkılar söyleyip dans ederek, yeni evle-  
nen çiftleri kutsarlar.



## Shakespeare'in Olgun Döneminin Komedyaları

### THE MERCHANT OF VENICE (Venedik Taciri)

*Much Ado About Nothing*, *As You Like It* ve *Twelfth Night* ile birlikte Shakespeare'in en önemli komedya-ları arasına giren *The Merchant of Venice*'in 1596-1597 yılları arasında yazıldığı sanılır. Birazdan göreceğimiz gibi, birbirine örölmüş iki konu işlenir bu oyunda. Shylock ile ilgili ana öykü ve Portia ile ilgili kutular öyküsü. Yazar, birinci konu için Giovanni Fiorentino'nun *Il Pecorone* adlı İtalyan öykülerine; ikinci konu için de *Gesta Romanorum* adlı başka bir öykü derlemesine başvurmuştur. 1579'dan önce sahneye konulan *The Jew* oyunundan da yararlanmış olabilir; ama o oyunun metni kaybolduğu için bu konuda kesin bir şey söylemek olanaksızdır.

*The Merchant of Venice* deyince aklımıza ilk Shylock geldiğinden, bu oyuna adını veren Venedikli tacirin Shylock olduğunu sanır birçokları. Oysa Venedikli tacir Shylock değil, ikinci planda kalan, bize silik bir kişi izlenimini veren Antonio'dur aslında. Soylu ama yoksul bir delikanlı olan ve zengin Portia ile evlenmek isteyen Bassanio, yakın arkadaşı Antonio'dan bu genç kıza yaklaşabilmesi için gereken parayı ister. Gerçi Antonio çok varlıklıdır, ama şu sırada tüm gemileri açık denizlerde bulunduğundan, arkadaşına para verebilecek durumda değil-

dir. Bunun üzerine Antonio, Bassanio'ya yardım edebilmek için Yahudi tefeci Shylock'dan 3000 altın almaya karar verir. Shylock ise, sadece faizsiz borç vererek Shylock'un kazancını azalttığı için değil, Yahudiliğini yüzüne vurup onu ikide bir aşağıladığı için Antonio'dan hiç mi hiç hoşlanmamaktadır. Antonio, bu hakaretlere sabırla katlanan Shylock'un üstüne tükürmüş, köpek diye küfredip onu tekmelemiştir. Bunları yapan adam şimdi gelip de ondan borç isteyince, Shylock acı acı alay etmekten kendini alamaz:

*Size ne diyeyim? Bir köpeğin hiç parası olur mu?  
Bir itin üç bin altın vermesinin  
Yolu var mıdır demem yerinde olmaz mı?*

*What should I say to you? Should I not say  
Hath a dog money? Is it possible  
A cur can lend three thousand ducats?*

Yoksa Shylock'un, Antonio'nun önünde yerlere kadar eğilip şöyle mi demesi gerekiyor:

*Güzel efendim, geçen Çarşamba üstüme tükürdünüz;  
Şu gün beni ayağınızla ittiniz; başka bir gün de  
Bana köpek dediniz. Ben de bu nezaketlere karşılık,  
Size şu kadar para ödünç veriyorum.*

*Fair sir, you spat on me Wednesday last;  
You spurn'd me on such a day; another time  
You call'd me dog; and for these courtesies  
I'll lend you thus much money.*

Antonio bu sözlere hiç kulak asmadan, büyük bir olasılıkla Shylock'un üstüne gene tüküreceğini, onu gene tekmeleyeceğini bildirir. Shylock'un bu parayı bir dost olarak değil, bir düşman olarak vermesini istiyordur. İsteddiği de olur. Antonio altınları bir düşman olarak alır; Shylock da bir düşman olarak verir. Bu arada Shylock bir şart koşar: Eğer borç saptanan günde ödenmez-

se, Antonio'nun "gövdesinin istediği yerinden" ("In what part of your body pleaseth me") yarım kilo et kesmeye hak kazanacaktır. Antonio gemilerinin Venedik'e vaktinde geri döneceğine güvendiği için bu korkunç anlaşmayı kabul eder.

İkinci perdede, oyunda baş kadın kişi olan Portia ile ilgili "kutular" konusu ele alınır. Tek çocuğu Portia çok varlıklı olacağı için onun, parasına göz koyan bir servet acısının eline düşmesinden korkan babası, ölmeden önce bir şart koşturmuş: Biri altından, biri gümüşten, biri de kurşundan üç kutu vardır. Bunların birinde, Portia'nın minyatür portresi bulunmaktadır. Onu isteyen adam, hangi kutuyu seçtiğini hiç kimseye söylememeye namusu üstüne yemin edecek ve ancak içinde portre bulunan kutuyu seçebilirse Portia ile evlenmeye hak kazanacaktır. Sadece varlıklı değil, aynı zamanda son derece akıllı ve güzel olan Portia'nın birçok talibi vardır. Ancak hepsi yanlış kutuları, yani altından ve gümüşten olanları seçmekte, onlarla gizlice alay eden, hiçbirisiyle evlenmeyi istemeyen Portia da sevinmektedir. Gelgelelim genç kız, Shylock'tan borç alınan paralar sayesinde varlıklı bir delikanlı haline gelen Bassanio'yu görür görmez, ondan hemen hoşlanır. Bassanio da doğru kutuyu, yani kurşundan yapılmışını seçip Portia ile evlenir.

Bu arada Shylock'un kızı Jessica, babasının mücevherlerini, elmaslarını ve çok miktarda altınını aşırıp, Lorenzo adlı bir Hristiyan delikanlıya kaçır. Hem kızını, hem de servetinin büyük bir bölümünü yitiren Shylock, öfke ve acılar içindedir. Antonio'nun gemilerinin battığı haberi alınınca (bu haberin doğru olmadığı sonradan anlaşılacaktır), Shylock borç verirken yaptığı anlaşmayı yürürlüğe koyup, Antonio'dan öd almaya karar verir. Antonio onu aşağılamış, bir köpek yerine koymuştur:

*Neden böyle yaptı? Ben Yahudi olduğum için. Bir Yahudinin de gözleri yok mu? Bir Yahudinin de elleri yok mu? Uzuvarları, boyutları, duyuları, sevgileri, tutkuları yok mu? Bir Hristiyanı besleyen besin onu da beslemiyor mu? Aynı silah onu da yaralamıyor mu, aynı hastalıkları çekmiyor mu, aynı çarelerle şifa bulmuyor mu, aynı kış onu üşütüyor mu, aynı yaz onu ısıtmıyor mu? Derimizi deldiğiniz zaman kanamıyor*

*muyuz? Bizi gıdıkladığınız zaman gülüyor muyuz? Bizi zehirlediğiniz zaman ölmüyor muyuz?*

*Hath not o Jew eyes? Hath not a Jew hands? Organs, dimensions, senses, affections, passions? Fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer as a Christian is? Of you prick us, do we not bleed? If you tickle us, do we not laugh? If you poison us, do we not die?*

Shylock'un bu ünlü sözleri, Shakespeare'in tüm insanların kardeş oldukları inancını kesinlikle kanıtlar ve ırk ya da din ayrımları yaparak insanlara kıymaya kalkanlara verilecek en doğru yanıttır. Shylock bu sözleri söylediği için gözümüzde yücelir. Ne var ki, Shylock sadece Hristiyanlarla Yahudilerin eşitliğini savunmakla yetinmez, Antonio'dan ve dolayısıyla Hristiyanlardan öğ alma hırsıyla da yanıp tutuşur. İşte bu yüzdendir ki, bu güzel sözlerden sonra, "Bize kötülük yaptığınız zaman öğ almayacak mıyız?" ("If you wrong us shall we not revenge?") diye sorar. Gerçi öğ almanın kötü olduğunu bilir, ama bu kötülüğü Hristiyanlardan öğrenmiştir. "Her konuda size benziyorsak, bu konuda da size benzeyeceğiz... Bana öğrettiğiniz kötülüğü uygulamaya koyacağım." ("If we are like you in the rest, we will resemble you in that... The villainy you teach me I shall execute.")

*The Merchant of Venice*'in en ilginç bölümü olan dördüncü perdedeki yargılama sahnesinde, Shylock'un para hırsı olmadığı ya da öğ almak tutkusunun para hırsından çok daha ağır bastığı anlaşılır. Çünkü evlendikten sonra iyice zenginleşen Bassanio, arkadaşını kurtarmak için alınan altınların iki, hatta üç katını vermeye hazır olduğu halde, Shylock bu öneriyi kabul etmeye yanaşmaz; elinde bıçak, Antonio'nun etini ister ille de.

İşte tam o sırada, erkek kılığına girip, ünlü bir avukat rolünü, kocası tarafından bile tanınmadan oynayacak kadar marifetli olan Portia, akli ve becerisiyle yasaları evirip çevirip canı istediği gibi yorumlayarak Antonio'yu kurtarır. İlk merhamet diler Shylock'tan. Ama karşısındakinin merhametli davranma-

ya hiç niyeti olmadığını anlayınca, yasal bir hileye başvurur. İmzalanan anlaşmaya göre, Shylock'un Antonio'nun gövdesinden belirli bir miktar et kesmeye hakkı vardır. Gelgelelim bunu yaparken, adamın bir tek damla kanını dökerse, o zaman devletin de Shylock'un malına mülküne el koymaya hakkı olacaktır. Üstelik bir Venedik yurttaşını öldürmek istediği için Shylock nasıl olsa cezalandırılacak; servetinin yarısını kötülük ettiği Antonio'ya, öteki yarısını da devlete vermek zorunda kalacaktır. Hatta Portia'ya göre, devletin Shylock'u ölüme mahkûm etmeye bile hakkı vardır.

Venedik dükası, karşısındaki Hıristiyan düşmanından farklı olarak acıma duygusundan yoksun olmadığını belirttikten ve Shylock'un servetinin yarısına el koyduktan sonra, onun canını bağışlar. Antonio ise, düşmanını Hıristiyan dinini benimsemesi ve varını yoğunu kızı Jessica ile Hıristiyan damadına miras bırakması koşuluyla, Shylock'un malının mülkünün öteki yarısını almaktan vazgeçer.

Böylece Shylock yenilmiş, yıkılmış, dinini bile değiştirmek zorunda kalmıştır. Ne var ki, ağlayıp sızlanmaz, halinden yankınmaz. Sadece "Lütfen izin verin de buradan gideyim. İyi değilim. Anlaşmayı peşimden gönderin, imzalarım" ("I pray you give me leave to go from hence. I am not well. Send the deed after me, and I will sign it") diyerek sahneden çekilir ve bir daha da görmeyiz onu.

Oyunun beşinci perdesi, Portia'nın Belmont'taki güzel bahçesinde geceleyin geçer. Üç genç çift, Portia ile Bassanio, Jessica ile Lorenzo ve arkadaşları Nerissa ile Gratiano, mutluluk ve huzur içindedirler. Şiirsel sözler, ay ışığı, müzik, sevda, her şey güzeldir. Ne var ki, Shakespeare'in aşkla ilgili öteki komedyalarının, yani *Much Ado About Nothing*'in, *As You Like It*'in, *Twelfth Night*'in sonu, bizi yoğun bir iyimserlik, hatta bir sevinç havası içinde bırakırken, *The Merchant of Venice*'in sonu bizi tedirgin eder. Elimizde olmadan, Shylock'un başına gelenleri düşünüyoruz. Öz kızının bile hainliğine uğrayarak, onu sadece yabancı değil, düpedüz düşman bilen bir çevrede yapayalnız kaldığını, dininden bile vazgeçmeye zorlandığını aklımızdan çıkaramayız. Gelgelelim Shylock başarıya ulaşmış Antonio'nun gövdesi-

ni doğrasa ve adamı öldürseydi, gene tedirgin olacaktık, hatta daha da beter tedirgin olacaktık herhalde.

*The Merchant of Venice*'in yalnız sonunda değil, tümünde, çözümlenmesi olanaksız görünen ve bizi sürekli rahatsız eden bir sorun vardır. Bu açıdan bu oyun da Shakespeare'in "problem play"leri, yani sorunlu oyunları arasına girmelidir bize kalırsa. *The Merchant of Venice*'deki sorun Shylock'un kişiliğinden kaynaklanır. Dover Wilson'un belirttiği gibi,<sup>36</sup> Shakespeare'in oyunlarında ancak üç kişi –Shylock, Cleopatra ve Hamlet– hâlâ sürüp giden tartışmalara neden olmuştur. Gerçi bunların arasında en çapraşığı Hamlet, en basiti de Shylock'tur, ama bu konuda da okuyucular ve eleştirmenler ikiye bölünmüş, Shylock'un kişiliği birbirine karşıt iki ayrı yoruma uğramıştır: Shylock, para hır-sını doyurmak amacıyla tefecilik yapan, Hristiyanların kanına susamış, sonunda kendi kazdığı çukura düşen, gülünç olmaya mahkûm bir güldürü kişisi midir? Yoksa yüzyıllar boyunca horlanmış ve ezilmiş bir ırkın acılarını temsil eden, haksızlığa uğradığı için öç almak isteyen, soylu yanları ve neredeyse trajik boyutları olan bir insan mıdır?

Shakespeare'in Yahudiler konusunda pek bilgisi yoktur; çünkü İngiltere'den 13. yüzyılın sonlarında sürüldükleri ve Shakespeare'in ölümünden yıllarca sonra, ancak 1655'te geri dönmelerine izin verildiği için çok az sayıda Yahudi vardı İngiltere'de. Yazarımız büyük bir olasılıkla bunlardan hiçbiriyle karşılaşmamıştı. Ortaçağın ve 16. yüzyılın efsanelerinde, Yahudiler bebeleri öldürüp kanlarını içmek gibi tüyler ürpertici cinayetler işleyen canavarımsı masal yaratıklarıydı. Nitekim Shakespeare'in çağdaşı ünlü dram yazarı Christopher Marlowe *The Jew of Malta*'da bu kavrama uygun bir canavar çizmişti. Bundan başka, Kraliçe Elizabeth'in Yahudi hekimi Lopez, Elizabeth'i zehirlemekle suçlanmıştı. Gerçi kraliçe, hekiminin suçsuzluğuna inanıyordu, ama gözdesi Earl of Essex, Lopez'e düşman olduğu için, adamcağız 1594'te, yani *The Merchant of Venice* yazılmadan iki üç yıl önce, ölüm cezasına çarptırılmıştı. İşte bu yüzden o sırada bir Yahudi düşmanlığı vardı İngiltere'de.

36 Dover Wilson, *The Essential Shakespeare*, Cambridge, University Press, 1946, s. 80.

Shakespeare'in bu oyunda amacı, yaşadığı çağın Yahudilerle ilgili önyargılarına uygun bir güldürü kişisi, ahlaksız ve gülünç bir tefeci tipi çizmekti herhalde. Ne var ki, hiçbir zaman kolay bir yüzeyselliğe kapılmadığı ve kişilerini her zaman derinliğine incelediği için, bizi güldürmekten çok düşündüren, acıma duyguları uyandıran, kötü ve iyi yanları olan gerçek bir insan çizdi bunun yerine. Ve belki de Shakespeare'in kendi farkına varmadan, bu insan oyunun en ilginç kişisi oldu bizim gözümüzde.

### THE MERRY WIVES OF WINDSOR (Windsor'un Şen Kadınları)

*The Merry Wives of Windsor* 1597'yle 1601 arasında yazıldığı, yani Shakespeare'in acemilik döneminin bir ürünü olmadığı halde, *The Comedy of Errors* türünde, eğlenceli, ama oldukça kaba bir güldürüdür. Oysa Shakespeare, *As You Like it* ya da *Twelfth Night* gibi en ince ve şiir dolu komedyalarını, *Hamlet* gibi tragedyalarını yazmaktaydı o sıralarda.

1702'de, yani bu oyunun ilk baskısı yayımlandıktan yüz yıl sonra, John Dennis'in ortaya attığı bir söylentiye göre, *The Merry Wives of Windsor*, Kraliçe Elizabeth'in emri üzerine, iki haftada kaleme alınmıştır. Hatta Dennis, mektuplarından birinde, bu süreyi on güne indirir. 1709'da Nicholas Rowe, Shakespeare'in yaşamını anlatırken, aynı söylentiye değinir. Kraliçenin *Henry IV*'de gördüğü Falstaff'ın kişiliğine hayran kaldığını, Shakespeare'e Falstaff ile ilgili başka bir oyun yazıp, onu âşık olarak göstermesini emrettiğini söyler. Gerçek, yani *Henry IV*'deki Falstaff'ın âşık olmasının yolu olmadığına göre, kraliçe onun psikolojik yapısını hiç mi hiç anlamadığını da açığa vurmuş olur böylece. Eğer bu öykü doğruysa, *The Merry Wives of Windsor*, salt Falstaff'ı yeniden sahneye çıkarmak amacıyla yazıldı demektir. Oysa buradaki Falstaff'ın *Henry IV*'deki Falstaff ile ad benzerliğinden başka hiçbir ilgisi yoktur ve *The Merry Wives of Windsor*'un beğenilmemesinin başlıca nedenlerinden biri de budur. Bu oyunun çarçabuk yazıldığını gösteren belirtilerin bulunması; anlatılan olayların Windsor'da, yani kraliçenin oturdu-

ğu yerlerden birinde geçmesi ve *The Merry Wives*'in Elizabeth'in önünde oynanması, bu söylentiye doğrular niteliktedir.

Bu oyunu Shakespeare'in öteki komedyalarından ayıran iki özellik vardır. Biri, neredeyse tümünün düzyazıyla yazılması; ikincisi de, Shakespeare'in burada, kendi çağının İngiltere'sinde yaşayan ve orta sınıftan gelen insanları ele alış. Aslında *The Merry Wives*'daki olayların, Dördüncü Henry'nin saltanatının sonlarına doğru, yani 15. yüzyılın sonlarında geçmesi gerekir. Oysa burada gördüğümüz İngiltere'nin Elizabeth çağı İngiltere'si olduğu besbellidir.

*The Merry Wives of Windsor*'un konusu oldukça basittir: Parasız kalan Sir John Falstaff, kendi halinde, evli barklı, orta yaşlı iki Windsorlu kadını, Mistress Ford ile Mistress Page'i baştan çıkarmayı aklma koyar. Eğer Elizabeth'in Falstaff'ı âşık görmek istediği doğruysa, kraliçenin bu isteği gene de yerine getirilmiş sayılmaz, çünkü şişman şövalye hiç de âşık değildir. Tek amacı, kadınları kullanarak kocalarının parasını cebine indirmektir. Her iki kadının da ona tutkun olduğunu, bu işi kolayca başarabileceğini sanır. Yazdığı aşk mektubunun iki kopyasını çıkararak, birini Mistress Ford'a, birini Mistress Page'e gönderir. Namuslu oldukları kadar da şakacı olan bu Windsorlu şen kadınlar, mektupları karşılaştırdıktan sonra, Falstaff'ı rezil etmeye karar verip durumu kocalarına da bildirirler.

Mistress Ford, Mistress Page ile anlaşp, kendi evinde Falstaff ile buluşmaya söz verir. Buluştuklarında, kocasının onları yakalamaya geldiğini bahane ederek, Falstaff'ı büyük bir sepetin içine saklar. Üstüne kirli çamaşırları yığıp, uşaklarına sepeti Thames nehrinin kıyısındaki çamurlu hendeğe boşaltmalarını söyler. Kadınlar Falstaff'a verdikleri ikinci randevuda, şişman şövalyeyi evden kaçırmak için bu kez de kadın kılığına sokarlar. O sırada evine dönüp Falstaff'ı yaşlı bir büyücü kadın sanan Ford, ona bir güzel sopa çeker. Son perdede Windsorlu kadınlar, kocaları ve ahbablarıyla birleşip, Falstaff'a üçüncü bir oyun oynarlar. Mistress Ford ona son bir randevu verir. Falstaff masallara geçmiş doğaüstü bir yaratık olan avcı Herne kılığına girecek, kafasına büyük boynuzlar takacak, geceleyin baştan çıkarmak istediği kadınla ormanda buluşacaktır. Daha önceden herkes,



peri ve cin kılığına girip, şuraya buraya saklanmışdır. Bu gülünç haliyle Falstaff, Mistress Ford ile tam karşılaştığı sırada, sahte cinlerle periler üstüne üşüşüp ona iyice eziyet ederler, her bir yanını çimdiklerler.

Tüm bunlardan anlaşıldığı gibi, *The Merry Wives of Windsor*'daki Falstaff, tam anlamıyla gülünç bir yaratıktır. Kendi çıkarını düşünür, kurnazca davranmak ister, ama akılsız olduğundan hep başarısızlığa uğrar. *Henry IV*'deki Falstaff herkesi aldatırken, buradaki Falstaff'ı herkes aldatır, hem de rezil ederek aldatır. *Henry IV*'de gene yaşlı olduğu halde, her zaman genç, çok canlı ve ayrıca sevimli olan Falstaff, *The Merry Wives of Windsor*'da birdenbire bunamıştır sanki. Tarihsel oyunda en güç durumlardan sıyrılabilirken, şimdi boyuna kapana düşer; bir alay konusu olan kocamış bir budalaya dönüşür. Eğer Shakespeare'e Falstaff'ı sahneden yeniden canlandırmak görevi gerçekten verildiyse, yazarın şimdi ele aldığımız güldürüde bunu başaramadığını kabul etmek gerekmektedir.

## MUCH ADO ABOUT NOTHING (Kuru Gürültü)

*Twelfth Night* ve *As You Like It* gibi Shakespeare'in "romantik", yani aşk üstüne kurulu komedyaları arasına giren *Much Ado About Nothing*, 1600'de yayımlandığına göre, ya 1598 ya da 1599'da yazılmıştı herhalde. Çoğu komedyalarında olduğu gibi, Shakespeare bu oyunun konusunu da İtalyan kaynaklarından, özellikle Bandello'nun bir öyküsünden ve Ariosto'nun *Orlando Furioso* adlı epik şiirinden almıştır.

Arragon Prensi Don Pedro, arkadaşları Claudio ve Benedict ile birlikte, Messina dükası Leonato'ya konuk gelir. Leonato'nun Hero adında bir kızı ve Beatrice adında bir yeğeni vardır. Claudio, Hero'ya talip olur ve düğün hazırlıkları yapılır. Ne var ki, Arragon prensinin nikâh dışı üvey kardeşi Don John, salt kötülük olsun diye, Hero'ya karaçalarak, bu evliliği engellemeye karar verir. Adamlarından biri, geceleyin Hero'nun hizmetçisiyle buluşur. Hizmetçi kız, hanımının giysilerini giydiği için, bu buluşmayı gizlice gözetleyen Claudio, nişanlısının dü-

ğünden az önce başka bir erkekle ilişki kurduğunu sanır. Nişanı hemen bozacağı yerde, düğün gününe kadar bekler. Sonra tam nikâh kıyılırken, ailesinin ve tüm konukların önünde, zavallı genç kızı namussuz olmakla suçlar. Hero yere düşüp bayılır. Onun suçsuzluğuna inanan bir rahibin öğüdü üzerine, Hero'nun babası kızının öldüğü haberini yayar. Bir süre sonra Hero'nun suçsuzluğu ortaya çıkar. Kızın babası, pişman olan Claudio'ya bir oyun oynar. Sözde Hero'ya tıpkı benzeyen bir yakın akrabası vardır. Delikanlının onunla evlenmesini önerir. Claudio da bu öneriyi benimser. Düğün töreninde gelinin duvağı açılınca, Hero'nun ölmediği ortaya çıkar, durum tatlıya bağlanır ve Shakespeare'in bu oyuna neden *Much Ado About Nothing* adını verdiği de anlaşılır.

Oyunun anahatlarını kısaca anlattık. Ama anlatmasak da olurdu. Çünkü *Much Ado About Nothing*'de bizi ilgilendiren ne konudur, ne de konuyla ilgili kişiler. Konuya bakılacak olursa, baş kişiler Claudio ile Hero'dur. Oysa tüm ilğimiz, Claudio'nun arkadaşı Benedick ile Hero'nun kardeş çocuğu Beatrice üstünde toplanır. Eğer *Much Ado About Nothing* Shakespeare'in güzel komedyalarından biri sayılıyorsa, Beatrice ile Benedick'in ve bir dereceye kadar güldürücü zabıta memuru Dogberry'nin bu oyunda yer almasıdır bunun başlıca nedeni. Oyun ilk sahnelendiği sırada bile bunun böyle olduğunu biliyoruz. Çünkü Shakespeare'in çağdaşlarından Leonard Digges, Shakespeare'i öven bir şiirinde, Beatrice ile Benedick sahnede görülür görülmez, parterin, galerinin, locaların, tiyatro binasının her bir yanının dakikasında dolduğunu söyler.

O çağın çoğu aşk komedyalarında, genç kızlarla delikanlıların göz göze geldikleri ilk anda, yıldırım çarpmışçasına birbirlerine tutulmaları gelenek halini almıştır. Beatrice ile Benedick, bu geleneği kökünden yıkarak, birbirlerine sürekli satıştıkları, birbirleriyle kıyasıya alay ettikleri için, hiç de romantik bir çift sayılamazlar. Oyundaki kişilerden birinin gözlediği gibi, ikisi de çok nükteli olan bu iki genç arasında "neşeli bir savaş" ("merry war") sürüp gitmektedir ve onlar konuşmaya başlar başlamaz "zekâlarının çarpışmasını" ("skirmish of wit") seyrederiz.

Beatrice'in Benedick için, Benedick'in de Beatrice için bir saplantı halini aldığı, tüm sözlerinden, tüm davranışlarından hemen anlaşılır. Çekiştirmek amacıyla da olsa, Benedick Beatrice'in, Beatrice de Benedick'in ikide birde sözünü etmeden yapamazlar. Beatrice ağzını açar açmaz, Benedick'i sorar. Delikanlının Claudio ile birlikte Messina'ya geldiğini öğrenince, bulaşıcı bir hastalıktan söz edercesine "Benedick illetine tutulmaktan" ("catching the Benedick") laf açar. İnsanın vebaya bile böylesine çabuk tutulamayacağını ve bu hastalığa kurban gidenlerin dakikasında çıldırdıklarını ileri sürer. Benedick de, Claudio'nun Hero ile nişanlandığını öğrenince, eğer Beatrice çok şirret bir kız olmasaydı, Hero'dan kat kat daha güzel sayılacağını söyler.

Bu iki genç, birbirleriyle öyle acımasızca uğraşırlar ki, *Much Ado About Nothing*'i okuyan ya da seyreden, "Bunlar birbirlerine âşık mı yoksa? Birbirlerinden ne denli hoşlanmadıklarını ikide birde açıklamaları, tersyüz edilmiş aşk ilanları mı acaba?" diye bir kuşkuya kapılmaktan kendini alamaz. Birbirlerini ilkin gerçekten sevmiyorlarsa bile er geç sevecekleri, sevdalanmalarının her ikisi için de kaçınılmaz bir alinyazısı olduğu, oyunun ilk perdesinden besbellidir.

Daha önceden tanıştıkları anlaşılan Beatrice ile Benedick, oyunun ilk sahnesinde karşılaşır karşılaşmaz, hemen saldırıya geçerler. Gerçi Benedick çok zeki ve alaycıdır, ama kibar bir erkeğe yakışır bir biçimde konuşup, belirli nezaket sınırlarını aşmaması gerekmektedir. Böylece Shakespeare'in komedyalarında görülen o üstün zekâlı pırıl pırıl genç kadınlardan biri olan Beatrice, Benedick ile sürüp giden nükteli çarpışmalarda, karşındakini yenik düşürür çoğu zaman. Delikanlı Beatrice'in onu nasıl perişan ettiğini anlatırken, kendini tüm bir ordunun nişan aldığı bir adama benzetir. Beatrice'in ağzından çıkan her sözün, yüreğine bir kama gibi saplandığını söyler. Ne var ki, Beatrice'in alayları buruk ya da kırıcı değildir aslında. Bu genç kız nasıl davranırsa davransın, ne söylerse söylesin, her zaman iyi yürekli ve cana yakın kalmanın yolunu bulur. Üstelik çevresine sevinç saçır, mutlu eder herkesi. Kendi de dediği gibi, dans eden bir yıldızın etkisinde doğmuştur sanki.

Beatrice ile Benedick hiçbir zaman âşık olmayacaklarını, hiç-

bir zaman evlenmeyeceklerini, hep bağımsız kalacaklarını ileri sürerek övündükleri için, ortak dostları onlara bir oyun oynamaya karar verirler. Erkekler Benedick'in kulak misafiri olduğunu, söyledikleri her sözü duyduğunu bile bile, kendi aralarında gizlice konuşuyormuş gibi yaparak, bir sürü yalan uydururlar. Sözde Beatrice, Benedick'in derdinden ölüyormuş; ona her gece upuzun aşk mektupları yazıp sabahları yırtıyormuş; hıçkıra hıçkıra ağlayıp dövüne dövüne saçını başını yoluyormuş; kendi canına kıyacağından korkuyorlarmış; ama ölse bile, alaylarını sürdürüp aşkını açığa vurmayacakmış. Benedick'in Beatrice'i sevmeye ne denli hazır olduğunu ya da öteden beri sevdiğini, işte bu durum üzerine anlarız. Çünkü delikanlı bu uydurmaları duyar duymaz, "Eğer ona acımazsam, hainin biriyim" ("if I do not pity her I am a villian") diyerek, Beatrice ile evlenmeye dakikasında karar verir. Bundan sonraki sahnede kadınlar aynı oyunu Beatrice'e oynarlar. Benedick'in Beatrice'e ölesiye tutulduğunu; ama Beatrice bunu duyarsa büsbütün acımasız davranacağını; zavallı gencin alay edile edile ölmektense, için için yanarak ölmesinin daha iyi olacağını anlatırlar. Bu yalanları duyan Beatrice, tıpkı Benedick'in tepkisini gösterir, delikanlıyı hemen sevmeye karar verir.

Böylece belki kendileri de farkında olmadan birbirlerine nasıl olsa âşık olan bu kızla bu delikanlı, derin bir sevdaya düşerler. Gururlarından ötürü bunu bir süre gizlemeleri; eskiden durmadan konuşurken diş ağrısı çektiklerini ya da hasta olduklarını bahane ederek şimdi sessizliğe gömülmeleri ayrıca eğlencelidir.

Beatrice ile Benedick, ancak dördüncü perdede, Hero'nun iftiraya uğrayıp düğün günü kilisede rezil duruma düşürülmesi dolayısıyla aşklarını açığa vururlar. Bu aşk ilanı da hiç mi hiç romantik değildir. Benedick, Beatrice uğruna yapmayacağı şey olmadığını söyleyince, korkunç bir haksızlığa uğrayan Hero'nun öcünü almak isteyen Beatrice, sadece iki sözcükle karşılık verir sevgilisine: "Claudio'yu öldür!" ("Kill Claudio!") Benedick ise, yakın arkadaşını öldürmeye pek yanaşmadığı için iki sevgilinin arası gene açılır gibi olur.

İyi ki, oyunun sonunda, bu komedyanın en sevimli kişilerinden biri olan ve gülmece alanında Shakespeare'in büyük başarılarından biri sayılan aptal zabıta memuru Dogberry ve

onun emrindeki gece bekçileri sayesinde, Hero'ya karaçalındığı anlaşılır ve durum tatlıya bağlanır. Ancak Beatrice ile Benedick son sahneye dek, geleneksel âşık tiplerine özgü duygusal tutumu benimsemeye yanaşmazlar. Alaylarını sürdürüp, salt merhamete geldikleri için, birbirlerini ölümden kurtarmak amacıyla evleneceklerini söylerler.

## TWELFTH NIGHT (On İkinci Gece)

Shakespeare'in en güzel romantik komedyalarından, yani aşk konusunu işleyen komedyalarından biri olan *Twelfth Night*, 1599-1600 yıllarında yazılmıştır. Noel şenlikleri 24 Aralık gecesi başlayıp, on iki gün sonra 6 Ocak'ta bittiği için, şenliğin 12'nci ve son gecesi ayrıca önemliydi. Bu oyun, şenliğin sonunu kutlamak amacıyla o gece Kraliçe Elizabeth'in sarayında oynandığından *Twelfth Night* adını alır.

Oyunun kaynağı, Barnabe Riche'in, Bandello ve Cinthio'nun İtalyanca öykülerinden esinlenerek yazdığı *Apolinius and Sil-la*'dır. Shakespeare her zaman olduğu gibi, başvurduğu kaynağı özgürce kullanmış, canının istediği değişiklikleri yapmıştır. Ne yazık ki, bu arada olayların geçtiği ülkeyi de değiştirmiştir. Bunu yapmasaydı bizim açımızdan çok ilginç olurdu; çünkü ana kaynaktaki kent, Illyria gibi uydurma bir yer değil, İstanbul'dur ve başlıca kişilerden biri olan Orsino Illyria dükası değil, "Constantinople dükası"dır. Barnabe Riche'in, bir yığın üzüntülü olayları, sevdikleri erkekler tarafından terk edilen karabahtlı genç kızları anlatan öyküsüne, Shakespeare mutlu bir hava vermiştir. Başvurduğu kaynakta bulunmayan, Malvolio, soytarı Feste, Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek, Maria gibi güldürücü kişileri oyununa ekleyerek fazlasıyla hazin ve gerçeklerden kopuk bir öyküyü, canlılık, sevinç ve şiirle dolu, pırıl pırıl bir komediyaya dönüştürmüştür.

Shakespeare'in öteki komedyalarında olduğu gibi, burada da konu pek önemli değildir. Önemli olan kişilerin gerçekliği, duygu ve düşüncelerin ilginçliği, şiir dilinin güzelliği ve gülmece öğelerinin zenginliğidir.

Shakespeare'in çok hoş birkaç şarkısıyla ayrıca değerilenen *Twelfth Night*, Orsino'nun müziği coşkuyla övmesiyle başlar. Ill-yria dükası denilen bu delikanlı, Elizabeth çağı İngiltere'sinin parlak, zeki, bilgili ve sanatsever aristokratlarını andırır aslında. Orsino, Olivia adlı soylu ve varlıklı bir genç kıza romantik bir aşkla tutkundur. Ne var ki, Olivia çocukluğundan beri aklına eseni yapmış, fazla şımartılmış, aşırı kibirli bir kız olduğu için, Orsino'yu sadece reddetmekle kalmaz, ölen erkek kardeşinin yasını tuttuğunu bahane ederek, yedi yıl süreyle hiçbir erkekle yüz yüze gelmemeye de kararlı olduğunu söyler.

Oyunun en önemli ve bize kalırsa en cana yakın kişisi Viola ise, bindikleri gemi bir fırtınada batınca, ikiz erkek kardeşi Sebastian'dan ayrı düşmüş, onun sağ olup olmadığını bile bilmemektedir. Daha önce de söylediğimiz gibi, Shakespeare'in komedyelerinde güç duruma düşen genç kızların erkek kılığına girmesi bir gelenek halini almıştır. Viola da yabancı bir sahilde yapayalnız kalınca, bu çareye başvurur, Cesario adını alır, Orsino'nun hizmetine girer ve dakikasınca ona âşık olur.

Romantik komedyalarda aşk her zaman ön planda geldiği için, *Twelfth Night* bu üç kişinin, yani Viola, Orsino ve Olivia'nın aşk ilişkileri üstüne kuruludur. Viola'nın başı ayrıca derttedir, çünkü Olivia'ya âşık olduğunu söyleyen ve onu bir erkek sanan Orsino'ya duyduklarını açığa vurmasının yolu yoktur. Bu akıllı uslu genç çocuktan hoşlanan Orsino, onu bir tür aşk elçisi olarak Olivia'ya gönderince, kızın durumu büsbütün güçleşir. Olivia'yı kandırıp Orsino ile evlenmesini sağlaması istenmektedir ondan. Oysa Viola'nın asıl istediği, Orsino ile kendi evlenmektir. Viola duygularını baskı altına alıp, görevini büyük bir dürüstlikle yerine getirir gene de. Dükanın habercilerine kapısını kapalı tutan Olivia'nın huzuruna çıkmayı başarır. Hatta yüzünü herkesten gizleyen Olivia, peçesini açıp kendini Viola'ya olanca güzelliğiyle gösterir. Bunun üzerine Viola, Shakespeare'in ilk yirmi sonesinde işlenen konuya değinir. Olivia'nın böyle bir güzelliği kendisiyle birlikte mezara gömmeye hakkı olmadığını, evlenip çocuk doğurarak bu güzelliğin "kopyalarını" yeryüzünde bırakması gerektiğini anlatır. Öyle diller döker, öyle güzel konuşur ki, Olivia yedi yıl süreyle hiçbir erkeğin yüzüne bakmaya-

çağına yemin ettiğini unutturur. Gelgelelim, Düka Orsino ile evlenmeye razı olacağına, erkek sandığı Viola'ya tutulur. Zavallı Viola'nın durumu bir kat daha çapraşıklaşır böylece.

Orsino'nun Olivia'ya, Olivia'nın da erkek sandığı Viola'ya sözde duydukları aşkın, çok yapay ve zorlanmış bir yanı vardır. Orsino, belirli bir kadından çok, aşk kavramına âşıktır. Olivia'yı elde edilmesi ayrıca güç, gizemli bir kadın bildiği için ona tutulur, daha doğrusu tutulduğunu sanır. Olivia ise, tüm erkeklerin ona taptığına ya da tapmaya hazır olduklarına inanan, kendini beğenmiş bir kızdır. Viola onun güzelliği karşısında fazla etkilendiği, ona başkası adına başvurduğu, hatta hiç çekinmeden onunla alay bile ettiği için, Olivia bu durumun garipliği karşısında heyecanlanır, kendisine yüz vermeyen bu delikanlıya sözde tutulur. *Twelfth Night*'ta gerçek ve inandırıcı olan, hiç sarsılmadan sonuna dek sürüp giden tek aşk, Viola'nın Orsino'ya aşkıdır.

Yalnız duyguları açısından değil, kişiliği açısından da Viola oyunun en canlı ve en sevimli kişisidir. Hazlitt'in de belirttiği gibi, Viola'nın bu cana yakınlığı *Twelfth Night*'in böylesine beğenilmesinin başlıca nedenlerinden biridir. Tıpkı Shakespeare'in öteki iki romantik komedyasındaki Beatrice ve Rosalind gibi, Viola da, hem içtenlikli davranışlarıyla bizi duygulandırmayı, hem de alaylarıyla eğlendirmeyi bilir. Erdemli olmasına erdemlidir, ama hiçbir katı ya da hoşgörüsüz yan yoktur onun erdeminde. Akıllı ve sağduyusu sayesinde, hem âşık olduğu Orsino'yu, hem de kendini Viola'ya âşık sanan Olivia'yı büyük bir ustalıkla idare eder.

Oyunun sonunda, Viola'nın ikiz erkek kardeşi Sebastian'ın çıkagelmesiyle, bu çapraşık durum çözümlenir. *The Comedy of Errors*'ta ikizlerin kimlikleri karıştırıldığı gibi, *Twelfth Night*'ta da Viola ile Sebastian kimlikleri karıştırılır bir süre. Olivia, Viola ile evlendiğini sanarak, ona tıpkı benzeyen Sebastian ile, yani gerçek bir erkekle evlenir. Hayal kırıklığına uğrayan Orsino da, Cesario adıyla hizmetine girenin bir kız olduğunu anlayıp, Viola'yı kendine eş seçer.

*Twelfth Night*'ta, bu ana konudan kopuk olmamakla birlikte, başlı başına küçük bir güldürü sayılabilecek ikinci bir konu daha işlenir. "Malvolio'nun alaya alınması" diye adlandırabi-

leceğimiz bu çok eğlenceli güldürünün baş kişisi, Olivia'nın kâhyası Malvolio'dur. Malvolio kendini aklın alamayacağı kadar beğenen, son derece gülünç ve aptal bir adamdır. Tepeden tırnağa karalara bürünüp, kasıla kasıla dolanıp durur. Hanımı Olivia ile ev halkının arasını açmak için elinden geleni yapar. Malvolio aşırı dindar ve erdemli geçinen, darkafalı bir yobazdır. Müzik ve neşe dolu bu oyunda, hiç kimsenin şarkı söylemesini, gülmesini, eğlenmesini istemez. Olivia'nın içkiye düşkün, şişman amcası Sir Toby Belch, "Sen erdemlisin diye, artık pasta yenilmeyeceğini, bira içilmeyeceğini mi sanıyorsun?" ("Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?") diyerek, ona çıkışır durur. Olivia'nın cin gibi bir kız olan hizmetçisi Maria'nın dediği gibi, Malvolio "bir çeşit Püriten"dir ("a kind of Puritan"). Bilindiği gibi, Püritenlerle tiyatrolar arasında kıyasıya bir savaş sürüp gitmekteydi o sıralarda. Bu savaş 1642'de Püriten'lerin siyasal iktidarı ele geçirir geçirmez, İngiltere'de tüm tiyatroları kapatmalarıyla sona erdi. Bir tiyatro adamı olan Shakespeare, bu sevimsiz ve gülünç Malvolio tipini yaratırken, Püritenlerden biraz olsun hıncını almıştır bir bakıma.

Malvolio yalnız aptal değil, çok da haristir aynı zamanda. İçinde bir aslan yatar: Olivia ile evlenip, şimdi kâhyası olduğu evin efendisi durumuna yücelmek özlemiyle yanıp tutuşmaktadır. Yeryüzünde hiçbir kadının onun çekiciliğine karşı koyamayacağına inandığı için de hayallerini gerçekleştirmek umudundadır. Bu gizli umudu sezen Maria, Sir Toby Belch, Sir Andrew Aguecheek ve Shakespeare'in yarattığı en sevimli soytarılarından biri olan Feste, Malvolio'ya bir oyun oynamaya karar verirler. Maria hanımının elyazısını tıpatıp taklit ederek bir mektup yazar. Hepsi gizlenip, mektubu okurken kâhyanın takındığı gülünç halleri seyrederler. Bu gizli aşk mektubunda, Olivia, Malvolio'yu sözde yüreklendirmektedir:

*"Kaderin açısından senden daha yükseğim; ama sen, yücelmekten korkma: Kimi yüce doğar, kimi yücelmeyi başarır; kimi de istemediği halde yücelmek durumunda kalır."*



*"In my stars I am above thee; but do not be afraid of greatness: Some are born great, some achieve greatness; and some have greatness thrust upon them."*

Mektup, Malvolio'nun tüm ev halkına çok kibirli ve ters davranmasını salık verdikten sonra, çapraz bağlarla bağlanmış sarı çoraplar giymesini ve Olivia'yı görür görmez sürekli gülümsemesini de ister. Mektubun sahte olabileceğini aklından bile geçirmeyen Malvolio, kendisinden istenilenlerin hepsini yapar. Olivia ise, çok çirkin bulunduğu bir moda olan çapraz bağlı, nefret ettiği bir renk olan sarı çoraplı ve boyuna anlamlı anlamlı sırtan bir Malvolio'yu ansızın karşısında görünce, adamcağızın delirdiği kanısına varır. Evdekiler de kâhyanın gerçekten delirdiğini söylerler. Elini kolunu bağladıkları gibi, onu karanlık bir odaya tıkarlar. Aklını oynatanları iyileştirmenin en iyi çaresi, bu illete kapılanların içine giren ifritleri dualarla bedenden dışarı çıkarmak olduğuna göre, soytarı Feste, rahip Sir Topas kılığına girer, Zavallı Malvolio'nun, rahibi kusursuz taklit eden Feste'ye yalvarıp yakarması; Feste'nin kâhyanın içindeki şeytanların çıkması için dualar okuması, Shakespeare'in yazdığı en eğlenceli sahnelerden biridir.

Bu sahnenin güldürü olarak başarısının nedeni, Malvolio'nun gülünçlüğünden çok, Feste'nin bir güldürü ustası olmasından kaynaklanır. Ne var ki, Feste sadece bir soytarı değildir, yani insanı sadece güldürmekle kalmaz. Feste, Viola bir yana, *Twelfth Night*'in en ilginç kişisidir bize kalırsa. Çok keskin bir zekâsı, düşünme ve gözleme yeteneği vardır. Kimine göre, oyundaki en bilge kişi odur. Viola'nın dediği gibi, "bu adam soytarı rolünü oynayacak kadar akıllıdır" ("this fellow is wise enough to play the fool"). Feste'nin çok duyarlı bir yanı da vardır. Çevresindekilerin en çapraşık düşüncelerini, en ince duygularını bile kavrayabilir. Müzikten anlar, çok iyi çalgı çalar ve *Twelfth Night*'taki en güzel şarkıları o söyler. Şarkılarının çoğunlukla hüznünlü olması, ayrıca bir giz katar bu soytarının çok renkli kişiliğine.

*AS YOU LIKE IT*  
(*Nasıl Hoşunuza Giderse*)

1599 ya da 1600 yıllarında yazıldığını sandığımız *As You Like It*, Shakespeare'in sevda konusunu işlediği komedyalar arasında belki de en güzelidir birçok eleştirmene göre. En güzeli olmasa bile, kuşkusuz en mutlu komedyası diyebiliriz bu oyuna. *As You Like It*'te hiçbir tragedya ögesi, hatta hüznünlü sayılabilecek bir tek an yoktur. Tüm oyuna, huzur ve sevinçle dolu, tatlı bir iyi niyet ve iyimserlik havası egemendir. Shakespeare için müzik her zaman bir uyum ve mutluluk simgesi olduğu için, yazdığı en güzel şarkılardan bazılarının burada bulunması da ayrıca anlamlıdır. *As You Like It* adı bile, güleryüzlü bir hoşgörü belirtisidir. Shakespeare, komedyasına böyle bir ad vermekle, "burada herkes nasıl isterse öyle davranır, siz de canınız istediği gibi davranın; seyrettiklerinizi canınız istediği gibi yorumlayın" demeye getirir.

*As You Like It*'in bir incir çekirdeğini doldurmayan konusu hiç de önemli değildir. Kişiler ve kişilerin davranışları, duyguları, düşünceleri, söyledikleri şiirsel ya da güldürücü sözlerdir önemli olan. Hatta oyunun başlıca üç kişisi, yani Rosalind, Touchstone ve Jaques arasında ancak Rosalind ana konuyla ilgilidir.

Frederick bir haksızlık yapıp ağabeyi dükânın yerine geçmiştir. Rosalind ise, Arden ormanında çok tatlı bir sürgün yaşamı süren bu dükânın kızıdır. Rosalind'i görür görmez ona dakikasında tutulan Orlando da bir haksızlığa uğramıştır; çünkü ağabeyi Oliver bu soylu gence karşı kötü davranmakta, onu parasız ve eğitimsiz bırakmaktadır. (Ne var ki, oyunun önemsiz kişileri arasında olan bu kötü kardeşler, sonunda yola geleceklerdir). Oliver kardeşinin canını yakmak için, onunla meslekten bir güreşçi arasında bir güreş karşılaşması düzenler. Bu karşılaşma sırasında, delikanlı yalnızca iriyarı güreşçiyi yere sermekle kalmaz, Rosalind'in yüreğini de fetheder.

Birinci perdenin sonunda Frederick, Rosalind'i saraydan kovunca, genç kız Arden ormanına gitmek ister. Frederick'in kızı ve Rosalind'in en yakın arkadaşı Celia ile saray soytarısı Touchstone da onu yalnız bırakmamaya kararlılırlar. Shakespeare'in ko-

medyalarında güç duruma düşen tüm genç kızlar gibi, Rosalind de Ganymede adını alıp erkek geçinir. (Daha önce de söylediğimiz gibi, Elizabeth çağı tiyatrosunda kız rollerini erkek çocuklar oynadığı için, bu cinsiyet değiştirme işlemi ayrıca kolaydır). Aşktan yanıp tutuşan Orlando da, saraydan ayrılıp sevgilisinin peşine düşer. Böylece birinci perdeden sonra tüm oyun Arden ormanında, pastoral şiirlere özgü bir doğa cennetinde geçer.

İkinci perde, sürgündeki dükânın, sarayın kargaşasından ve entrikalarından uzak, doğanın bağrında geçen yalın bir yaşamı övmesiyle başlar. Zaten *As You Like It*'e egemen olan mutluluk ve sevinç havası, her şeyden çok doğanın güzelliğinden ve huzurundan kaynaklanmaktadır.

Genç sevdalılar Arden ormanında karşılaşırlar. Ne var ki, Orlando, Ganymede denilen delikanlının sevgilisi Rosalind olduğunu bilmemektedir. Rosalind ise, erkek kılığında olduğu için ilkin çok sevimli bir telaşa kapıldıktan sonra, Orlando ile oynamaya başlar. Onu hiç tanımıyormuş gibi yaparak, ağaçlara Rosalind adını kazan, her bir yana Rosalind'i öven şiirler iliş-tiren bir delinin ormanda dolanıp durduğunu söyler. Orlando söz konusu delinin kendisi olduğunu açıklayınca, Rosalind onu sevda denilen çılgınlıktan kurtarmak için özel bir yöntem uygulayacağını bildirir. Orlando karşısındaki "delikanlı" sanki sevdiği Rosalind'miş gibi davranacak, onu her gün görecektir, ona her gün duyduğu aşkı uzun uzun anlatacaktır. Rosalind rolünü oynayacak olan "delikanlı" ise, tutarsız ve huysuz bir biçimde davranacak, bir gün Orlando'nun derdinden ölüyormuş gibi haller takınacak, ertesi gün onun yüzüne bakmayacak, bir gün gülecek, bir gün ağlayacaktır. Öyle ki, Orlando çok geçmeden kadınlardan da, aşktan da tiksinecek, ömrü boyunca bir manastıra kapanmaktan başka bir şey istemeyecektir.

Böylece başlayan aşk oyunu, hem çok eğlencelidir, hem de Rosalind'in kişiliğini gözler önüne sermesi açısından ayrıca ilginçtir. Shakespeare'in aşk konusunu işleyen komedyalarında ki kadınlar, hem ahlak hem de akıl açısından genellikle erkeklerden üstündür. Nitekim *As You Like It*'te de, Orlando çok iyi yürekli, dürüst, yiğit bir delikanlı olmakla birlikte, Rosalind'in yanında oldukça renksiz ve sönür kalır. Shakespeare'in bu pırl

pırlıl kadınları arasında Rosalind, bize en cana yakın gelenidir belki de. Çünkü bu genç kızda sadece akıl, duygular, güçlü bir kişilik değil, çok gelişmiş bir gülmece yeteneği de vardır. Rosalind, Orlando'ya bir yandan ölesiye tutkundur, bir yandan da Orlando ile, kendi kendisiyle ve aşkla sürekli alay etmesini bilir. Örneğin, delikanlı aşktan öleceğini söyleyince, Rosalind gerçekleri dile getirir:

*"Zavallı dünya nerdeyse altı bin yaşında, ve bütün bu süre boyunca, bir aşk davası uğruna canını yitiren olmadı... Tüm bunlar yalan. İnsanlar zaman zaman öldü; kurtlar da onları yedi; ama aşk yüzünden ölen yok."*

*"The poor world is almost six thousand years old, and in all this time, there was not any man died in a love cause... These are all lies; men have died from time to time and worms have eaten them, but not for love."*

(IV, 1, 105-110)

Rosalind, Shakespeare'in oyunlarındaki çoğu kadın gibi, bir erkeği sevince, insiyatifi hemen kendi eline alıp eyleme geçer. *Man and Superman*'dan anlaşıldığı gibi, erkeklerin kadınları değil, insan soyunu sürdürmek içgüdüleriyle kadınların erkekleri kovalayıp ele geçirdiklerine inanan Bernard Shaw, Shakespeare'in kadınlarına, özellikle Rosalind'e ayrıca hayrandı bu bakımdan.

Oyunun sonunda sevgilisiyle evlenmenin çaresini gene Rosalind bulur. *As You Like It* yalnız Rosalind ile Orlando'nun değil, üç çiftin daha evlenmesiyle biter: Kardeşini öldürmek amacıyla Arden ormanına gelen kötü ağabey, Orlando sayesinde bir dişi aslanın pençesine düşmekten kurtulunca, vicdan azabına kapılıp ansızın iyi bir insan oluverdikten sonra, Rosalind'in amca kızı Celia'ya tutularak onunla evlenir. (Bu arada Rosalind'in babası dükânın yerini almaya kalkan öteki kötü kardeş de, Arden ormanına ağabeyini öldürmeye gelir; ama orada yaşlı bir din adamıyla konuşup bir melek olur, ağabeyinin yerinden de, dünyadan da el etek çeker.) Üçüncü evlenen çift, Rosalind'i ger-

çekten erkek sanıp ona âşık olan çoban kızı Phoebe ile bir başka çobandır. Dördüncüsü de Touchstone ile bir köylü kızıdır.

Bu soytarının adının “denektaş” anlamına gelmesi çok yerindedir aslında; çünkü *As You Like It*’in belki de en ilginç kişisi olan Touchstone, çevresindekilerin gerçek değerini hiç yanıltmadan ölçmektedir oyun boyunca. Kral Lear’ın soytarısı bir yana Shakespeare’in çizdiği en başarılı soytarı tipi olan Touchstone, sadece güldürücü ve nükteli olmakla kalmaz. Kafası kusursuz işleyen, iyi yürekli, sevdiklerine bağlı, görmüş geçirmiş bir adamdır aynı zamanda. Rosalind ve Celia ona öyle güvenirler ki, saraydan kaçıp Arden ormanı serüvenine atılırken, kendilerini koruması için Touchstone’u yanlarına alırlar. Arden’e gitmeden önce efendilerini güldürmek için geleneksel saray soytarısı sözlerini ve davranışlarını az çok benimsemek zorunda kalan Touchstone, bu güzel ormanda artık meslekten bir soytarı değil, canı istediği gibi konuşup bilgisini gözler önüne serebilen, canı istediği gibi düşünüp çevresini eleştirebilen akıllı bir insandır. Touchstone, Arden ormanında hiç çekinmeden saray yaşantısının ikiyüzlülüğünü ve yapaylığını kıyasıya alaya alır. Şiirden iyice anladığı için Orlando’nun Rosalind’e yazdığı aşk şiirlerinin komik taklitlerini uydurur; aşırı duygusal sevdalı davranışlarının çok eğlenceli parodilerini yapar. Böylece aşk oyununun neredeyse tüm ilişkilerine egemen olduğu halde, Touchstone, Shakespeare’in olgun döneminin komedyalarına özgü o ince gülmeceyle, sevdanın tüm gülünç yanlarını da gözler önüne serer.

Touchstone ve Rosalind’den sonra *As You Like It*’in en ilginç kişisi olan Jaques, bu soytarının bilgeliğine hayran olanlardan biridir. O da Touchstone gibi, oyunu saran sevdâ çemberinin dışında kalır. Elizabeth çağı tiyatro edebiyatında sık sık rastlanılan “melankolik adam” tipidir. Kendi hüznünü ve kötümserliğini değerli yeteneklermiş gibi geliştirir, dertli ve karamsar olmaktan övünç duyar. Duygularına kapılmadan, çevresindekilerin yaşantısını, sahnede bir oyun seyredencesine, uzaktan kayıtsızca seyretmek ister. Ne var ki, Shakespeare, Jaques’e ayrıca zeki, duyarlı ve sırasında gülmesini bilen bir kişilik vererek, basmakalıp “melankolik” tipin sınırlarını aşmayı, Jaques’i cana yakın ve gerçek bir insan yapmayı başarmıştır.

## ALL'S WELL THAT ENDS WELL

(İyi Biten Her Şey İyidir)

Shakespeare'in oyunlarının kronolojisi, yani tarih sırası konusunda uzman sayılan E.K. Chambers'e göre, *All's Well That Ends Well* 1602-1603 yılları arasında yazılmıştır. Ne var ki, Shakespeare'in çağdaşlarından Francis Meres, 1598'de yayımladığı *Palladis Tamia*'da yazarımızı överken, on iki oyununun bir listesini verir. Böylece bu oyunların 1598'den önceki dönemin ürünleri olduğunu biliriz. Bunların arasında *Love's Labour's Won* (Aşkın Kazanılan Emegi) adı geçer. Shakespeare'in böyle bir yapıtı elimize geçmediği için, kimi eleştirmenler, *All's Well That Ends Well*'de aşkın emeğinin boşa gitmediğini; sonunda Helena'nın kocası Bertram'a, "Artık seni iki kez kazandığıma göre, benim olacak mısın? ("Will you be mine, now you are doubly won?") (V, 3, 319) diye sorması gibi bazı sözlere dayanarak, *All's Well That Ends Well*'in ilk adının *Love's Labour's Won* olabileceğini; yazarın daha sonraları her nedense bu adı değiştirdiğini ileri sürmüşlerdir. Bu varsayım doğruysa, *All's Well That Ends Well*'in Chambers'in verdiği tarihte değil, bu tarihten çok daha önce yazıldığını kabul etmemiz gerekir.

Konusunun anahatları, 14. yüzyılın ünlü İtalyan yazarı Boccaccio'nun bir öyküsünden, daha doğrusu William Painter'in *Palace of Pleasure* adlı derlemesinde yayımladığı bu öykünün bir çevirisinden alınan *All's Well That Ends Well*, *Measure for Measure* ve *Troilus and Cressida* gibi, Shakespeare'in "karanlık komedya-ları" ya da "problem play"leri, yani çözümlenemeyen bir sorun ya da sorunlar içeren oyunları arasında yer alır.

Bu oyunla ilgili aklımıza gelen ilk sorun, komedya sayılmasına karşın, içinde neredeyse hiçbir güldürücü öğe bulunmayışıdır. Gerçi *All's Well That Ends Well* mutlu bir sona varır –birazdan göreceğimiz gibi, eğer bunu gerçekten mutlu bir son saymak yerindeyse– ne var ki, Parrott'un belirttiği gibi, Shakespeare'in hiçbir oyunu gülmededen bu denli yoksun değildir.<sup>37</sup> Bu arada oyunun

37 Thomas M. Parrott, *Shakespeare Comedy*, New York, Oxford University Press, 1949, s. 354.

kasvetli havasından söz eden Mark Van Doren<sup>38</sup> ve Shakespeare'in bir komedyaya yazma amacını güttüğünü, ama bunu başaramadığını ileri süren Brandes de bu soruna değinirler.<sup>39</sup>

*All's Well That Ends Well*'de güldürücü olmaları gereken iki kişi vardır: Bertram'ın arkadaşlık ettiği Parolles ve Rousillon kontesinin evinin soytarısı Lavahce. Gelgelelim bunların ikisi de, insanı değil güldürmek, hafiften bile gülümsetmeyen sevimsiz kişilerdir. Oyunda önemli bir rol oynayan ve "laflar" anlamına gelen adından da anlaşılacağı gibi, tam bir palavracı olan Parolles, yiğit bir asker geçinir, oysa aklın alamayacağı kadar korkaktır. Dürüst geçinir, oysa tüm yandaşlarına ve onu aptalca koruyan Bertram'a kara çalacak ve hainlik edecek kadar namussuzdur. Doğru sözlü geçinir, oysa ağzından çıkan neredeyse her söz yalandır. Lavache ise, kendi hanımı kontesin dediği gibi, pis ağızlı, herkesi kötüleyen, cinsel konularda kaba saba şakalar yapan, tatsız bir soytarıdır. Üstelik gülmek ve güldürmek görevini yüklenen Lavache, Lafeu'nün belirttiği gibi, "mutsuz" bir adamdır.

Aklı başında, sevmesini de, eleştirmesini de bilen Rousillon kontesi ve sağduyulu, cana yakın Lafeu dışında, kişilere, özellikle baş kişiler olan Helena ile Bertram'a yakınlık duymayışımız, *All's Well That Ends Well*'in sorunlu bir oyun olmasının başlıca nedenidir. Başka bir neden de, burada işlenen konunun iticiliğidir.

Ölen ünlü bir Fransız hekiminin kızı olan ve Fransa'nın soylu kişilerinden Roussillon kontesinin koruduğu Helena, kontesin oğlu Bertram'dan hiç yüz görmediği halde, bu delikanlıyı umutsuz bir aşkla sevmektedir. Bertram, Rousillon'dan ayrılıp Fransız kralının sarayına gidince, Helena'nın çektiği acılar bütünü yoğunlaşır. Ne var ki, Helena'nın, tüm duygusallığı ve ağırbaşlılığına karşın, oyunun daha ilk sahnesinde kızlık ve kızlığını yitirmek konusunda Parolles gibi rezil bir budalayla uzun uzun şakalaşması, bizi hemen tedirgin eder ve bu tedirginliğimiz olaylar dizisi geliştikçe sürüp gider.

38 Mark Van Doren, *Shakespeare Comedy*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1953, s. 211.

39 George Brandes, *William Shakespeare*, London, William Heineman, 1920, s. 393.

Helena, babası sayesinde, iyileştirme yöntemleri ve mucizeler yaratan ilaçlar konusunda çok bilgilidir. Bir türlü kapanmayan bir fistülü olan Fransız kralı ağır hastalanınca, Helena, Bertram'ın peşinden saraya gider. "Dişi doktor" ("Doctor she") (II, 1, 81) dediği genç kızın aklına da, güzelliğine de hayran kalan yaşlı Lafeu'nün yalvarıp yakarması üstüne, iyileşebileceğini hiç ummayan kral, "dişi doktor"la görüşmeyi kabul eder. Helena, kralı iki gün içinde iyileştiremezse, en ağır işkencelerle ölmeye razı olduğunu bildirir. Bir de şart koşar: Eğer kralı sağlığına kavuşturursa, saraydan canının istediği erkekle evlenmeye hak kazanacaktır.

Helena verilen süre içinde kralı tümüyle iyileştirir. (Bernard Shaw'un kıyasıya alay ederek anlattığına göre, Victoria çağı İngiltere'sinde, Helena'nın kadınlık edebine böylesine aykırı bir işi, yani hekimliği meslek edinmesi, üstelik de bir erkeğin bedenindeki fistülü tedavi etmesi, son derece ayıplanmıştı.) Helena bu başarısına karşılık, Bertram'ı kendine eş seçer. Roussillon kontu unvanını taşıyan Bertram'ın bu durum karşısında kralın emirlerine başkaldırması, kibirli aristokratlara özgü tutumun gülünç bir örneğidir: "Yoksul bir hekimin kızı benim karım mı olacak!") ("A poor physician's daughter my wife!") (II, 3, 122). Oyun boyunca hiç de soylu olmadığını gösterecek olan bu genç, başkasını sevdiğinden ya da Helena'yı herhangi bir nedenden ötürü beğenmediğinden değil, salt kendi sınıfının yüceliğine budalaca inandığı için, annesinin de, kralının da, tüm çevresinin de hayran olduğu bu kızla evlenmeye yanaşmaz. Bunu hemen anlayan kral, "Sadece unvanı olmadığı için onu hor görüyorsun" ("tis only title thou disdainst't in her") (II, 3, 124) dedikten sonra, herkesin damarlarında aynı kan aktığına göre, soylu ve soysuz kan ayrımının saçmalığına değinir. Helena "genç, akıllı, güzel"dir ("she's young, wise, fair") (II, 3, 138). Krala göre, bunlar insanı yeterince soylu kılar. Üstelik Helena'ya unvan da bağışlayacaktır, servet de. Gelgelelim Bertram, "Onu sevemem, sevmek için de uğraşmayacağım" ("I cannot love her, nor will strive to do it") (II, 3, 152) diye direnir.

Böylesine horlanan Helena, kralı sağlığına kavuşturmak mutluluğuyla yetineceğini, evlenmekten vazgeçeceğini söyler



bir ara. Bu tutumunu sürdürse, Bertram'dan gerçekten vazgeçseydi, kendini zorla başkasına yamamaya kalkmayan bir insan olarak gözümüze girecekti elbette. Ne var ki, bu kızın amacı, ne pahasına olursa olsun, gereğinde çirkin çarelere başvurarak istediği erkeği ele geçirmektir. Onu iyileştiren genç kızın dileğinin yerine getirilmesi, kral için bir onur sorunu olmuştur artık. Bertram'ı kibirli bir oğlan diye kötüleyip, ona gözdağı verince, korkan delikanlı hemen teslim olur. Üstelik kralın Helena'dan yana çıkışı sayesinde, bu genç kızın gözünde değerlendirildiği yalanını uyduracak kadar da dalkavukça davranır. Hemen o gece evlenirler.

Gelgelelim Bertram karısının yüzüne bile bakmadan, "Kralı iyileştirdi, beni de mahvetti" ("she hath recovered the king and undone me") (III, 2, 22) diyerek, Helena'yı annesinin evine gönderir. Savaşa katılmak üzere İtalya'ya "kaçmadan" önce, dört beş satırlık bir mektupla, Helena'yı hangi koşullar altında gerçekten karısı sayacağını bildirir. Ancak Bertram'ın parmağındaki yüzüğü alabilirse ve Bertram'ın oğluna hamile kalabilirse, onu eş olarak kabul edecektir.

Bu koşulların yerine getirilmesinin yolu yok gibidir. Onun yüzünden kocasının sürgünde yaşamasına gönüllü razı olmadığını söyleyen Helena, bu evlilikten gene vazgeçer gibi yapar. Ama öyle bir niyeti yoktur. Hacı kılığına girip, Bertram'ın peşinden İtalya'ya gider; bir süre sonra da öldüğü konusunda yalan bir haber yayar. Floransa'da kocasının Diana adlı namuslu bir genç kıza göz koyduğunu öğrenir. Bu kızın dul anasına bol bol para vererek, tıpkı *Measure for Measure*'dekine benzeyen bir hile düzenler. Diana gecenin karanlığında Bertram ile buluşmaya sözde razı olacak, ama buluşma yerine bu genç kız değil, yasal eş gidecek. Gerçekleşmesi olanaksız görünen koşullar gerçekleşmiş olacak böylece. Diana'nın dul anasına göre, bu "çok yasal bir hiledir" ("this deceit so lawful") (III, 7, 38). Gerçekten de nikâhlı eşin başka bir kadının yerine yatağa girmesi, tam anlamıyla bir "hileyi şeriye" sayılabilir. Ne var ki, Helena'nın o metelik etmeyen kocasını ille de ele geçirmek için böyle çirkin bir aldatmacaya başvurması, *All's Well That Ends Well*'i seyredenleri de, okuyanları da tedirgin eder gene de. Helena kullanılan kötü

çarelerin en iyi amaçları bile er geç bozacağını hiç göz önünde tutmadan, “İyi biten her şey iyidir” (“all’s well that ends well”) der iki kez (IV, 4, 35 ve V, 1, 25). Ama bize kalırsa, bu oyun kendi adını yalanlamaktadır. Gerçi Bertram eşine teslim olmak zorunda kalmıştır sonunda. Ne var ki, böyle bir birleşmenin olumlu sonuçlar vereceğine, her şeyin gerçekten iyi bittiğine inanmamızın yolu yoktur.

*All’s Well That Ends Well* çok az okunan, çok az sahneye konulan ve genellikle eleştirmenlerce pek beğenilmeyen bir oyundur. Daha önce de değindiğimiz gibi, bunun nedeni, işlenen konunun tatsızlığı bir yana, başlıca kişilere, yani Helena ile Bertram’a yakınlık duymayışımızdır.

Shakespeare her nedense başvurduğu kaynakta olduğundan çok daha kötü bir delikanlı olarak çizmiştir Bertram’ı, Bu oyundaki Bertram’ın tutulacak bir yanı yoktur. Soylu kanma güvenerek, aptalca kibirli davranmakla kalmaz, haindir aynı zamanda. Göz koyduğu Diana’yı ele geçirebilmek için, karısı ölürse onunla nikâhlanacağına söz verir. Ama bu genç kıza sadece gelip geçici bir istek duyduğundan, karısının öldüğünü sandığı halde, Diana’ya verdiği sözü tutmayı aklından bile geçirmez. Toplumda daha yüksek bir konumu olan Lafeu’nün kızıyla evlenmeye kalkar. Üstelik Diana’nın tüm ordunun ortak malı sayıldığı yalanını uydurarak, bu namuslu genç kıza kara çalar.

Bertram’ın rezil bir delikanlı olduğundan hiç kuşkumuz yoktur. Bu rezil delikanlı tarafından böylesine aşağılandıktan sonra, ona eş olmak için bunca çaba gösteren Helena’ya da içtenlikle yakınlık duyamaz çoğumuz. Gerçi oyundaki kişiler Helena’yı sürekli övüp dururlar; ne var ki, oyunun seyircileri, okuyucuları ve Coleridge ile Hazlitt dışında eleştirmenlerin neredeyse tümü, Helena’dan pek hoşlanmazlar. Shakespeare’in öteki komedyelerindeki genç kızlar, bir erkeği sevince, duygularını açığa vurup ilk adımı atmaktan çekinmezler; ama bu kızların hiçbirisi, Helena’nın yaptığını yapmaz, yani bir erkekle zorla evlenip, ondan hile yoluyla hamile kalmaz. *All’s Well That Ends Well*’in sonunda Helena’nın zaferi, bir insanı küçük düşüren bir zaferdir bizim gözümüzde.

Shakespeare’in oyunlarına Elizabeth çağında yaşayanların

açısından bakmamız gerektiğini ve o çağın ahlak değerlerine göre, Helena'nın davranışlarının hayranlık uyandırdığını savunanlar vardır. Oysa Polonyalı eleştirmen Jan Kott'un kitabında açıklandığı gibi, Shakespeare'i çağdaşımız sayarız ve çağdaşımız saydığımız için de onu bugün hâlâ okur, hâlâ sahneye koyarız. Öteki oyunlarında çağdaşımız olup *All's Well That Ends Well*'de çağdaşımız olmayışı, Shakespeare'in bu oyunda başarı gösteremediğini kanıtlar ancak.

## MEASURE FOR MEASURE

(Ölçüye Ölçü)

1604 Noel şenlikleri sırasında sarayda gösterilen *Measure For Measure*, aynı yıl içinde yazılmıştır herhalde. Bu oyunla ilgili henüz çözümlenmemiş, ileride çözümlenmesi de pek olası görülmeyen birçok sorun olduğu için, *All's Well That Ends Well* ve *Troilus and Cressida* gibi, *Measure for Measure* de Shakespeare'in "karanlık komedyalari" ya da "problem play"leri arasında yer alır. *Measure for Measure*, sorunlu bir oyundur; çünkü buradaki olaylar dizisi açık seçik anlatıldığı halde, bu olayların içinde yer alan kişileri ahlaksal açıdan değerlendirmek, oyun boyunca davranışlarını ve benimsedikleri tutumları haklı ya da haksız bularak keskin bir yargıya varmak hiç de kolay değildir. J. M. Noseworthy'ye göre bunun nedeni, *Measure for Measure*'ün Shakespeare'in belki de en çapraşık ve en çelişkili oyunu oluşudur.<sup>40</sup> Kimine göre, *Measure for Measure* bu açıdan, Elizabeth çağının bir oyunundan çok, yaşadığımız çağın oyunlarını andırır. Bu yüzden de eskiden pek beğenilmediği halde, yüzyılımızda büyük ilgi uyandırır. Hatta şair John Masefield oyunun değerini akıl almaz biçimde abartarak, bunu Shakespeare'in en yüce başyapıtı sayar. Çağımızın etkili eleştirmenlerinden F. R. Leavis de *The Common Pursuit*'de, *Measure for Measure*'ün değerini savunan bir bölüm yazar.

Bu oyun ayrıca çapraşık ve çelişkili olduğu için, onu okurken ya da seyrederken, bizim tepkilerimiz de aynı oranda çapraşık ve çelişkilidir. Romantik çağın en büyük şair ve eleştir-

40 William Shakespeare, *Measure for Measure*, Ed. J. M. Noseworthy, New Penguin Shakespeare, 1969, s. 10.

menlerinden Coleridge'in dediği gibi, *Measure for Measure*'de "neredeyse nefret edilecek" bir şeyler olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmeyiz belki; ama bu oyunun çoğumuzu tedirgin ettiği; (eşsiz güzellikte bazı şiirsel parçalar bir yana), bu oyundan hoşlanmadığımız; Quiller-Couch gibi, "Bu oyunda bozuk olan nedir?" diye kendi kendimize sorduğumuz yadsınmayacak bir gerçektir. Tedirginliğimizin önemli nedenlerinden biri, oyundaki başlıca kişilere içtenlikle yakınlık duymayışımız, onlarla özdeşleşmemizdir.

Öteden beri bir komedyaya olarak sınıflandırıldığı halde, *Measure for Measure*'ün gerçekten bir komedyaya olmadığı su götürmez bizce. Ayrıca üzüntü verici yoğun bir dramı işleyen konunun, bir güldürüyle uzaktan yakından hiçbir ilişkisi yoktur. Gerçi konuya doğrudan doğruya bağlı olmayan, ikinci planda kalan sözümona güldürücü kişiler vardır. Ama muhabbet tellallarından, genelev işletenlerden, geri zekâlı polis memurlarından, ayyaşlardan, cellatlardan oluşan bir grup hiç de güldürücü değildir aslında. Olaylara sahne olan Viyana kentinin ahlak açısından nedenli bozulduğunu, orada "kokuşmuşluğun kaynayıp fokurdadığını" ("corruptions boil and bubble") (V, 1, 16) kaba bir gerçekçilikle açığa vurmaktır başlıca işlevleri. Eğer üç evlilik mutlu bir son sayılıyorsa, *Measure for Measure*'e, ancak üç evlilikle bittiği için bir komedyaya denilebilir.

*Measure for Measure*, adını İncil'in St. Luke bölümünden alır: "Tanrı merhametli olduğu gibi, siz de merhametli olun. Yargılamayın ki, sizi de yargılamasınlar; mahkûm etmeyin ki, sizi de mahkûm etmesinler; bağışlayın ki, sizi de bağışlasınlar... Çünkü siz hangi ölçüyü (burada 'ölçü' sözcüğü 'yargı' anlamındadır) kullandınızsa, başkaları da size karşı aynı ölçüyü kullanacaklardır."

Shakespeare'in *Measure for Measure*'ü yazarken İncil'in bu satırlarından esinlenmesi ayrıca anlamlıdır; çünkü dinsel ve ahlaksal kaygıların ağır bastığı ve adaletle merhamet kavramlarının çatışması üstüne kurulu bu oyunun ana düşüncesi, merhamete yer vermeyen kaskatı bir adaletin, gerçek Hristiyanlığa ters düştüğü inancıdır. Adaletle merhamet arasında denge sağlamak, suçluları cezalandırırken, onlara karşı anlayışlı davran-

mak gerekmektedir. Oysa Viyana'da bu denge bozulmuştur. Kentin başı olan Düka Vincentio, aşırı hoşgörüsünden ötürü, kendisinin açıkladığı gibi, yasaları on dört yıldır doğru dürüst uygulamadığı için kentin düzeni çığrından çıkmış, ahlaksal bir çöküntü başlamıştır. Düka sorumluluklarını bilen ve yüklenmeye hazır olan bir yönetici gibi davranıp, bir yolculuğa çıkacağını söyleyerek, yerine vekil olarak Angelo'yu bırakır, tüm yetkilerini ona devreder. Buz gibi soğuk, kaskatı bir adam olan Angelo da, en küçük bir acıma duygusuna kapılmadan, yasaları harfi harfine uygular. Böylece nişanlısı hamile kalınca, Claudio adlı delikanlı tutuklanıp ölüm cezasına çarptırılır. Oysa Claudio'nun işlediği suç pek hafiftir aslında. Çünkü nişanlısıyla kendisi arasında, Elizabeth çağında "ön kontrat" denilen bir çeşit nikâh kıyıldığı için, Claudio nişanlısını gerçek karısı saymaktadır. (Shakespeare'in de Anne Hathaway'e böyle bir ön kontratla bağlanması ve ilk çocukları Susanna'nın vaktinden biraz önce, yani resmî nikâhtan ancak beş altı ay sonra doğması ayrıca ilginçtir.) Bu ölüm cezasının ne denli acımasız olduğunu, aşağı yukarı her gencin bu suçu işlediğini herkes bilir. Oyunda devleti yönetenlerden yaşlı ve soylu Escalus'dan tutun da muhabbet tellallığı yapan ve bu gidişle kentin tüm delikanlılarının iğdiş edilmesi gerekeceğini söyleyen Pompey'e kadar herkes Claudio'ya acır.

Claudio, hemen o gün manastıra girip rahibe olacağı bilinen erdemli ve akıllı kız kardeşi Isabella'nın Angelo ile konuşup, onu bu ölüm cezasından vazgeçirmesini ister. "Melek" anlamına gelen Angelo adında ne denli acı bir alay gizlendiğini işte o zaman anlarız. Cinsel ahlak açısından bir erdem örneği sanılan, "kanı bile buz suyundan oluştuğu" ("a man whose blood is very snow-broth") söylenen bu adam, genç kızı görür görmez azgın bir cinsel isteğe kapılarak, iğrenç bir öneride bulunur. Eğer Isabella ona kızlığını verirse, kardeşini bağışlayacak; vermezse, Claudio'yu sadece öldürtmekle kalmayacak, ölmeden önce uzun uzun işkence edilmesini de emredecektir. Shakespeare'in başvurduğu kaynaklarda bu isteğe boyun eğen Isabella, *Measure for Measure*'de, "İffetimiz kardeşimizden daha değerlidir" ("more than our brother is our chastity") (II, 4, 185) diyerek, Angelo'nun önerisine nefretle sırt çevirir; Angelo'nun namussuzluğunu her-

kese açıklayacağını söyler. Ama Angelo böyle bir suçlamaya hiç kimsenin inanmayacağını çok iyi bilir.

Gelgelelim düka, Viyana'dan gerçekten ayrılmadığı, papaz kılığına girip, tüm yetkilerini bağışladığı adamı gizlice denetlediği için, sonunda durum tatlıya bağlanır. Angelo'nun Mariana adlı eski bir sözlüsü vardır. Angelo bu genç kızın drahomasını yitirdiğini öğrenince, ona kara çalmış, yüzüstü bırakmıştır. Şimdi düka, tıpkı *All's Well That Ends Well*'de olduğu gibi, gecenin karanlığında, Isabella'nın yerine bu Mariana'nın Angelo ile yatmasını sağlar. Böylece oyunun sonunda düka Isabella ile, iğrenç Angelo Mariana ile ve ölümden kurtulan Claudio hamile nişanlısıyla evlenir.

Gelgelelim Claudio'nun kurtuluşu bir yana, hiç de tatlı bir son değildir bu. Isabella'nın manastıra girip rahibe olmaktan hemen vazgeçerek dükaya varmasını inandırıcı bulmayız. Hele Angelo'nun, Claudio'nun işlediği suçun bin beterini işledikten sonra, Mariana ve Isabella'nın yalvarmaları üzerine hiç ceza görmemesi, adalet kavramı üstüne kurulu bir oyunda, akıllara sığmaz bir haksızlıktır. Üstelik Angelo o denli haindir ki, gelip geçici pis bir cinsel istekten başka hiçbir şey duymadığı Isabella'nın kızlığını elde ettiğini sandığı halde, Claudio'nun hemen ölüm cezasına çarptırılarak kesilen başının ona getirilmesini ister.

*Measure for Measure*'de çok tatsız bulduğumuz yatakta yer değiştirme hilesi ve oyunun bizi böyle tedirgin ederek bitmesi bir yana; asıl sorun, baş kişilere, yani düka ile Isabella'ya yakınlık duymayışımızdır. Tüm ahlak kurallarına boşveren, ama sevimli bir kerata olan Lucio, "karanlık köşelerin aklına eseni yapan Dükası" (the old fantastical Duke of the dark corners) (V, 3, 155) diye çok yerinde bir ad takar Düka Vincentio'ya. Gerçekten de düka karanlık köşelerde gizlenip, ruhbilimsel deneyler yapmak istercesine, çeşitli oyunlar düzenler çevresindekilere. Viyana kentini doğru dürüst yönetmek onun görevidir. Ama iktidara geçmenin Angelo'yu nasıl etkileyeceğini merak ettiği için, bu adamın ne mal olduğunu ve Mariana'ya yaptığı kötülüğü bildiği halde, yetkilerini Angelo'ya devreder. Angelo'nun kötülüğü ortaya çıktıktan sonra da, bir tiyatro yönetmeni gibi Angelo'yu umutlandıracak çeşitli mizansenler düzenleyerek,

kedi fareyle oynarcasına Angelo ile oynar. İkide birde kılık değiştirerek, Isabella'ya karşı oyunlar düzenler, onun namuslu davrandığına inanmıyormuş gibi yapar; kardeşinin ölmediğini ona uzun süre söylemez.

*Measure for Measure*'de tüm ilgimizin ve sevgimizin, oyunun baş kişisi olan Isabella'ya yönelmesi gerekir. Ne var ki, ünlü Shakespeare uzmanı Quiller-Couch gibi, "Seni sevmiyoruz, Isabella" diye<sup>41</sup> bağırmasak bile, bu genç kızın ahlak ve din kurallarına kaskatı bağlılığını, ölümden korkan kardeşine öfkelenip ona, "Hayvan! İmansız korkak!" ("O you beast! O faithless coward!") (III, 1, 139) diye bağırmasını, onun bir an önce idam edilmesini istemesini ayıplamamak elimizde değil. Kardeşinin canını kurtarmak için, gerçekten özverili davranıp Angelo'ya teslim olmasının, sonra da namusunu temizlemek için kendi canına kıymasının, aslında çok daha erdemli bir davranış olacağını düşünürüz çoğumuz. Oyunun anlayışlı ve hoşgörülü kişilerinden yaşlı Escalus, "kimi günah yüzünden yücelir, kimi erdem yüzünden düşer" ("some rise by sin and some by virtue fall") (II, 1, 38) der bir ara. İşte Isabella erdem yüzünden düşenlerden biridir bizim gözümüzde. Isabella'ya duymadığımız yakınlığı, onu bırakan Angelo'yu yıllarca seven, gecenin karanlığında başka biriymiş gibi davranarak kendini ona veren, onu ölümden kurtarmak için dükaya yalvaran Mariana'ya duyarız.

41 William Shakespeare, *Measure for Measure*, Ed. Quiller-Couch, Cambridge, University Press, 1922, s. xiii.

## Shakespeare'in İngiliz Tarihiyle İlgili Oyunları

Shakespeare, konusunu İngiliz tarihinden alan yedi oyun yazdı. "History plays" ya da "chronicle plays" dediğimiz bu oyunların birincisi olan üç bölümlü, yani 15 perdelik *Henry VI*, acemilik döneminin bir ürünüdür. Ötekiler, yani *Richard III*, *Richard II*, *King John*, iki bölümlü on perdelik *Henry IV* ve *Henry V*, 1600 yılından önce tamamlandı. Sonuncusu olan ve belki de başka biriyle işbirliği yaparak yazdığı *Henry VIII* ise, son oyunlarından biridir.

13. yüzyılın başlangıcında geçen *King John* ile 14. yüzyılın ilk yarısında geçen *Henry VIII* dışında, bu oyunların tümünde 15. yüzyıl ele alınır. Gerçi Shakespeare kaynak olarak, Edward Hall, Robert Fabyan, Richard Grafton, Polydore Vergil gibi tarihçilerden de yararlanır. Ama başlıca kaynağı Raphael Holinshed'in başkalarının yardımıyla 1577'de yayımladığı *Chronicles*, yani vakayinamelerdir. Yazarımız, işine gelmeyince, tarihsel gerçeklere bağlı kalmaz. Örneğin, *Henry VI*'nın birinci bölümünde Joan of Ark, yani Jeanne d'Arc, İngiliz Talbot'un ölüsünü aşağılar. Oysa Jeanne, Talbot'dan yirmi yıl kadar önce öldüğüne göre bu olası değildir. Gene aynı oyunun ikinci bölümünde, Üçüncü Richard, St. Albans meydan savaşının başlıca kahramanı gösterilir. Ama aslında bu savaş 1455 yılında, yani Richard ancak sekiz yaşındayken olmuştur.

İkinci Richard'ın 1399'da tahtından indirilmesi ve Dördüncü Henry'nin Lancaster hanedanını kurmasıyla başlayıp, Güller



Savaşın son çarpışması olan 1485'teki Bosworth meydan savaşına dek, yani Yedinci Henry'nin Tudor hanedanını kurmasına kadar gelerek, İngiliz tarihinin aşağı yukarı doksan yılını gözden geçirmiş oluruz bu oyunlarda. Ne var ki, Shakespeare her nedense bu oyunları tarih sıralarına göre yazmadı. Ele aldığı kralların saltanat sıraları şudur: İkinci Richard (1377-1399), Dördüncü Henry (1399-1413), Beşinci Henry (1413-1422), Altıncı Henry (1422-1461), Üçüncü Richard (1483-1485). Oysa Shakespeare, Altıncı Henry ile başlayarak, sırayla Üçüncü Richard, İkinci Richard, Dördüncü Henry ve Beşinci Henry üzerine oyunlar yazdı. Tillyard'ın belirttiği gibi, bunlar iki tetraloji, yani konuları birbirine bağlı dörder oyunlu iki grup oluşturur. Birincisinde, üç bölümlü *Henry VI* ile *Richard III* vardır. Sonra konu açısından bu tetralojiye bağlı olmayan *King John* gelir. İkincisinde ise, *Richard II*, iki bölümlü *Henry IV* ile *Henry V* vardır. Bunlardan sonra da gene konusu bu tetralojiye bağlı olmayan *Henry VIII* gelir. Görüldüğü gibi, Shakespeare tarih sırasına bağlı kalsaydı, önce ikinci grubu, sonra da birinci grubu yazması gerekirdi. Tillyard'a göre, belki de Shakespeare bunları aslında böyle yazdı, sonra ikinci grubun oyunlarını yeniden işleyerek, onlara bugünkü biçimlerini verdi.<sup>42</sup>

Kimi eleştirmenler, Shakespeare'in belirli bir siyasal inancı ya da tarih olaylarının yorumuyla ilgili belirli bir görüşü olmadığını ileri sürerler. Dowden, Shakespeare'in, siyaset kuramları ve bir siyaset felsefesi olmadan, tarih olaylarını, salt insanların davranışı ve bu davranışların sonucu olarak başlarına gelenleri göz önünde tutarak ele aldığını sanır.<sup>43</sup> John Palmer'e göre de, Shakespeare siyaset alanında, düşüncelere, kuramlara ya da olaylara karşı ayrıca ilgi duymamakta. O ancak insanlara karşı ilgi duymaktadır.<sup>44</sup> Bu ilgi duyduğu insanların bazıları da, bir rastlantı sonucu siyasal kişilerdir. Böylece Shakespeare alaycı bir kayıtsızlık içinde seyrederek siyaseti. Yan tutmaması da, siyasete karşı ilgisizliğinden ileri gelir aslında.

42 E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto and Windus, 1948, s. 149.

43 Edward Dowden, *Shakespeare*, London, Kegan and Paul, 1901, s. 322-323.

44 John Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, London, Macmillan, 1945, s. 334.

Oysa, Shakespeare insanlara ilgi duyduğu kadar, geçmişin ve kendi yaşadığı çağın siyasal olaylarına ve ülkesinin gelişmesine ilgi duymakta; üstelik bu olayları ve bu gelişmeyi belirli bir dünya görüşüne göre değerlendirmektedir bize kalırsa. Her şeyden önce Shakespeare'in aşırı yurtseverliğini ve bir bakıma bu oyunların gerçek kahramanının İngiltere olduğunu unutmamalı. O kadar ki, Wilson Knight İkinci Dünya Savaşı sırasında yazdığı *The Olive and the Sword*'da, Shakespeare'i "İngiltere'nin görkemli ruhunu" müjdeleyen "ulusal bir peygamber", tarihsel oyunlarını da İngiltere'nin şanını açıklayan bir kehanet sayar. Daha büyük bir İngiltere'nin tohumunun Shakespeare'in bu oyunlarında bulunduğunu ileri sürerek, Britanyalıların bu ölüm dirim savaşında, Shakespeare'e daha da fazla önem vermelerini, onun yurtseverliği sayesinde yücelmelerini ister.<sup>45</sup> Gerçekten de bütün öteki Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, Rönesans ile birlikte başlayan milliyetçilik duygusu denizaşırı yeni ülkelerin keşfi ve özellikle İspanyol Armada'sının yenilmesiyle İngiltere'de büsbütün güçlenmişti. Elizabeth çağı edebiyatında görülen bu yurtseverlik, Shakespeare'in tarihsel oyunlarında ayrıca belirgindir. Hatta yer yer, özellikle *Henry V*'te insanı rahatsız edecek kadar aşırı ve nerdeyse "şovenist" diyebileceğimiz bir biçim alır.

Ülkesinin tarihini ele alırken, Shakespeare'in belirli bir dünya görüşü vardı. Tillyard, ortaçağdan kalan ve Elizabeth çağı İngilizlerinin de benimsedikleri bu dünya görüşünü *The Elizabethan World Picture* adlı kitabında ayrıntılarıyla anlatır. Buna göre, Tanrının yarattığı kusursuz bir bütündü evren. Bu bütün içinde, her varlığın kendine özgü bir yeri vardı. "Varlık zinciri", yani "chain of being" en aşağı ve cansız varlıklardan başlayıp, en yüksek varlık olan Tanrıya kadar, bir merdiven gibi, basamak basamak yükselirdi. Bu zincirin bir tek halkası bile eksik değildi ve bir tek halkasının yer değiştirmesi bile, tüm düzeni bozabilirdi. *Troilus and Cressida*'nın birinci perdesinin üçüncü sahnesinde, Ulysses bu dünya görüşünü uzun uzun açıklar. İngiliz tarihiyle ilgili oyunları anlayabilmek için bu parça özellikle önemlidir:

45 Wilson Knight, *The Olive and the Sword*, Oxford University Press, 1944, s. 3.

Gökler, yıldızlar ve merkez olan bu dünya,  
Başa, sıraya mevkiye saygı gösterirler.

...  
İşte onun için, şanlı güneş, hepsinin ortasında,  
Olanca görkemiyle tahtına oturmuştur.  
Onun şifalı gözü, uğursuz yıldızların  
Zararını önler; ve bir kralın fermanı gibi,  
Hiç şaşmadan, iyiye de kötüye de ulaşır.  
Ama yıldızlar başıboş bir kargaşaya düştü mü

...  
Kökünden bozulur dünyanın düzeni.  
İnsanları yücelere ulaştıran o merdiven  
Bir sarsıldı mı, iş çıkmaza girmiştir.  
Başa saygı kalmazsa, topluluklar,  
Okullarda sınıflar, kentlerde loncalar

...  
Bütün bunlar nasıl gerçek yerinde durur artık?  
Saygı sıra gözetme, tellerin düzenini boz,  
O zaman seyreyle gümbürtüyü!  
Her şey birbirine girer. Sınırları içinde  
Akan sular yataklarından taşıp kıyıları aşar,  
Cıvık çamura boğulur bu sapasağlam dünya.  
Güçlü olan aptal, güçsüzü ezer,  
Azgın evlat babasını öldürür;  
Zorbalık hakkın yerine geçer;  
Daha doğrusu, adaletin uzlaştırdığı haklıyla haksız  
Birbirinden ayırt edilmez olur,  
Adalet namına da bir şey kalmaz.  
O zaman güç, hırs olur; hırs da açgözlülük,  
Ve bu açgözlülük, güçle hırsın yardımıyla  
Bir kurt gibi dünyaya saldırır, her şeyi yer yutar,  
Sonunda da kendi kendini kemirir.  
İşte büyük Agamemnon, düzene kıyılınca,  
Ardından gelecek kargaşalık budur.

*Düzen hiçe sayıldı mı, insan yükselmek istedikçe,  
Her adımda geri gider.  
Baştakini bir alttaki saymaz olur,  
Onu da bir alttaki, bir alttaki...*

*The heavens themselves, the planets and this centre  
Observe degree, Priority and place.*

...  
*And therefore is the glorious planet Sol  
In noble eminence enthroned and sphered  
Amidst the others; whose medecinable eye  
Corrects the ill aspects of planets evil,  
And posts, like the commandment of a king,  
Sans check to good and bad: But when the planets  
In evil mixture to disorder wander*

...  
*O! when degree is shaken  
Which is the ladder to all high designs  
The enterprise is sick. How could communities,  
Degrees in schools, and botherhoods in cities*

...  
*But by degree, stand in authentic place?  
Take but degree away, untune that string.  
And hark what discord follows! Each thing meets  
In mere oppugnancy; the bounded waters  
Should lift their bosoms higher than the shores,  
And make a sop of all this solid globe:  
Strength should be lord of inbecility,  
And the rude son should strike his father dead.  
Force should be right; or rather, right and wrong,  
Between whose endless jar justice resides,  
Should lose their names, and so should justice too.  
Then every thing includes itself in power,  
Power into will, will into appetite;*

*And appetite, a universal wolf,  
So doubly seconded with will and pover  
Must make by force a universal prey,  
And last eat up himself. Great Agamemnon,  
This chaos, when degree is suffocate,  
Follows the choking.  
And this neglecton of degree it is  
That by a pace goes backward, with a purpose  
It hath to climb. The general is disdained  
By one step below, he by the next,  
That next by him beneath...*

(I, 3, 85-131)

Varolan her şeyi birbirine bağlayan, halka halka yükselen bu zincirde, insanlar arasında en yüksek varlık kraldı. Evrende güneş neyse, kral da oydu insanlar arasında. Kral iyi olunca, ülke huzur içinde yaşar; kral kötü ya da güçsüz olunca, ülkenin düzeni altüst olurdu. Kral gücünü doğrudan doğruya Tanrıdan alır, Tanrının yeryüzünde vekili sayılırdı. Bu bakımdan Birinci James'in, o sırada beş yaşında olan oğluna, "Tahtına oturman ve öteki insanları yönetmen için Tanrının seni bir küçük tanrı olarak yarattığını unutma" demesi, yersiz bir küstahlık değil, 17. yüzyılın herkesçe benimsenen bir görüşüdür. Bir kral her ne kadar güçsüz ya da kötü olursa olsun, ona karşı başkaldırmak, cinayetlerin en korkuncu bilinirdi. Bu inancı yalnız Shakespeare'de değil, tüm Elizabeth çağı edebiyatında görürüz. Örneğin, *Gorboduc*'da şöyle denilir:

*Krallar gerektiği gibi yönetmeyi unutsalar bile,  
Uyruklar gene de ona boyun eğmek zorundadırlar.*

*Sir Thomas More* adlı oyunda da, Tanrı kralı kendi eliyle tahtına yerleştirdiğine, "yeryüzünde bir tanrı" olmasını kararlaştırdığına göre, krala karşı gelenlerin aslında Tanrıya karşı geldikleri ileri sürülür. *The Troublesome Reign of King John*'da, insanların kötü bir kraldan öç almaya hakları olmadığı, ancak Tanrının bir kralı cezalandırabileceği belirtilir.

Çoğu çağdaşları gibi, Shakespeare de kralların kutsallığı üstünde durur. *Hamlet*'te, kendi öz kardeşini öldürerek tahta geçen Claudius bile, hainlerden korkusu olmayan kutsal bir varlık sayar kendini (IV, 3, 123-124). Bu kutsallık *Richard II*'de ele alınan başlıca temalardan biridir. Carlisle piskoposu, uyruklarından hiçbirinin, Tanrının yeryüzünde vekili olan bir kralı yargılayamayacağını söyler:

*Hangi uyruk kendi kralını yargılayabilir?*

*Burada oturanlar arasında Richard'ın uyruğu olmayan var mı?*

*What subject can give sentence on his king?*

*And who sits here that is not Richard's subject?*

(IV, 1, 121-122)

İkinci Richard da Tanrının ona bağışladığı krallık unvanının elinden asla alınamayacağına inanır; çünkü denizlerin suları bile, taç giydiği sırada kralın gövdesine sürülen o kutsal merhem-i yıkayamaz:

*Dalgalı haşin denizin tüm suları bile,*

*Kutsanmış bir kralın merhemini yıkayamaz;*

*Ölümlü insanların soluğuyla,*

*Tanrının seçtiği vekil tahtından yoksun kalamaz.*

*Not all the water in the rough rude sea*

*Can wash the balm from an anointed king;*

*The breath of wordly men connat depose*

*The deputy elected by the Lord.*

(III, 2, 59-62)

İnsanları birbirlerine bağlayan zincirin en yüce halkası olan kralın tacı elinden alınınca, tüm ülkenin düzeni altüst olur. Bunun sonucu da savaşların en korkuncu, yani iç savaştır. Bolingbroke,

İkinci Richard'ı tahttan indirmeye kalkınca, Carlisle piskoposu, bu korkunç cinayet yüzünden İngilizlerin barışı yok edeceklerini, kardeş kanı dökeceklerini, ülkelerinin başına felaketlerin en büyüğünü açacaklarını ileri sürer. Bu kehanet doğru çıkar; çünkü Richard'ın tahttan çekilmesi, Bolingbroke'un Dördüncü Henry adıyla kral olması ve Lancaster hanedanının tahta geçmesi, eninde sonunda Güller Savaşı'na neden olur; bu iç savaş yüzünden de İngilizler otuz yıl birbirlerinin kanını dökerler, İngiltere yakılıp yıkılır.

İşte Shakespeare tarihsel oyunlarında Güller Savaşı, Fransa'yla yapılan Yüzyıl Savaşı'nın bir bölümü ve bunları hazırlayan olayları ele alır. Böylece bu oyunlarda bir huzursuzluk ve kargaşa havası eser hep. Ülkenin dışında yıkıcı bir savaş, içindeyse kardeş kavgası vardır. Gelgelelim Shakespeare bu düzensizliği ve bunun meydana getirdiği korkunç acıları gözümüzün önünde canlandırırken, düzene duyduğu özlemi ve günün birinde İngiltere'de düzenin yeniden kurulacağı umudunu hiçbir zaman yitirmez. Düzene inandığı için de tarihsel oyunlarında düzensizliğin kötü sonuçlarını ortaya koymayı amaç edinir aslında.

Shakespeare'in dünya görüşünden söz ederken, yeryüzünde canlı ya da cansız, varolan her şeyi birbirine bağlayan zincirin en aşağı varlıklardan başlayarak en yüksek varlıklara kadar kat kat yükseldiğini; insanlar arasında bu zincirin en yüksek halkasının kral olduğunu söylemiştik. Ulysses'in dediği gibi, "dereceye, başa, sıraya, mevkiye" saygı göstermek şarttı. Tanrıya kadar uzanan bu merdivenin hangi basamağında doğduysa, o basamağında kalması gerekiyordu herkesin. Yükselmek isteyenler, bu merdiveni sarsarak, bu zincirin bir halkasını koparmaya kalkarak, toplumun ve dünyanın düzenini bozmuş oluyorlardı.

Az önce değindiğimiz gibi, Elizabeth çağında yaşayanlara ortaçağdan miras kalmıştı bu dünya görüşü. Böylece derebeylik geleneklerine bağlı bu görüşü benimseyen Shakespeare'in, bugünkü anlamda bir demokrat olması elbette beklenemez. Ama şu da var ki, kimilerinin sandığı gibi halka karşı gelen, halktan nefret eden bir insan olmaktan pek uzaktır Shakespeare. Dover Wilson'un dediği gibi, Shakespeare üzerine yanlış görüşlerin en

saçmalarından biri de budur.<sup>46</sup> Halkın kusurlarından çok, sara-ya bağlı soylu kişilerin dalkavukluğu, çıkarlarına düşkünlüğü ve züppeliğiyle alay eder Shakespeare. Oyunlarında görülen çoğu halk adamları sağduyulu, dürüst ve canayakın insanlardır. Ama Shakespeare, kurnaz bir demagogun eline düşünce, halkın hemen etki altında kalabileceğini, çabucak fikir değiştirebileceğini de bildiğinden, örneğin Julius Caesar'ın ölümünden sonra olup bitenleri anlatırken, halkı hor görmez aslında; halk yığınlarının ruhsal yapısını ustaca inceler sadece.

Shakespeare'in öteki oyunlarını kronolojik sıraya göre ele aldığımız halde, İngiliz tarihinin ayrıntılarını yakından bilmeyen okuyucularımıza bir kolaylık olsun diye, bu oyunları yazıldıkları sıraya göre değil, tarihsel olayların sırasına göre gözden geçirmeyi yeğ tuttuk.

### KING JOHN (Kral John)

Hangi tarihte yazıldığı hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte, Shakespeare'in gençlik denemelerinden biri olan, 1590'la 1597 yılları arasında yazılan *King John*, Shakespeare'in önemli oyunlarından biri sayılmaz. Yazarın İngiliz tarihiyle ilgili iki tetralojisine, yani dörtlü oyun grubuna girmeyen *King John*, ilginizi ayrıca çekmeyen bir kralı ele alır.

İkinci Henry'in en küçük oğlu olan ve saltanatı 1199'dan 1216'ya kadar süren Kral John, tahta geçmeden önce John Lackland, yani "Topraksız John" diye anılırdı. Ağabeyi Aslan Yürekli Richard kral olunca, ona bol bol toprak verdi. Ne var ki, Aslan Yürekli Richard, üçüncü haçlı seferinden sonra tutsak düşünce, John kardeşine hainlik etmekten geri kalmadı gene de. Richard'ın ölümünden sonra da, öteki ağabeyi Geoffrey'nin oğlu Arthur'un kral olması gerekirdi. Ama John yeğeninin hakkını çiğneyerek İngiltere tahtına yerleşti. Fransa kralının koruduğu küçük prensi tutanlar, bu duruma karşı ayaklanınca, John, Arthur'u tutukladı ve ancak on dört on beş yaşlarında olan bu

46 Dover Wilson, *Six Tragedies of Shakespeare*, London, Longmans, 1929, s. 10.



çocuğu öldürttü yaygın bir söylentiye göre. Fransa kralı İkinci Philippe ile savaşlarında başarı gösteremeyen Kral John'a düşman kesilen derebeyleri, bir süre için orta sınıfla birleşerek, sonunda ayaklandılar ve 15 Haziran 1215'te *Magna Carta*'yı zorla kabul ettirdiler ona. *Magna Carta* ile verdiği hakları, papanın yardımına güvenerek hiçe saymak isteyen John, derebeylerine karşı savaş sürüp giderken öldü. Bir söylentiye göre, onu bir papaz zehirlemişti.

Kral John'un yaşamını ele alan bu oyunda, ünlü *Magna Carta*'nın hiç sözü geçmeyişi, Shakespeare'in demokratik düşüncelere karşı kayıtsızlığının bir kanıtı saymak isteyenler çıkmıştır. Oysa bugün İngiliz anayasa tarihinin ilk ve en önemli belgesi sayılan *Magna Carta*, Shakespeare ve çağdaşlarının gözünde hiçbir anlam taşımazdı. Hatta çoğunun böyle bir belgenin varlığından haberi olmadığı için, Shakespeare'in *Magna Carta*'nın adını duymuş olması bile kuşkuludur. Shakespeare'in, Kral John üzerine bilgi edinmek için başvurduğu tarih kitaplarında, vakayinamelerde ve daha önce yazılmış *The Troublesome Reign of King John* adlı başlıca kaynağı olan oyunda, *Magna Carta*'nın adı geçmez. Bu belgeden haberi olanlarsa, kralların mutlak egemenliğini doğru buldukları ve tüm yetkilerin kralara verilmesiyle yurtlarının birliğe ve huzura kavuşacağına inandıkları için, *Magna Carta*'yı dikbaşı derebeylerinin ortaya sürdüğü tehlikeli bir yenilik sayarlardı. Başlangıçta soylu kişilerin haklarını koruyan *Magna Carta*, ancak 1688 devriminden sonra, halkın da haklarını koruyan bir belge olarak İngilizlerin gözünde değerlendirildi; Avam Kamarası'nın kralın mutlak egemenliğine karşı açtığı savaşta bir silah olarak kullanılmaya başlandı. 19. yüzyılda ise, bu tarihsel belgenin önemi öylesine arttı ki, Shakespeare'in *King John*'da bunun sözünü etmeyişi bir kusur sayan kimi tiyatro yönetmenleri, oyunun metnine "özgürlüklerimizi sağlayan büyük ferman" gibi sözler eklemekten çekinmediler. 1899'da Beerhom Tree, *King John*'u sahneye koyarken daha da ileri giderek, oyuna *Magna Carta*'nın imza törenini gösteren çok şatafatlı ama sessiz bir sahne ekledi.

Pek okunmayan ve çok seyrek oynanan *King John*'un ilgimizi çeken ender parçalarından biri, küçük Prens Arthur'un

ölümüyle ilgili sahnelerdir. Kral yeğenini tutuklar, kendi adamlarından Hubert'e teslim eder. Bir yandan küçük prenze sahte sevgi gösterileri yaparken, onu kendi oğlu gibi seveceğini söylerken, bir yandan da çocuğu öldürmek fikrini aşılar Hubert'e. Bu cinayeti korkunç bir ustalıkla, sinsice hazırlar. Hubert'i ne denli sevdiğini, ona ne denli borçlu olduğunu anlatır ilkin. "Sana bir şey söyleyecektim" ("I had a thing to say") (III, 3, 25) diye üç kez söze başlar, ama bir şey söylemez açıkça. Yolunu kesen, nereye adım atsa karşısına çıkan bir yılanı benzetir küçük yeğenini. Sonunda fısıldayarak söylediği "ölüm" sözcüğüyle ne istediğini açığa vurur:

*John* : *Ölüm. ("Death.")*  
*Hubert* : *Efendim? ("My lord?")*  
*John* : *Mezar. ("A grave.")*  
*Hubert* : *Yaşamayacak. ("He shall not live.")*  
*John* : *Yeter. ("Enough.")*

(III, 3, 66)

Kral John ile Hubert bu birkaç sözle bir çocuğun ölümüne karar verdikten sonra, Hubert, Arthur'un gözlerini çıkarmaya gelir.

Olup bitenlerden habersiz, tatlı tatlı konuşan çocuğun aklı fikri hapisten çıkıp çobanlık etmektir. Kral soyundan gelmesinin kendi suçu olmadığını, Hubert onu sevsin diye Hubert'in oğlu olmaya can attığını anlatır. Hubert'in yüzü sararınca, hastalandı diye telaşlanır. Ama bütün gece başında oturup ona bakmak, sevgisini gösterebilmek için Hubert'in hafif bir hastalık geçirmesini de ister bir yandan. Ona acımdan korkan Hubert, Arthur'un gözlerini çıkaracağını söyleyip, ellerinde ipler ve kızgın demirler taşıyan iki celladı odaya çağırınca, çocuğun korkusu ve yalvarması, gözleri oyulmasın diye dilinin kesilmesini istemesi dehşet uyandıran, tüpler ürpertici bir sahnedir. Sonunda çocuğa acır Hubert; ona kötülük yapmaya kıyamaz, Arthur öldü diye krala yalan söylemeye karar verir. Gelgelelim hiçbir işe yaramaz Hubert'in bu acıması; çünkü bir süre sonra gerçekten ölür Arthur. Amcasının onun canına kıyacağından öylesine

emindir ki, ya kaçmak ya da bir an önce ölüp kurtulmak için hapsedildiği kalenin surlarından aşağı atar kendini.

Küçük prensin ölümü oyunun en dokunaklı parçası olduğu gibi, zehirlenen kralın can çekişirken acılarını dile getirmesi, şiirden yoksun bu oyunun en şiirsel parçasıdır. İçi kavrulan John, üstüne bir şeyler karalandıktan sonra ateşe atılmış bir kâğıt parçasına benzetir kendini; ülkesinin serin nehirlerinin damarlarında akmasını; soğuk rüzgârlarının dudaklarına değmesini ister.

Bu şiir yoksunluğu ve ilgimizi uyandırabilecek bir dramatik yapının eksikliği dışında *King John*'un başlıca kusuru, kralın kişiliğinin gerektiği gibi işlenmemiş olması, canlı ve gerçek bir insan izlenimini vermemesidir. John'un ne biçim bir adam olduğunu sorsalar bize, onun kötü ve güçsüz bir kral olduğunu söyleyebiliriz ancak. Ne var ki, John'un kötülüğü ve güçsüzlüğü konusunda söylenecek fazla bir şey yoktur; çünkü onun kötülüğü, Üçüncü Richard'ınki gibi bizi ilgilendirmez; güçsüzlüğü ise, İkinci Richard'ınki gibi derin bir acıma duygusu uyandırmaz.

## RICHARD II

1594-1595 yıllarında yazıldığı sanılan *Richard II*, Shakespeare'in İngiliz tarihiyle ilgili ve iki bölümlük *Henry IV* ve *Henry V* ile tamamlanan ikinci tetralojisinin ilk oyunudur. 18. ve 19. yüzyıllarda pek önemsenmeyen *Richard II*, son elli yıl içinde Shakespeare'in en çok ilgi uyandıran oyunları arasına girdi. John Gielgud, Alec Guinness, Paul Scofield, Michael Redgrave, David Warner gibi, çağımızın en ünlü İngiliz oyuncularını, bu rolü başarıyla oynadılar.

Richard, Shakespeare'in "varlık zinciri" düzeni içinde krallığın konumuna inancını belirtmek açısından ayrıca önemlidir; çünkü yaradılış açısından kral olmaya hiç de uygun değildir. Ne var ki, onun tahtından vazgeçmek zorunda kalışı, İngiltere'yi ikiye bölmüş, bir iç savaşın, yani Güller Savaşı'nın felaketlerine yol açmıştı sonuçta. Samuel Daniel, *The Civil Wars Between The Two Houses of Lancaster and York* adlı şiirinin sunu yazısında, iç savaşın ve iç savaştan sonraki ayaklanmaların, suikastlerin, öç almaların, İkinci Richard'ın haksız yere tahttan uzaklaştırılması

ve Bolingbroke'un Dördüncü Henry adıyla taca el koyması yüzünden meydana geldiğini ileri sürer. Daha önce de söylediğimiz gibi, *Richard II*'nin dördüncü perdesinin başlangıcında, Carlisle piskoposu, bu inancı ısrarla dile getirir. Bu din adamının kehanetlerinin doğru çıktığı da ileride görülür.

Ortaçağ tarihçileri, hiçbir suçu olmadan, yani zorba ya da güçsüz bir kral olmadığı halde, tahttan indirilen, korkunç bir haksızlığa uğrayan, üstelik de alçakça öldürülen bir kurban sayarlardı İkinci Richard'ı. Shakespeare ise, onun bir krala hiç yakışmayan güçsüzlüğüyle kusurlarını ve tacını elinden alan Henry Bolingbroke'un krallığa gerçekten yakışan gücünü ve yeteneklerini belirtmekle birlikte, İkinci Richard'ın karabahti karşısında seyircilerin derin acıma duygularına kapılmalarını sağlar. Bununla kalmayıp, İkinci Richard'a öyle ilginç bir kişilik verir ki, Dover Wilson'un haklı olarak dediği gibi, bu mutsuz kral, neredeyse Hamlet kadar merak uyandırır insanda.<sup>47</sup>

*Richard II*'nin gözümüzde değeri, yalnız kralın kişiliğinden değil, oyundaki şiirin güzelliğinden kaynaklanır. (Oyun belki de bu şiir yoğunluğundan ötürü henüz dilimize çevrilememiştir.)\* Shakespeare'in aynı sıralarda yazdığı *A Midsummer night's Dream* şiirsel bir komedya, *Romeo and Juliet* şiirsel bir aşk tragedyası olduğu gibi, *Richard II* de şiirin ağır bastığı bir tarihsel oyundur. Hatta şiir değerinden ve ustaca kuruluşundan ötürü, tarihsel bir oyundan çok, bir tragedya diye de tanımlayabiliriz *Richard II*'yi.

1366 ile 1400 yılları arasında yaşayan İkinci Richard, daha on yaşındayken, büyükbabası Üçüncü Edward'ın ölümü üstüne tahta geçmiş; ama ülkeyi uzun süre amcası John of Gaunt yönetmişti. En varlıklı vatandaşlar kadar ağır vergiler ödemek zorunda kalan köylüler, 1381'de Wat Tyler ile John Ball'un önderliğinde hükümete karşı ayaklanmışlardı. Daha on beş yaşında olan kral, isyan edenlerle görüşmüş ve onlarla uzlaşarak ayaklanmayı önlemişti. Ne var ki, bu genç kralın köylülere o sırada verdiği sözler tutulmamış, yoksullara karşı baskı büsbütün artmıştı. 1389'da ise, Richard'ın yönetimi fiilen ele almasıyla, ülkenin du-

47 *Richard II*, (Ed. D. Wilson), Cambridge University Press, s. vii.

\* II. Richard, 1992'de YKY tarafından Hamit Çalışkan çevirisiyle yayımlandı. (ed. n.)

rumu iyice bozulmuştu. Çevresindeki akli başında adamların öğütlerine hiç kulak asmayan, dalkavukların etkisinde kalan kral, hem halkın, hem de soylu tabakanın gözünden düşmüştü. Shakespeare'in oyunu, İkinci Richard'ın çok uzun süren bu başarısız yönetiminin yalnız son bir iki yılını ele alır.

İkinci Richard'ı tahttan çekilmeye zorlayan olaylar dizisi, haksız yere İngiltere'den sürdüğü ve mirasından yoksun bıraktığı amca oğlu Henry Bolingbroke'un ülkeye geri dönüp, o sırada İrlanda'da bulunan krala karşı başkaldırmasıyla başlar. İkinci Richard böyle bir ayaklanmayı bastırabilecek güçten yoksundur; çünkü politika ve askerlik alanında değil, ancak dramatik davranışlarda bulunmakta ve şiirsel sözler söylemekte ustadır bu kral. Örneğin, Bolingbroke'un başkaldırdığı haberini alıp, ancak kısa bir süre önce ayrıldığı ülkesine geri dönünce, uzun bir ayırlıktan sonra çocuğuna kavuşup, sevinçten hem ağlayan, hem gülümseyen bir anaya benzetir kendini. Eğilir, başkaldıranların "at nallarıyla yaralanan" İngiliz toprağını, kendi deymiyle "yüce elleriyle" okşar:

*Sevinçten ağlıyorum,  
Ülkeme gene vardığım için.  
Sevgili toprak, elimle seni selamlıyorum,  
Baskaldıranların at nalları seni yaraladığı halde.  
Uzun süre çocuğundan ayrılan bir ana gibi,  
Ağlayarak, gülümseyerek seni selamlıyorum toprağım,  
Ve yüce ellerimle okşuyorum seni.*

*I weep for joy  
To stand upon my kingdom once again.  
Dear earth, I do salute thee with my hand,  
Though rebels wound thee with their horses hoofs.  
As a long-parted mother with her child,  
So weeping, smiling, greet I thee, my earth,  
And do thee favour with my royal hands.*

(III, 2, 4-10)

Bu şiirsel sözlerde, bu dramatik davranışlarda tüm benliği ortaya çıkar İkinci Richard'ın. Kaderin garip bir cilvesiyle, İngiliz tahtına oturan bir şairdir o. Ağzından çıkan her söz bir şiiri andırır. Walter Raleigh'nin dediği gibi, Richard'ı hoş görmemek, şiire karşı çıkmak gibi bir şey olur.<sup>48</sup> Richard yalnız şairlikle yetinmez, dramatik bir biçimde davranmasına elverişli durumlardan ayrıca hoşlanır. Oyunun başından sonuna kadar bunu görürüz. Richard'ın mutsuzluğu arttıkça, bu dramatik yanı daha belirginleşir; tacı Bolingbroke'a verdiği sahnede en aşırı biçimini alır.

Bolingbroke'un kraldan İngiltere tacını zorla alacağı yoktur. Ama Richard şiir yüklü sözler söyleyerek, hiç kimsenin elinden almaya kalkmadığı bu tacı vermeye hazırdır sanki. Duyduğu –ve duymaktan da neredeyse hoşlandığı– acıyı ele alarak kendi dramatik durumunu yücelten bir şiir yaratır:

*Kral ne yapmak zorunda şimdi? Boyun mu eğmeli?  
Kral bunu yapacak. Tahttan mı indirilmeli?  
Kral buna katlanacak. Kral unvanını yitirmeli mi?  
Tanrı adına, varsın gitsin bu unvan!  
Mücevherlerimi vereceğim, bir tespih dizisine karşılık;  
Görkemli sarayımı vereceğim, bir manastıra karşılık;  
Şatafatlı giysilerimi vereceğim, bir dilenci urbasına karşılık;  
Süslü kupalarımı vereceğim, bir tahta çanağa karşılık;  
Asamı vereceğim, bir hacı sopasına karşılık;  
Uyruklarımı vereceğim, bir çift oyma azize karşılık;  
Ve uçsuz bucaksız ülkemi vereceğim, küçük bir mezara karşılık,  
Küçük, küçücük bir mezara, karanlık bir mezara karşılık.*

*What must the king do now? must he submit?  
The kindy shall do it: must he be depos'd?  
The king shall be contented: must he lose  
The name of king? o'God's name, let it go:  
I'll give my jewels for a set of beads,  
My gorgeous palace for a hermitage,  
My gay appared for an almsman's gown,*

48 Walter Raleigh, *Shakespeare*, London, Macmillan, 1939, s. 185.

*My figur'd goblets for a dish of wood,  
My sceptre for a palmer's walking staff,  
My subjects for a pair of carved saints,  
And my large kingdom for a little grave.  
A little little grave, an obscure grave.*

(III, 3, 143-154)

Richard çok acıklı bir törenle tacını kendi eliyle Bolingbroke'a teslim ettikten sonra, son bir emir verir: Krallığını yitirdikten sonra yüzünde meydana gelen değişikliği seyredebilmek için bir ayna ister. John Palmer'in dediği gibi, bu istek Richard'ın huyuna tümüyle uygundur. Kendi çektiği acılara tutkun olan Richard, yaşadığı tragedyanın artık en yüce doruğuna varmış, Narcissus nasıl kendi güzelliğini seyretmek isterse, o da duyduğu acıyı seyretmek istemektedir.<sup>49</sup> Bolingbroke bir ayna getirilmesini söyler. Richard aynaya bakınca,<sup>50</sup> çektiklerinin yüzünde belirgin izler bırakmamasına öfkelenir ve son derece dramatik bir hareketle aynayı yere fırlatır. Sonra paramparça aynayı Bolingbroke'a gösterip, duyduğu acının yüzünü işte böyle mahvettiğini söyler. Bütün bu olup bitenleri soğuk bir sessizlik içinde seyreden Bolingbroke'un, bu şiirsel sözlerle davranışlara verdiği kısacık yanıtta kupkuru bir alay gizlenir: Gerçekçi Bolingbroke, "Acınızın gölgesi, yüzünüzün gölgesini mahvetti" ("The shadow of your sorrow hath destroyed / The shadow of your face") (IV, 1, 292-293) demekle yetinir.

Sonunda İkinci Richard şiirsel sözleri ve dramatik pozları bir yana bırakıp, ilk kez yalın ve kısaca, "öyleyse bırakın da gideyim" ("then give me leave to go") (IV, 1, 313) deyince, mutsuz kralın karabahtına büsbütün acırız. Zaten seyircilerin yüreğini parçalayan bu acıma duygusu, Logan Pearsall Smith'in "bir merhamet tragedyası" ("a tragedy of pity") diye tanımladığı bu

49 John Palmer, *a.g.e.*, s. 165.

50 Amerikalı şair Robert Lowell'in ilginç dizeleri vardır bu konuda:

"Krallığından olan Richard, aynada batan gemiler gördü. / Yüzü, Kralınki değişti; bir kadın gibi anladı ki, / Var olabilmesi için kendine sık sık bakması gerekiyor." ("Richard unkinged saw shipwreck in the mirror, / his face was not the king's; womanlike he saw / he must look at himself frequently to exist.")

oyuna egemendir.<sup>51</sup> Ve tahtından vazgeçen İkinci Richard'ı hap-  
sedildiği kalede, yeni kral Dördüncü Henry'nin adamları öldür-  
meye gelince, acıma duygumuz doruk noktasına varır.

## HENRY IV

1597-1598 yıllarında yazılan iki bölümlü, yani on perdelik *Henry IV*, Shakespeare'in İngiliz tarihiyle ilgili ikinci tetralojisinde *Richard II*'den hemen sonra gelir ve tarih açısından onun bir devamıdır. İkinci Richard'ı tahttan indirdikten sonra, 1399'dan 1413'e dek hüküm süren Dördüncü Henry'nin krallık dönemini ele alan bu oyunun büyük yeniliği, Shakespeare'in burada ağır-  
başlı, hatta trajik sayılabilecek tarih olaylarına ne denli önem veriyorsa, güldürü sahnelerine de o denli önem vermesi, yani Polonius'un *Hamlet*'te yaptığı garip sınıflandırmaya uyarak "tra-  
jik-tarihsel-komik" ("tragical-historical-comical") bir oyun yaz-  
mış olmasıdır.

*Henry IV*'ün ayrıca güçlü gerçekçi bir yanı da vardır. İngiliz tarihi üzerine bundan önceki iki oyunda pek görülmeyen hal-  
kın, önemli bir yeri vardır bu oyunda. Burada yalnız kral ailesi-  
ni ve saray çevrelerini değil, meyhanede saltanat süren Falstaff'ı  
ve ayaktakımından gelen arkadaşlarını, çırakları, arabacıları,  
uşakları, erleri, polis memurlarını, meyhaneci kadını ve çeşitli  
halk adamlarını görürüz. Böylece *Henry IV*, 15. yüzyıl başlangı-  
cını ele aldığı halde, aslında Elizabeth çağı toplumu canlandırılır  
gözümüzün önünde. Shallow ile Silence gibi taşralı yargıçlar-  
dan tutun da, sokak kadını Doll Tearsheet ("çarşaf parçalayan  
bebek" anlamında) ile hırsız Gadshill'e dek, orta ve yoksul taba-  
kaları yakından tanırız. Sarayı, şatosu, meyhanesi ve han avlu-  
suyla o günün İngiltere'sini bir bütün olarak görebiliriz. Hatta  
*Henry IV*'ün bu gerçekçi ve güldürücü bölümleri öyle başarılı-  
dır ki, oyunun bir bakıma dengesi bozulur; güldürücü sahne-  
ler ön plana geçer; baş kişi Dördüncü Henry olacağına Falstaff  
olur. Böylece E.K. Chambers'in dediği gibi, *Henry IV*'ün tarihsel  
sahneleri savaşı şövalyeleri gösteren, renkleri uçmuş, eski ve

51 Logan Pearsall Smith, *On Reading Shakespeare*, New York, Harcourt, Brace, 1953, s. 144.



silik bir duvar halısına dönüşür; yalnız İngiliz edebiyatının değil, belki de dünya edebiyatının en ünlü güldürü kişisi sayılan Falstaff ile arkadaşları, bu duvar halısının önünde devinen ve konuşan canlı insanlar halini alır.<sup>52</sup>

*Henry IV*'ün tarihsel yanının ana konusu, devlet düzenindeki kargaşalık ve bu kargaşalıktan doğan tehlikelerdir. Bolingbroke, bu kargaşalıktan sorumludur; çünkü Tanrının yeryüzündeki vekili olan yetkisini doğrudan doğruya Tanrıdan alan yasal kralı tahttan indirip, onun yerini zorla almış; böylece tüm varlıkları birbirine bağlayan kutsal zincirin en önemli halkasını koparmıştır. Bolingbroke'un tahta oturmasına yardım eden soylular şimdi onu kendilerinden üstün saymıyorlar, ona karşı durmadan başkaldırıyorlar, onu yıkmak istiyorlardır. Böylece Dördüncü Henry'nin saltanatının ilk günlerinden beri isyanlar birbirini kovalıyor, biri bastırılır bastırılmaz, bir ikincisi patlak veriyordur. Yüzlerce başı olan bir canavarla savaşmak zorunda kalan bir adam gibidir kral.

İşte bu yüzden, *Richard II*'de gördüğümüz Bolingbroke, *Henry IV*'te gördüğümüz Bolingbroke değildir artık. *Richard II*'deki Bolingbroke, kral olmayı aklına koyan, çelik gibi sağlam iradeli, hiçbir zaman duygularına kapılmayan, güçlü ve sert bir politikacıydı. Bu oyundaki Bolingbroke ise, yasal kralın yalnız tahttan çekilmesine değil, istemeyerek ölümüne de neden olduğu için vicdan azabı çeken, İkinci Richard'ın hayaletiyle sanki her an karşılaşacakmış gibi korkular içinde yaşayan, çevresinde hiç kimseye, kendi oğluna bile güvenemeyen, çeşitli acılar içinde kıvranan dertli bir adamdır. Henüz 35-36 yaşlarında olduğu halde, iyice çökmüş, yaşlı bir insan olmuştur. İkinci bölümde ağır hastadır. Ülkesinin tutulduğu illetin önüne geçilmez bir sonucu gibidir kralın bu hastalığı. Zorla elde ettiği ve her an kaybedebileceği taç, şimdi onun huzurunu mahveder, uykularına engel olur.

Prens Hal denilen oğlu Harry'nin (Hal ve Harry, Henry adının değişik biçimleridir) tutumu, Dördüncü Henry'yi ayrıca üzmektedir. Veliht en yakın dostu Sir John Falstaff ile birlikte, ömrünü meyhanelerde geçirmekte, çeşitli serserilikler yap-

52 E. K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964, s. 118.

makta, şaka olsun diye soygunlara bile katılmaktadır. Ne var ki, Falstaff öyle zeki, nükteli, hoşsohbet, sevimli bir yaşlı keratadır ki, onun dayanılmaz çekiciliğine kapıldığı için genç prensi ayıplamak aklımızdan bile geçmez.

Yalnız cana yakın değil, ayrıca karmaşık bir kişiliği de vardır Falstaff'ın: Hem kötü ahlaklı, hem de iyi yüreklidir; hem başkalarını sömürür, hem de onlara kucak dolusu mutluluk bağışlar; hem yetmişine yakındır, hem de gençliğin olanca canlılığı ve sevimliliği içindedir; hem boyuna yalan söyler, hem de yüreğine iner karşısındakiler bu yalanlara inanırsa; hem aklın alamayacağı kadar korkaktır, hem de hiçbir babayiğitin girişemeyeceği işleri göze alır. Üstelik Falstaff bu oyunun on perdesi boyunca, sürekli bir değişme içindedir. Onun kişiliğini incelemenin, Hamlet'in kişiliğini incelemek kadar güç olduğunu söylemekte bütünüyle haklıdır Dowden.<sup>53</sup>

Falstaff'ın dayanılmaz şirinliğinin çeşitli nedenleri vardır. Bunlardan biri, kusurlarını gizlememesi, önlemeye çalışmamasıdır; tam tersine, kusurları yüzünden sevimli olduğunu bildiği için, onlardan yararlanmak, onları elinden geldiğince sömürmek yolunu seçer. Herkesce benimsenen ahlak kuralları tepe taklak olur Falstaff'ta. Böylece başkalarında çok çirkin görünen davranışlar, yani şişman bir yaşlı adamın tüm gününü yemek içmek, kadın kız peşinde koşmak; nefes alır gibi yalan söylemek, yollarda haydutluk etmek, rüşvet almak gibi işlerle geçirmesi, Falstaff'ın kişiliğinin büyümesi sayesinde, birer şirinlik muskası haline gelir.

Falstaff'ın bizi böylesine büyülemesinin başka bir nedeni, o eşsiz yaşama sevinci, o görülmedik neşesidir. Çevresini ille de güldürmek istemesi, insanlara duyduğu candan sevginin bir belirtisinden başka bir şey değildir. Falstaff'ın böyle güleryüzlü olması için hiçbir neden yoktur aslında. Yaşama koşullarına değil, huyunun güzelliğine borçludur sevincini. Çünkü Falstaff yaşlıdır, sağlıklıdır; ne ailesi vardır, ne de beş parası. Çalıp cırparak, şunu bunu azbuçuk dolandırarak, günü gününe yaşamak zorundadır. Prens eğlendiremediği an, prensin gözünden

53 Edward Dowden, *a.g.e.*, s. 324.

düştüğü an, her şeyini yitirebilir. Nitekim oyunun sonunda öyle de olacaktır.

Falstaff'ın şakalarında, nüktelerinde hiçbir burukluk yoktur. Ayıplamak ya da taşlamak için değil, salt içindeki sevinç şampanya köpüğü gibi taşıdığı için, kendi gülerken bizim de gülmemizi istediği için alay eder herkesle. Üstelik başkalarıyla alay ettiği gibi, kendisiyle de alay etmesini bilir. Bu oyunda hiç kimse Falstaff'ın kusurlarını, gülünç yanlarını, Falstaff'ın kendisi kadar bilemez, onun kadar eğlendirici bir biçimde açıklayamaz. Bir Fransız yazarı, Anglosaksonlara özgü gülmece türünü, yani "humour"u, "insanın kendi kendisiyle alay edebilmesi" ("l'esprit contre soi") diye tanımlar. Falstaff'ın "humour"u eşsizdir bir bakımdan.

Dördüncü Henry, onu ilkin tahta oturtan, sonra da ona karşı ayaklanan güçlü İngiliz soylularıyla, Galli Glendower ile, İskoçyalı Douglas ile on perde boyunca uğraşır durur. Düşmanlarının bir bölümünü yendiği Shrewsbury meydan savaşında, oğlu Prens Hal de büyük yararlık gösterir. Percy ailesinden, kendisi gibi Harry adını taşıyan, Hotspur ("kızgın-mahmuz") diye ün salan yiğit genci bu savaşta öldürür. (Soylu bir aileden geldiği, "Knight" yani şövalye unvanını taşıdığı için, Sir John Falstaff da bu çarpışmalara sözümona katılır; birbirinden güldürücü kepezelikler yapar.) Ne var ki, Dördüncü Henry'ye karşı ayaklanmaların sonu gelmiyordur; biri bastırılınca, bir ikincisi başlıyordur hemen. İyice yıpranan kral, ancak ölüm döşeğindeyken, ülke huzura kavuşur. Ve bu huzurdan, Beşinci Henry adıyla tahta geçen Prens Hal yararlanır.

Veliahtın taşkın ve düzensiz yaşantısını, Falstaff gibi adamlarla yakın dostluğunu bilen soylular ve saray çevreleri, ilkin çok tedirgin olurlar onun taç giymesinden. Oysa telaşlanacak bir durum yoktur ortada. Çünkü prens oyunun ta başlangıcında, sırası geldiğinde, Falstaff gibilerinden ayrılacağını; erdemli ve akıllı uslu bir biçimde yaşamaya başlayınca, onun geçmiş kusurlarını anımsayanların gözünde, bulutlar arasında sıyrılan güneş gibi parlayacağını söyler.

Genç kral tahta geçince, ülkemizin geçmiş tarihine bir ilginç değinmeyle de karşılaşırız. Beşinci Henry, kendisine kuş-

kulu gözlerle bakan kardeşlerinin korkularının ne denli yersiz olduğunu anlatır: Osmanlı sarayı değil, İngiliz sarayıdır burası. Murad'ın yerine başka bir Murad değil, Henry'nin yerine başka bir Henry geçmiştir sadece.

Beşinci Henry, eskiden taşkın davranışlarından ötürü kendisini fena halde azarlayan, sonra da hapse atan başyargıcı da rahatlatmanın yolunu bulur. Başyargıcın daha uzun süre bu görevde kalmasını, günün birinde kendi oğlu bir suç işlerse, onu da cezalandırmasını ister. Bu arada kendini savunmak fırsatını da kaçırmaz; çünkü veliahtken, başyargıcın kararına boyun eğmiştir ve aynı uysallığı, gerektiğinde kendi oğlunun da göstereceğini umuyordur. Hatta babası Dördüncü Henry övünmüştür bu olayla. Ülkesinde bir veliahta ceza verecek kadar gözüpek bir yargıç, bu cezaya katlanacak kadar da adalete saygı duyan bir veliaht bulunduğu için mutlu olduğunu söylemiştir.

Yeni kral şimdiye dek hor gördüğü yasaların başlıca temsilcisiyle barışırken, sevgili arkadaşı tahta geçtiği için sevinçten deliye dönen Falstaff, artık İngiltere'de aklına eseni yapacağını, yaşamının en şanlı günlerinin başladığını, ülkenin en yüce kişilerinden biri olacağını, başyargıcın da canına okuyacağını sanmaktadır.

Oysa Beşinci Henry'nin yaptığı ilk iş, Falstaff'ı yanından kovmak olur. Oyunun son sahnesinde, Falstaff halkın arasında, taç giyme töreninden dönmek üzere olan genç kralı beklemektedir. Yeni kral görününce, "Yaşasın benim tatlı oğlum!" ("God save thee, my sweet boy!") (İkinci bölüm, V, 5, 44) diye bağırma-ya başlar. Duymazlıktan gelen Beşinci Henry, önce konuşmak istemez onunla. Sonra, başyargıcı döner, şu akılsız Falstaff'a bir çift söz söylemesini ister. Bu uyarı üzerine, yasaların temsilcisi Falstaff'ı tersler. Ama Falstaff'ın, arkadaşıyla arasına girenlere hiç aldırdığı yoktur. En candan dostu bildiği kralla konuşmak için şımarık bir çocuk gibi direnir. İşte o zaman Beşinci Henry, herkesin gözü önünde, eski arkadaşını rezil eder. Böyle bir kişiyi tanımıyordur artık. Falstaff yaşında bir adamın dizüstü çöküp dua etmekten başka işi gücü olmaması gerekir. Bir aptala ve bir soytarıya hiç de yakışmıyordur o ak saçlar. Tıkına tıkına şişmiş, hiçbir şeyi kutsal bilinmeyen bu ihtiyarı, kral eskiden

görmüş, ama düşlerinde görmüş gibidir. Şimdi artık uyanmış, bu düşlerinden tiksiniştir. Falstaff, bundan böyle aklını başına toplamalı, bir ayağı çukurda olduğunu unutmamalıdır. Bunu söylediği sırada genç kral, Falstaff'ın sözünü keseceğinden, onu gene güldürmek isteyeceğinden korkarcasına büsbütün acımasızlaşır; Falstaff'ın aptalca bir şakayla karşılık vermeye kalkmamasını, karşısındakinin artık bambaşka bir insan olduğunu anlamasını ister. Öteki ahlak düşkünü dostlarıyla birlikte şimdi Falstaff'ı kovuyordur. Falstaff bundan öyle kraldan on mil uzakta kalmazsa, ölüm cezasına çarptırılacaktır. Sürgünde, yoksulluktan suç işlemesin diye, Falstaff'a küçük bir maaş bağlanacaktır. Beşinci Henry, bu acımasız kararlarla yetinmeyip, Falstaff'ın, arkadaşlarıyla birlikte şimdilik hapse atılmasını da buyurur.

Genç kral bu sözleriyle yaşlı arkadaşını canevinden vurmuştur, çünkü Falstaff onu gerçekten seviyordur. Henry bu evsiz barksız, bu kimsesiz adamın biricik oğlu gibidir. Şimdiye dek bu sevginin karşılıklı olduğunu sanan Falstaff, kendi kendini aldattığını artık anlamıştır. Yeni kralın gerçek arkadaşı değil, soytarıdır ancak. Üstelik artık uzaklaştırılması zorunlu olan, zararlı bir soytarıdır onun gözünde.

Prens Hal, Beşinci Henry olmak sorumluluğunu yüklenince, yapması gereken ilk iş, Falstaff'ı herkesin önünde kovmasıydı aslında. Akıllı uslu bir kral olacağını kanıtlamanın tek yolu buydu, çünkü Falstaff'ın ancak Prens Hal'in yaşamında bir yeri olabilirdi. İleride Fransa'yı fethedecek olan Beşinci Henry'nin yaşamında Falstaff gibi bir adamın yeri olamazdı. Gelgelelim Shakespeare, Falstaff'a öylesine sevimli, öylesine çekici bir kişilik vermiştir ki, onun bu görülmedik şirinliğine sonunda sırt çevirebildiği için, genç kralı katı yürekli, hatta iki yüzlü olmakla suçlarız elimizde olmadan. Dover Wilson'un dediği gibi, Beşinci Henry, Falstaff'ı reddetmiş, ama o günden bu yana Shakespeare meraklıları da Beşinci Henry'yi reddetmişlerdir bu yüzden.<sup>54</sup> Falstaff'ın kovulması zorunluluğuna akli yatanlar bile, bu işin yapılış biçimini yadırgamışlardır. Kralın, Falstaff'tan ayrılma kararını, böyle herkesin önünde açıklayacağına, onunla baş başa

54 *Henry VI Part I*, (Ed. D. Wilson), Cambridge University Press, s. lvi.

kaldığı bir sırada, tatlılıkla söylemesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir.

## HENRY V

*Richard II* ile başlayan, iki bölümlü *Henry IV* ile devam eden tetralojinin dördüncü ve son oyunu *Henry V*'tir. Bu oyun çağdaş bir olaya, yani Kraliçe Elizabeth'in gözdesi Earl of Essex'in İrlanda'dan dönüşüne değindiği için, 1599'da yazıldığını kesinlikle biliriz. Çoğu eleştirmenler haklı olarak *Henry V*'i, Shakespeare'in İngiliz tarihiyle ilgili bazı başka oyunlarından değersiz bulurlar. *Richard II* şiirselliğinden ötürü, *Richard III* bu adı taşıyan kralın kişiliğinden ötürü, *Henry IV* Falstaff'tan ötürü, bu oyundan çok daha ilginçtirler kuşkusuz.

*Henry V*'te bundan önceki oyunda gördüğümüz yaramaz gencin tahta çıktıktan sonra nasıl uslandığı, yabancı ülkeler fetheden ulusal bir kahramana nasıl dönüştüğü anlatıldığı için, Shakespeare'in başarısızlığını, bu oyunda işlenen temanın basmakalıplığına bağlayanlar da vardır. Kimine göre, oyunun dili fazla abartmalı ve tantanalıdır. Üstelik Shakespeare bu oyunda, duygu ve düşünce açısından yüzeyde kalmış, yaşamın ve insanların derinliklerine inememiştir.

*Henry V*, bir tiyatro oyunundan çok, İngiltere'nin büyük bir zaferini anlatan, İngiltere'yi yüceltmek amacını güden epik bir şiir, bir destandır aslında. Belirli olaylarla gelişen, başlangıcı ve sonu olan bir konu işlenmez burada. Kişilerin sorunları ve davranışlarından ötürü birbirleriyle çatışmaları ya da kendi iç dünyalarında çelişkiye düşmeleri ele alınmaz. Dramatik gerilim dediğimiz şey yoktur. Oyundakiler karşılıklı pek konuşmazlar. Ancak baş kişi uzun söylevler verir çoğu zaman. Shakespeare dramatik yapıyı hesaba katmadan, tarih sırasına göre, savaştan önceki olayları, Fransa ile görüşmeleri, siyasal pazarlıkları, sonra da ünlü Agincourt savaşının değişik aşamalarını birer canlı tablo halinde anlatır. Bunu daha kolay yapabilmek için de, her perdenin başına, bize gerekli açıklamaları yapan, olup bitenleri yazarın açısından yorumlayan ve koro yerini tutan bir prolog ekler.

Bu koronun görevlerinden biri, seyircilerin yurtseverliğini coşturarak, İngiltere'nin Fransa'ya karşı açtığı savaşı hoş göstermektir. Gelgelelim İngiliz kilisesinin ileri gelenlerinin kotardıkları haksız bir savaştır bu. Canterbury başpiskoposu ve Ely piskoposu, genç kralın kilisenin mallarına el koymasını engellemek amacıyla onun dikkatini başka bir yöne çekmeyi tasarlayıp, akıllara sığmayan nedenler uydurarak, onun Fransa tahtında oturmaya hakkı olduğunu ileri sürerler. İngiliz Kilisesi başpiskoposu, bu saçma sapan savı sözümona kanıtlamak için seksen satırdan fazla tutan bir söylev verir. Laurence Olivier'nin gerçekten başarılı *Henry V* filminde de, çağımızda verilen tüm temsillerde de o upuzun söylevin gülünçlüğü iyice belirterek, seyircileri güldürmek bir tiyatro geleneği halini almıştır artık.

Gerçekte Beşinci Henry'nin, değil Fransa tahtında, İngiltere tahtında bile oturmaya hakkı yoktur; çünkü babası Dördüncü Henry, tacı yasal kralın elinden almış, kendi başına koymuştur. Fransa'ya saldırma önerisi, bu açıdan Beşinci Henry'nin ayrıca işine gelir. İki de birde başkaldıran soylular yüzünden çok güç durumlara düşen babası, ölüm döşeginde oğluna bir öğüt vermiş; ona karşı iç savaş açmamaları için Lord'ları dış savaşlarla oyalaması gerektiğini söylemiştir.

Shakespeare, ancak dokuz yıl hüküm sürebilen ve 1422'de henüz 35 yaşındayken ölen bu genç kralı, çağın tarihçilerine uyararak, hükümdar, asker, siyaset adamı ve insan olarak her açıdan kusursuz bir kişi, bir yücelik örneği olarak göstermek istemiştir. Ne var ki, bunu başarabildiğini söyleyemeyiz. Çoğu okuyucular ve seyirciler, Prens Hal ile Beşinci Henry'yi aynı insan saymazlar ve Beşinci Henry'den fazla Prens Hal'e yakınlık duyarlar. Eleştirmenler ise, nerdeyse ağız birliği yaparak, Shakespeare'in ve yaşadığı çağın hayran olduğu Fransa fatihinin gerçekten canlandırılmadığı kanısına varırlar. Bu arada Bernard Shaw, böylesine anlamsız, darkafalı ve şovenist bir adamı ulusal bir kahraman diye zorla "yutturmaya" kalktığı için Shakespeare'e çatar<sup>55</sup> Dowden gibi, Shakespeare üzerine en geleneksel görüşleri benimseyenler bile, İngiltere'nin "en yüce şairinin" gözün-

55 G. B. Shaw, *Dramatic Opinions and Essays*, c.1, s. 428.

de, Beşinci Henry türünden kurnaz ve becerikli bir yöneticinin kusursuz bir insan örneği olamayacağını ileri sürerler.<sup>56</sup> Çağımızın ilk yarısının belki en büyük şairi olan W. B. Yeats'e göre de, Beşinci Henry tantanalı söylevler çekebilen, ama hiçbir ilginç yanı olmayan, kaba saba, sıradan bir adam, daha doğrusu bir doğa gücüdür. Shakespeare böyle bir yaratığa yakınlık duymaz, ancak güzel ve gürbüz bir atı seyreder gibi bakar Beşinci Henry'ye.<sup>57</sup>

Gerçi bu kral siyaset ve askerlik alanında başarı gösterir ama ruhsal yapısı son derece basittir. Beşinci Henry ne istediğini bilen, yolunu hiç şaşırmadan amacına doğru yönelen, tuttuğunu koparabilmek için, ülkenin içindeki ve dışındaki düşmanlarına acımasızca davranan bir adamdır. Babası Dördüncü Henry gibi, tam bir başarıya eremeden, ömrünü kaygılar ve korkular içinde tüketmez. Melek huylu oğlu Altıncı Henry gibi de başarısızlığa uğramaz. Siyaset alanında da, askerlik alanında da, tüm istediklerini elde eder. Yalnız Fransa'yı değil, Fransız prensesini de kolayca alıverir. Ne var ki, bir oyun kişisi olarak, onu duygu ve düşünce açısından ilginç ya da cana yakın bulmamızın yolu yoktur. Ancak bir tek sahnede, Agincourt meydan savaşından bir gece önce, Kral olduğunu gizleyerek, askerleri arasında kaygılar içinde gezinip, bir çeşit nabız yoklaması yaptığı sahnede bize biraz sevimli gelir. Ne var ki, o sahnede bile, Beşinci Henry'den çok, konuştuğu erlerden biri olan Williams'a yakınlık duyarız. Bu Williams, Shakespeare'in oyunlarında kimi zaman kısaca görünen, ancak birkaç söz söyleyen, ama kolayca unutulmayan tiplerden biridir. Halkın sağduyusunu temsil eden bu adamın, Fransa'ya karşı açılan savaşın gerçekten gerekli ve onurlu bir savaş olduğu konusunda kuşkuları vardır ve böyle bir savaşta yaşamını yitirecek olanların ölümünden kralı sorumlu tutar.

*Henry V*'in *Henry IV* kadar beğenilmemesinin bir nedeni de, Falstaff'ın bu oyunda görünmemesidir. Shakespeare, *Henry IV*'ün epilogunda, Falstaff'ı da sahneye çıkararak, yeni Kralın öyküsünü anlatacağını söylediği halde, *Henry V*'te Falstaff'a yer vermemiştir. Bunun nedeni de bellidir: Beşinci Henry'nin,

56 Edward Dowden, *a.g.e.*, s. 74-75.

57 John Palmer, *a.g.e.*, s. 248.



Fransa'nın fethinde olanca görkemiyle parlayabilmesi gerekmektedir. Oysa Falstaff hem davranışları, hem de sözleriyle savaşı ve savaşçıları alaya alan bir adamdır. Eğer kralın yanında Fransa seferine katılsaydı, eski dostunun şanını bir balon gibi söndürürdü; Falstaff'ın yanında, Beşinci Henry ikinci planda kalırdı. Böyle bir durum da Shakespeare'in güttüğü amaca, yani İngiltere'yi ve İngiliz kralını elinden geldiğince yüceltme amacına ters düşerdi. İşte bu yüzdendir ki, yazar, Falstaff'ı sadece sahneye çıkarmamakla kalmaz, onu kesinlikle ortadan kaldırır. Oyunun ikinci perdesinde, Falstaff'ın ağır hasta olduğunu, "Kralın onun yüreğini öldürdüğünü" ("the King has killed his heart") (II, 1, 88) öğreniriz. Bir süre sonra da ölüm haberini alırız.

*Henry V* sık sık oynanılan bir oyun değildir. Ancak savaş sırasında ya da İngiltere'de yurtsever duyguları ayaklandırmak gerektiğinde, bu oyun sahneye koyulur. Nitekim Laurence Olivier'nin güzel filmi de İkinci Dünya Savaşı yıllarında yapılmıştır.

## HENRY VI

İngiliz tarihiyle ilgili oyunların ilk yazılmış olanı üç bölümlü *Henry VI*, 1590'la 1592 yılları arasının ürünü, çoğuna göre, Shakespeare'in ilk tiyatro denemesidir. Yazarımızın en değersiz oyunlarından biri olduğu ise, neredeyse herkesçe kabul edilir. Shakespeare'in yazmaya başladığı sırada başkalarıyla işbirliği yaptığı bilindiği için, bu on beş perdelik oyunu tek başına yazıp yazmadığı kolayca çözümlenemeyecek bir tartışma konusudur.

Shakespeare'in tarihsel oyunlarının ana konusunun düzensizlik ve huzursuzluk; ülkenin dışında Fransızlarla savaş, ülkenin içinde soyluların çatışması olduğunu ve İngilizlerin bu kargaşalığı, yasal kralın, yani İkinci Richard'ın tahttan indirilmesine bağladıklarını söylemiştik. İngiltere, Lancaster hanedanını tahta getirmekle bir suç işlemiştir ve *Henry VI* trilojisinde, İngiltere'nin bu suçun kefareti nasıl ödediği görülür. Böylece *Henry VI* acemice yazılmış olmakla birlikte, Shakespeare'in tarih görüşünü bir bütün olarak kavramak açısından önemli sayılabilir.

Krallığı zorla ele geçirerek devletin düzenini bozan Dördüncü Henry, huzursuzluk içinde hüküm sürüp öldükten sonra, tahtını, Fransa'yı fetheden oğlu Beşinci Henry'ye bırakır. Beşinci Henry yiğit ve erdemli bir kraldır. Ne var ki, kader İngiltere'yi cezalandırmak istercesine ülkenin düzenini belki kurabilecek olan bu kralı genç yaşta öldürür. İşte *Henry VI* trilojisinin birinci bölümü, Beşinci Henry'nin cenaze töreniyle başlar ve ülkenin ileri gelenleri, kral daha gömülmeden birbirleriyle kavgaya tutuşurlar. Bu derebeyleri arasında korkunç bir savaşın er geç patlayacağı daha şimdiden bellidir. Onların başına geçip, birbirlerini yemelerine ve bu arada ülkeyi yakıp yıkmalarına engel olabilecek biri de yoktur; çünkü ölen kralın oğlu Altıncı Henry daha dokuz aylık bir bebektir. Ne var ki, bu kral büyüyünce de ülkesi açısından bir işe yaramaz. Tahtta hiç gözü olmayan, İngiltere'yi yöneteceğine, Tanrıya dua ederek, kitap okuyarak, dünyadan el etek çekip bir keşiş gibi köşesinde yaşamayı özleyen Altıncı Henry, ayrıca erdemli bir insan, neredeyse bir ermiş olduğu halde, güçsüz ve beceriksiz bir kraldır. Beyaz bir gülle simgelenen York hanedanıyla kırmızı bir gülle simgelenen Lancaster hanedanı yandaşları arasında geçtiği için Güller Savaşı denilen iç çatışmayı, içi kan ağlayarak seyreder, ama önleyemez. Sonunda yenilgiye uğrar, Londra Kalesi'ne hapsedilir ve ileride Üçüncü Richard adıyla tahta geçecek olan Richard of Gloucester tarafından öldürülür. Bu öldürme olayı, on beş perdelik trilojinin kuşkusuz en ilgi çekici sahnesidir. Richard, kralın kapatıldığı hücreye gelince, Henry'yi kitap okurken bulur ve onun bu haliyle alay eder. Henry başını kitabından kaldırıncı, Richard'ın hangi amaçla geldiğini hemen anlar. Ölümünden çekindiği yoktur, bir bakıma ölmeyi ister de. Katilini merakla seyreder ilkin. Oyun boyunca hiç şakalaşmayan bir adamın, ilk kez alay ettiğini görürüz. Rol oynamakta gerçekten usta olan Richard'ı, ünlü bir Romalı oyuncuya benzeterek, şimdi hangi ölüm sahnesini oynayacağını sorar. Sonra gene ağırbaşlı konuşup, Richard'ın ileride ne denli korkunç felaketlere neden olacağı içine doğmuşçasına bir kehanette bulunur: Erkekler oğullarının, kadınlar kocalarının, çocuklar analarıyla babalarının vakitsiz ölümü için Richard'ın dünyaya geldiğine lanet edeceklerdir. Altıncı Henry

daha söyleyeceklerini tamamlayamadan, Richard onu bıçaklayarak susturur. Ermiş Henry'nin, katili üzerine yaptığı bu kehanetin ne denli doğru çıkacağını, bundan sonra ele alacağımız *Richard III*'te göreceğiz.

Shakespeare bu oyunu, acemilik döneminde değil de, daha sonraları yazsaydı, artık Katolik kilisesinin resmi azizleri arasında yer alan ve Dover Wilson'un Dostoyevski'nin *Budala* romanının kahramanına benzettiği<sup>58</sup> Altıncı Henry'nin alışagelmelik kişiliğinden esinlenerek, bir manastırda oturmayı İngiltere tahtında oturmaktan gerçekten yeğ tutan bu kralın, İkinci Richard gibi başka bir güçsüz kraldan hangi açılardan ayrıldığını belirterek, çok ilginç bir oyun yazabilirdi.

Çok ender okunan ve oynanılan bu oyunun okuyucusunu ve seyircisini en çok şaşırtan yan, Fransızların el değmemiş kutsal bir varlık, ülkeyi kurtaran meleşimsi bir kız bildikleri Jeanne D'Arc'ın İngilizlerin gözünde bayağının bayağısı bir sokak kadını, Tanrının değil de, şeytanın buyruğunda çalışan korkunç bir cadı olarak gösterilmesidir. Ne var ki, bize bugün çok garip gelen bu tutum, Shakespeare'e özgü değildi. Elizabeth çağının tüm-tarihçileri ve bu arada yazarımızın başlıca kaynağı olan Holinshed, Fransa'nın ulusal kahramanına aynı olumsuz gözlerle bakarlar; onu, büyüleri sayesinde, fethettikleri Fransız topraklarından İngilizleri kovan ahlaksız bir cadı sayarlardı.

### RICHARD III

Shakespeare'in İngiliz tarihiyle ilgili ilk tetralojisini, yani dörtlü oyun grubunu tamamlayan *Richard III*, *Henry VI*'nın doğrudan doğruya bir devamıdır tarih açısından. Bundan önceki oyunlarda iç savaşın felaketleri anlatıldıktan sonra, bu oyunda İngiltere'yi ikiye bölen anlaşmazlığın doğurduğu korkunç canavarın öyküsü ve onun ölümüyle ülkenin yeniden birliğe ve huzura nasıl kavuştuğu anlatılır.

*Richard III*, *Henry VI*'dan hemen sonra, 1592-1593 yıllarında yazıldığı halde, Shakespeare'in ilk tarihsel oyunundan kat kat

58 *Henry VI, III*, (Ed. D. Wilson), Cambridge University Press, s. xxxiv.

üstün, çok önemli bir tragedyadır. Üçüncü Richard'ın kişiliği de, tümüyle canlı ve gerçek izlenimini veren bir insan yaratmak açısından Shakespeare'in ilk büyük başarısıdır. Yazarımızın baş oyuncusu Richard Burbage'den başlayarak çağımızda John Barrymore, Alec Guinness, Jean Vilar, Donald Wolfit ve *Richard III*'ün ayrıca filmini de yapan Sir Laurence Olivier'ye kadar, tüm ünlü oyuncular can atmışlardır bu rolü oynamaya.

İleride Üçüncü Richard olacak Gloucester Dükü, kambur, topal, çolak, bedeninin her bir yanı eğri büğrü bir canavardır. Böylesine sakil bir yaratığın, öteki erkeklerin aradıkları mutlulukları, örneğin bir kadının verebileceği mutluluğu, aramaya hakkı yoktur. Üstelik arasa da bulamaz. Onun için Richard'ın tek umudu, İngiltere tahtına oturup, Tanrının kendinden biçimli yarattığı tüm insanları buyruğu altına almaktır. Richard ile taht arasında, ağabeyi Dördüncü Edward ve onun çocukları, öteki kardeşi Clarence Dükü ve daha birçok engel olduğu halde, Richard'ın kendi becerisine görülmedik bir güveni de vardır. Övünerek anlattığı gibi, bir insanın canına kıyarken gülümsemesini, yüreğindeki acıyı saklayıp sevinçli görünmesini, sahte gözyaşları dökmesini, yüzüne canının istediği anlamı vermesini, herkesten daha kurnazca davranmasını, bir bukalemundan çok renk değiştirmesini ve Machiavelli'ye ders vermesini bilir. Tüm bunları yapabildiğine göre, elbette tacı eline geçirmenin yolunu da bulacaktır. Hiç kuşkusu yoktur ne denli yücelerde olursa olsun, tacı koparıp alacağından.

Richard'ın Machiavelli'ye ders vermekle övünmesi, yani kendini ünlü İtalyan yazardan üstün sanması, kişiliği açısından ayrıca ilginç, ama tarihsel açıdan yanlıştır; çünkü 1469'da doğan Machiavelli, 1485'te Richard öldüğü sırada, 16 yaşında bir gençti ve *Il Principe* ancak 1513'te, yani Richard'ın ölümünden neredeyse 30 yıl sonra yayımlanmıştı. Bir Alman bilgini, Elizabeth çağının tiyatro yazarlarının Machiavelli'ye 300 kezden fazla değindiklerini ve bu değinmelerin nerdeyse tümünün olumsuz olduğunu saptamıştır. Bu değinmeler olumsuzdu; çünkü Shakespeare'in çağdaşları, devlet adamlarının Hristiyanlığın ahlak ilkelerine uymasını önerirken, Machiavelli siyaset alanında başarı sağlama uğruna bu ahlak ilkelerinin çiğnenebileceği-

ni savunurdu. Gerçi Machiavelli için ön planda gelen, devletin yararadır ve ancak devletin yararını göz önünde tutarak, yalana, hileye, haince davranışlara başvurulabilir. Ne var ki, o çağın İngilizleri, *Il Principe*'yi yanlış yorumlayarak, Machiavelli'nin yalnız hükümdarlara ve devletin yararını göz önünde tutarak değil, herkese kendi çıkarı uğruna ahlak dışı her çareye başvurmasını salık verdiğini sanmışlardır. Böylece onlar için "Machiavelli" adı, hain, ahaksız, entrikacı anlamına gelen bir sığata dönüşmüş ve çağın tragedyalarında ayrıca önemli bir rol oynayan "kötü adam" ("villain") tipiyle özdeşleşmiştir. Üçüncü Richard bu tipin sınırlarını aşmakla, çok daha ilginç ve çok daha karmaşık olmakla birlikte, o çağın Machiavelli kavramına uygun bir kişidir. Amacına varmak için hiç çekinmeden en kötü çarelere başvurur, yalanı ve ikiyüzlülüğü ustaca kullandığı silahlar haline getirir ve Floransalı yazarın bir devleti yönetenin başlıca nitelikleri saydığı iki şeyi, yani tilkinin sinsice kurnazlığıyla aslanın yiğitçe atılcanlığını kendi benliğinde birleştirir.

Üçüncü Richard, yalnız Machiavelli tipinin sınırlarını aşmakla kalmaz, insanlık sınırları dışında bilir kendini. Yeryüzündeki insanlarla kardeş olduğunu kabul etmez. Bedeni kadar eğri büğrü olan ruhuyla, onların hiçbirine benzemediğine inanır. "Ben, ben'im yalnız" ("I am myself alone") (Henry VI, üçüncü bölüm, V, 6, 84) der. Bu söz onun bireycilikten de öte bencilliğini açığa vurur. Richard yeryüzünde sevdiği tek kişisi olan babasının ölümünden sonra, insanları birbirine bağlayan temel bağı, yani sevgi bağı, kökünden koparmıştır. Kendi benliği dışında hiçbir şeyin değeri yoktur gözünde. Böylece Richard bencilliği en son kertesine götürmüş, sonunda bir insan olmaktan çıkmış, kendi yarattığı cehennem içinde bir canavar olmuştur.

Shakespeare dünyamızda yüzde yüz kötülüğe, yüzde yüz iyilik kadar az, hatta daha bile az rastlandığını bilirdi. Onun için, oyunlarında canlandırdığı yüzlerce kişi arasında, tam kötü olan ve sonuna dek kötü kalan ancak dört kişi vardır: Lear'ın iki büyük kızı, Iago ve Richard. Daha sonraları göreceğimiz gibi, Goneril ile Regan'ın kişilikleri hiç de ilginç değildir. Sadece kötüdürler o kadar. Iago ise, Richard kadar ilginç ve Richard'dan çok daha karmaşık, anlaşılması çok daha güç bir kişidir. Bu

ikisini karşılaştırdınca, ilk aklımıza gelen, Iago'nun kötülüğünü bağışlamamız için bir nedeninin bulunmayışıdır; çünkü Iago normal yapılı, herkes gibi bir adamdır. Oysa Richard'ın iç dünyasının çirkinliği, bedeninin görülmedik çirkinliğinin doğal bir sonucu sayılabilir.

Ne var ki, bu sorun sanıldığı kadar basit değildir. Biçimli, yüzü gözü düzgün olarak dünyaya gelseydi, Richard gene de Richard olurdu belki de. Üstelik John Palmer'in belirttiği gibi, Richard sırtındaki o kambura nerdeyse âşıktır.<sup>59</sup> Çünkü sırtındaki kambur, onun başkallığının herkese üstünlüğünün bir simgesi gibidir. Böyle sakil ve sakat yaratıldığı halde, yakışıklı erkeklerin başaramadıkları işleri yapmakla övünür her zaman. Daha ileri giderek, Richard'da bir üstünlük duygusu olduğunu söyleyebiliriz. Ama şu da var ki, çoğu üstünlük duyguları gibi, bu da aslında bir aşağılık duygusundan kaynaklanabilir. Sanki Richard onu ezen o iğrenç çirkinliğin verdiği kompleksi bilinçle yenmiş, artık çirkinliğinin keyfini sürmeye başlamıştır.

Bu "keyif" sözcüğü hiç de yersiz değildir bize kalırsa, çünkü Richard'da, kötülerde pek az görülen bir gülmece yeteneği vardır. Ahlaksızlığın ve ikiyüzlülüğün en korkunç gösterilerini gözlerimizin önünde sergilediği sahnelerde, bu yetenek özellikle belirginleşir. Örneğin, kocasını kendi eliyle öldürdüğü Lady Anne'a, gene kendi eliyle öldürdüğü kayınpederinin cenaze töreninde âşık rolü oynayıp onu eş olarak elde ettiği sahnede ya da uğruna bunca cinayet işlediği tacı, dünya işlerinden el etek çekmiş, dindar bir kişi rolü oynayıp sözde reddettiği sahnede, için için gülen Richard ile birlikte, elimizde olmadan biz de güleriz neredeyse. Richard'ın bu alaycılığının, her engeli aşan zekâsının, akıllara sığmaz kötülüğünü büyüleyici bir yanı olduğu yadsınamaz.

Gerçi Üçüncü Richard her isteğini yerine getirir, ama umduğu mutluluğa gene de erişemez. Bunun başlıca nedeni, kendi aklına aşırı bir güven duyması, kendi üstün zekâsını herkesin aptallığıyla karşılaştırıp rahat edeceğini sanmasıdır. Yaşamda tek gücün akıl olduğuna inanmakla yanıliyordur Richard. Nitekim akılla ilgisi olmadığı için önemsemediği, ama her insanda

59 John Palmer, *a.g.e.*, s. 84-85.

egemen olan bazı duygular ve içgüdüler, Richard'da da ortaya çıkacak ve onu mahvedecektir sonunda. Örneğin, Richard uyuyamaz olur. Uyuyunca da karabasanların acısını çeker. Canlarına kıydıklarının hayaletleri –genç Prens Edward, Altıncı Henry, öz kardeşi Clarence, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings, iki küçük yeğeni, karısı Kraliçe Anne– düşlerine girerler. Lanetler okuyarak, savaşta yenilmesi, umudunu yitirip ölmesi için dualar ederler. Richard'ın her şeye egemen olduğunu sandığı aklı, bunalımlar içinde bocalamaktadır artık:

*Ne o! Kendimden mi korkuyorum? Başkası yok burada.  
Richard, Richard'ı sever; yani ben, ben'im.  
Bir katil mi var burada? Hayır. Evet, ben varım.  
Öyleyse kaç! Ne! Kendimden mi?*

*What! Do I fear myself? There's none else by.  
Richard loves Richard: That is I am I.  
Is there a murderer here? No. Yes, I am:  
Then fly! What! From myself?*

(V, 3, 183-186)

İşlediği cinayetleri korkuyla düşünür ve ömrü boyunca sevgiyi hor gören Richard, sevilmemenin yapayalnız kalmanın acısını çeker. Acımanın ne olduğunu bilmeyen Richard, ölünce ona hiç kimse acımayacağı için perişandır şimdi:

*Umutsuzluğa kapılacağım. Beni seven bir tek kişi yok;  
Ve ölürsem, hiç kimse acımayacak bana.*

*I shall despair. There's no creature loves me;  
And if I die, no soul will pity me.*

(V, 3, 200-201)

Ne var ki, Richard'ın bu sözlerine bakarak, onun pişman olduğunu, gerçekten vicdan azabı çektiğini sanmamalı. John Danby'nin

de belirttiği gibi,<sup>60</sup> Richard'ı ancak uykuda ya da yarı uyanırken tedirgin eder vicdanı. Tam uyanınca, hemen toparlanır:

*Saçmalayan rüyalarımız, ruhlarımızı ürkütmesin.  
Ancak korkakların kullandığı bir sözdür vicdan,  
Güçlülere sindirmek için uydurulmuş ilkin.  
Güçlü silahlarımız vicdanımız olsun, kılıçlarımız da yasamız.*

*Let not our babbling dreams affright our souls;  
Conscience is but a word that cowards use,  
Devis'd at first to keep the strong in awe:  
Our strong arms be our conscience, swords our law.*

(V, 3, 309-312)

Ve Üçüncü Richard, Güller Savaşı'nın son çarpışması olan Bosworth meydan savaşında, işlediği cinayetlere hiç pişman olmadan, yaşadığı gibi korkusuzca ölür. Onun ölümüyle İngiltere'de yeniden egemen olan huzur ve birliğin temsilcisi, Lancaster hanedanından gelen, ama York hanedanından kız alarak, kırmızı gülle beyaz gülü birleştiren Yedinci Henry'dir. Bu Kral bundan sonra ele alacağımız oyunun baş kişisi Sekizinci Henry'nin babasıdır.

### HENRY VIII

Shakespeare'in son tarihsel oyunu *Henry VIII*, 1613'te, yazarın ölümünden üç yıl önce, yani en olgun döneminde yazıldığı halde, ne dramatik yapı, ne kişilerin canlandırılışı, ne de şiirsel anlatım açısından değerli sayılmaz. Çoğu eleştirmenlere göre, Shakespeare'in tarihsel oyunları arasında en az ilginç olanıdır.

Üstelik Shakespeare bu oyunu tek başına yazmamıştır. Elimizde bu konuda kesin kanıtlar bulunmadığı halde, ikinci bir kişinin Shakespeare ile işbirliği yaptığı besbellidir. Uzmanlar, ayrıntılı üslup incelemelerinden sonra, bu ikinci kişinin John

60 John Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber, 1949, s. 66.



Fletcher olduğu kanısına varmışlardır. 29 Haziran 1613'te *Henry VIII* sahneye konulurken, oyun gereği atılan toplar, çatıyı tutuş-turmuş ve ünlü Globe tiyatrosu birkaç saat içinde yanmıştır. Bu yangında *Henry VIII*'in netninin bir bölümü de yanmış olabi-lir. Shakespeare o sıralarda Stratford'da oturduğu ve bu oyun ancak yazarın ölümünden sonra 1623 Folio'sunda yayımlandığı için, çok rağbet gören temsillerin sürüp gitmesi amacıyla, o sıra-da genç ve beğenilen tiyatro yazarlarından Fletcher, metinden eksilen sayfaları yazmış olabilir.

Sekizinci Henry 1547'de, yani Shakespeare doğmadan an-cak 14 yıl önce öldüğü için, yakın tarihte geçen olaylar ele alı-nır bu oyunda. Öteki tarihsel oyunlar için olduğu gibi, gene Holinshed'in *Chronicle*'ına başvurulur. Shakespeare ve onunla işbirliği yapan yazar, Holinshed'in vakayinamesine her za-man olduğundan bile daha bağlı kalırken, Sekizinci Henry'nin İngiltere'yi yönettiği tüm süreyi değil, bu saltanat süresinin ancak belirli yıllarında olup bitenleri ele alırlar. Böylece *Henry VIII*'de, *Richard II* ve *Richard III*'te olduğu gibi, bir başlangıcı, bir gelişmesi ve bir sonu olan tam bir öykü anlatılmaz; aslında bir-birine bağlı olmayan birkaç olay sahneye getirilir sadece. Bun-ların başlıcaları, Buckingham'ın, Kardinal Wolsey'nin entrika-ları sonucu, haksız yere suçlanarak ölüm cezasına çarptırılma-sı; Anne Bullen'e (ya da Boleyn) âşık olan Sekizinci Henry'nin, Kraliçe Katherine'den boşanmak istemesi; Katherine'nin yargı-lanması ve ölümü; Wolsey'nin gözden düşmesi; ve Canterbury Başpiskoposu Thomas Cranmer'e yöneltilen suçlamaların boşa çıkmasıdır.

Bizde "çarkıfelek" denildiği gibi, Elizabeth çağında da ka-der, kimini yükseltip kimini alçaltarak, durmadan dönen bir te-kerlek ("wheel of fortune") olarak hayal edilirdi. *Henry VIII*'de, başından sonuna dek gözümüzün önünde canlandırılan drama-tik bir öykü değil, "kader tekerleği"nin sürekli dönüşü, Wolsey yükselirken, Buckingham'ın ve Kraliçe Katherine'nin alçalışı; Wolsey alçalırken de, Anne Bullen ve Cranmer'in yükselişidir.

Kader tekerleğinin alçalışına kurban gidenlerin üçü de (ha-ris ve ağgözlü entrikacı Wolsey bile) Tanrının isteklerine Hiris-tiyanca boyun eğerek, iç huzuru içinde ölüme katlanırlar. Bun-

ların arasında, ancak Sekizinci Henry'nin ilk karısı Katherine ilgimizi çeker. Zaten kişilerin yüzeysel ve tutarsız bir biçimde, gerçeklere uymadan çizildikleri bu oyunda, canlı izlenimini veren tek insan, bu mutsuz ve erdemli kraliçedir. Beğendiğimiz sahneler de, ancak onun yer aldığı sahnelerdir. O kadar ki, Dr. Johnson, Shakespeare'in dehasının oyuna Katherine ile beraber girdiğini, Katherine ile birlikte oyundan çıktığını ileri sürmüştür çok haklı olarak.

Shakespeare ve onunla işbirliği yapan yazarın, oyuna adını veren Sekizinci Henry'yi tutarlı ve gerçeklere uygun olarak çizmelerinin yolu yoktu nasıl olsa. Çünkü bu oyunun başlıca amacı, Kraliçe Elizabeth'i yüceltmekti ve Elizabeth yüceltilirken, babası Henry, gerçeklere uymak kaygısıyla kötülenemezdi. İşte bu yüzdendir ki, Henry'nin saltanat sürdüğü dönemin tümü ele alınmaz ve kralın olumsuz yanlarına hiç değinilmez bu oyunda. Örneğin, Kraliçe Katherine'ye hizmet eden ve ileride Elizabeth'i doğuracak olan Anne Bullen'e göz koyduğu için değil, ölen kardeşi Arthur ile eskiden evli olduğu için Katherine'den boşanmak istediği, bir ara yengesi olan kadınla evli kalmanın, kralın vicdanını gerçekten tedirgin ettiği havası yaratılır. Sekizinci Henry'nin, daha sonraları, Anne Bullen'in de, evlendiği altı kadından biri olan Catherine Howard'ın da, Thomas More, Thomas Cromwell gibi birçok değerli devlet adamının da başını kestirebilecek türde bir insan olduğundan hiç söz edilmez.

Sekizinci Henry ile Anne Bullen'in, din açısından da, ahlak açısından da yasalara pek uygun düşmeyen evliliği, Elizabeth gibi bir evlatlarının doğumuyla sonuçlandığı için olayların en mutlusu olarak kutlanır bu oyunda. Daha ikinci perdede, İngiliz devlet adamlarından biri, Anne Bullen hem çok güzel, hem de çok dürüst olduğu için, belki de bu genç kadından "tüm Britanya adasını aydınlatacak bir pırlanta" ("a gem to lighten all this isle") (II, 3, 79) doğabileceğini umar. Üçüncü perdenin ikinci sahnesinde, Suffolk, Anne Bullen'in beden ve akıl açısından kursuz bir kadın olduğunu ve onun sayesinde İngiltere'nin büyük bir mutluluğa kavuşacağını müjdelar.

Shakespeare'in öteki oyunlarında pek görülmeyen şatafatlı gösteriler ve törenlerle dolu olan *Henry VIII*, yeni doğan

Elizabeth'in vaftiziyle biter. Küçük prensesin vaftiz babası Canterbury Başpiskoposu Thomas Cranmer, Tanrıdan esinlendiğini ileri sürerek, kehanet niteliği taşıyan bir söylev verir bu törende. Elizabeth, İngiltere'ye "bin bir nimet" ("a thousand thousand blessings") (V, 5, 19) bağışlayacaktır; yeryüzünün tüm hükümdarlarına örnek olacaktır; bilgelik ve erdem açısından eşsiz sayılacaktır; onun saltanatı sırasında, tüm İngilizler güven ve barış içinde yaşayacaktır; "lekesiz bir zambak" ("unspotted lily") gibi kız oğlan kız öldüğü zaman, tüm dünya onun yasını tutacaktır vb...

Kraliçe Elizabeth 1603'te, yani bu oyun yazılmadan on yıl önce öldüğüne göre, Shakespeare'in ya da onunla işbirliği yapan yazarın, Elizabeth'i böyle göklere çıkarmasını bir dalkavukluk sayarsak, yanlışmış oluruz. Elizabeth çağında yaşayanlar, kraliçelerine içtenlikle sevgi ve hayranlık duymaktaydılar. Ve bu sevgi, Elizabeth'in ölümünden sonra da sürüp gitti. Bu oyunun yazarı ya da yazarları, Elizabeth'i överken değil, aynı söylevin sonunda, onun yerine geçen Birinci James'i de överken biraz dalkavukluk etmişlerdir belki de.

## Shakespeare'in Tragedyaları

*Hamlet*'i kitabımızın son bölümünde ayrıntılı olarak ele alacağımız için, burada ancak *Titus Andronicus*, *Romeo and Juliet*, *Othello*, *King Lear* ve *Macbeth*'i inceleyeceğiz.

### TITUS ANDRONICUS

*Titus Andronicus*, Shakespeare'in büyük bir olasılıkla 1589-1590 yıllarında yazdığı ilk oyundur. En kötü oyunlarından biri olduğu ise, herkesçe kabul edilir. Hatta öylesine kötüdür ki, Shakespeare'in acemilik dönemine bile yakıştırılamamış, başkası tarafından yazıldığı ileri sürülmüştür. Keşke öyle olsaydı. Ne var ki, bu oyunu Shakespeare'in yazdığına inanmamızı gerektiren birçok kanıt var. Üstelik yazarımızın çağdaşlarından Francis Meres, 1598'de Shakespeare'i överken, onun altı komedyasıyla altı tragedyasının, bu arada *Titus Andronicus*'un da adını verir.

Öç alma, Elizabeth çağı tiyatro yazarlarının ayrıca düşkün oldukları ve sık sık işledikleri bir konuydu. *Titus Andronicus*'u *Hamlet* ile aynı tümcede anmak biraz insafsızlık olacak, ama bu oyun tıpkı *Hamlet* gibi, bir öç alma tragedyasıdır. Tragedya terimini bu oyuna pek yakıştıramadığımızdan, bir öç alma melodramıdır, demek belki daha yerinde olur.

*Titus Andronicus*, Goth'lara karşı savaşlarında zafer kazanarak yurduna dönen Romalı bir komutandır. Oyunun hemen ilk sahnesinde, peşinde kocaman bir tabutla ortaya çıkar. Bu oyunun kişileri sinek ölür gibi öldükleri için bu tabut bir bakı-

ma çok anlamlıdır. Tabutta Titus'un savaşta yitirdiği oğullarının bulunduğunu öğrenince, tabutun içinde kaç ölü olduğunu merak ederiz. Titus ise, Roma uğruna yirmi bir erkek evladı gözden çıkardığını söyler böbürlenerek. Bunu söyledikten biraz sonra da, durup dururken öfkeye kapılıp, yirmi ikinci oğlunun da canına kıyar, delikanlıyı sahnede bıçaklar.

Titus Andronicus, tutsak aldığı Goth'lar kraliçesi Tamora'yı, Tamora'nın oğullarını ve zenci âşığı Aaron'u da beraberinde Roma'ya getirmiştir. Titus'un isteği üzerine, savaşta yitirdiği kendi oğullarına karşılık, Tamora'nın en büyük oğlu kurban edilir. Bundan sonra ise, kan gövdeyi götürür. Önce Tamora'nın ailesi, Titus'un ailesinden öç alır; sonra da Titus'un damadını öldürmekle kalmayıp, Titus'un kızı Lavinia'nın ırzına geçer. Bu cinayetlerinin ortaya çıkmaması, Lavinia'nın konuşamaz hale gelmesi için iki eliyle dilini keserler. Tamora'nın zenci âşığı, Titus'un ellerinden birinin kesilmesini sağlar. Böylece kesilen el sayısı üçe çıkar. Bu arada inanılmayacak kadar gülünç bir ayrıntıyla karşılaşırız: Titus sahneden çıkarken, elleri olmayan kızının yeni kesilen eli dişleri arasında taşımasını ister. Ve Lavinia, bir köpek gibi, babasının elini ağzında tutarak uzaklaşır. Derken Titus tek eliyle, koyun keser gibi, Tamora'nın iki oğlunun gırtlaklarını keser. Lavinia da elsiz bilekleri arasında bir leğen tutarak, kendine kötülük etmiş olan bu adamların kanını toplar. Sonra Titus, Tamora'yı bir şölene çağırır. Aşçı kılığına girip, kestiği delikanlıların etiyle kanından yapılmış pek özel bir yemeği, anneleri Tamora'ya yedirir. (İyi ki, bu iğrenç buluş, Shakespeare'in hayal gücünün bir ürünü değildir. Neron'un hocası, ünlü filozof ve tragedya yazarı Seneca'nın *Thyestes* adlı oyunundan alınmıştır. Öteki korkunç buluş da, yani Lavinia'nın dilinin kesilmesi, Romalı şair Ovidius'un anlattığı Philomela öyküsünden bir esinlenmedir.) Oyunun sonunda, Titus namusunu temizlemek için ilk önce kendi eliyle sevgili kızı Lavinia'yı, sonra da Tamora'yı öldürür. Bunun üzerine, Tamora'nın kocası Saturninus, Titus'un hakkından gelir.

Saintsbury, Shakespeare'in gene ilk oyunlarından *Comedy of Errors*'a değinerek, "dehşetler tragedyası" ("tragedy of horrors") adını takar *Titus Andronicus*'a. Ama işin garip yanı şu ki,

bu tragedyada, hesap ettiğimize göre, tam on üç kişinin canına gaddarca kıyıldığı halde, tüm bu olup bitenler bize hiç mi hiç dokunmaz. Bunların karşısında korku ve dehşete kapılacağımıza, hafif bir tiksinti ve bir çeşit utanmadan başka hiçbir şey duymayız. Hamlet annesini azarlarken; Lear'ın kızları yaşlı babalarını kovarken; Desdemona'ya kara çalınırken; ya da Lady Macbeth kocasını cinayet işlemeye kışkırtırken, dehşetten ürperen bizler, Lavinia'nın kesilen kanlı elleriyle dili karşısında, buz gibi soğuk kalırız. Bunun nedeni de besbellidir: Bu kanlı öç alma tragedyası, aslında duygusuz ve akademik bir oyundur. Sanki yazar, kendi yazdıklarına kendi inanmadan, Seneca türünde bir tragedya yazmayı denemiş gibidir.

İşte bu yüzdendir ki, 1955'te bu oyunun akıl almaz bir başarıyla sahneye konulması karşısında, hayretler içinde kaldık. *Titus Andronicus* yüzyıllardan beri ancak birkaç kez oynanmıştı. 1923'te Old Vic tiyatrosunda Shakespeare'in tüm oyunları sahneye koyulurken, *Titus Andronicus* da gösterilmişti. Anlatıldığına göre, kutsal Shakespeare'lerini ilkin saygıyla izleyen seyirciler, oyunun sonuna doğru cesetler sahneye yığılınca, katıla katıla gülmekten kendilerini alamamışlar. Oysa 1955'te, başrollerde Laurence Olivier ve Vivian Leigh ile Peter Brooke'un yeniden sahneye koyduğu *Titus Andronicus*, Stratford'da, Londra'da ve turneye gittiği Fransa'da görülmedik bir başarı kazandı. Aslında usta bir yönetmenle usta oyuncuların metelik etmeyen bir metni yenip zafere ulaşmalarıydı bu. Otuz yıl önce son perdede kahkahalar atan seyircilerin yerini, artık dehşete kapılıp fenalık geçirenler aldığı için, yaygın bir söylentiye göre, 1955 yılı temsillerinde, tiyatronun kapısı önünde cankurtaranlar hazır beklemiş.

## ROMEO AND JULIET

*Romeo and Juliet*, Shakespeare'in ilk ünlü tragedyası olmakla birlikte, daha sonraları yazdığı *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *King Lear*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* gibi büyük tragedyelerinin değerinde değildir elbette. Bunun başlıca nedeni, 1595 ya da 1596'da yazılan bu gençlik oyununda tragedya öğelerinin kişilerden de-

ğil, kişilerin içinde bulundukları dış koşullardan kaynaklanma-  
sıdır. Romeo ile Juliet'in kendi ruhsal yapılarında hiçbir çelişki  
yoktur; birbirleriyle de çatışma halinde değildirler. Hatta ansızın  
kapıldıkları sevdaya bile karşı koymazlar. Onları ölüme sürük-  
leyen olaylar, kişiliklerinden değil, ancak ailelerinin öteden beri  
düşman olmalarından, yani bir rastlantıya bağlı dış koşullardan  
doğar. Şöyle ki, Montague ve Capulet aileleri iyi geçinse, *Romeo  
and Juliet* tragedyası diye bir şey olmayacaktı. İşte bu yüzden,  
kimi eleştirmenler, gerçekten trajik bir oyun olarak değil, an-  
cak "acıklı" bir oyun olarak tanımlarlar *Romeo and Juliet*'i. Oysa  
gene bir aşk öyküsünü ele alan *Antony and Cleopatra*'da, traged-  
ya sadece dış koşullardan, yani Antony'nin bir Romalı general,  
Cleopatra'nın da Mısır kraliçesi olmalarından değil, bu âşıkların  
kendi benliklerindeki çelişkilerden, kişiliklerinin karmaşıklı-  
ğından ve birbirleriyle kıyasıya çatışmalarından kaynaklanır. Bu  
sayede de çok daha ilginç ve çok daha derin bir anlam kazanır,  
gerçekten trajik boyutlara varır.

Seyirciler ve okuyucuların ilk oynandığı günden beri çok  
sevdikleri, baleleri, çeşitli filmleri, çağdaş uyarlamaları yapılan  
*Romeo and Juliet*'i, Shakespeare'in daha sonraları yazdığı traged-  
yalarla aynı düzeyde saymamamızın başka bir nedeni, yadsın-  
maz şiirsel güzelliğine karşın, bu oyunun dilinin doğal ve sade  
olacağına, zaman zaman gereğinden fazla süslü oluşu, sözcük-  
lerle fazlasıyla oynayarak, yer yer yapmacık izlenimini verme-  
sidir. Oyunun en acıklı ve gergin anlarında bile, sözcüklerle  
aşırıya kaçan cambazlıklar yapılmaktan vazgeçilmez. Örneğin,  
Juliet, Romeo'nun öldüğünü sandığı sırada bile, "ay" sedasının  
üç ayrı anlamıyla –yani "aye" (evet), "I" (ben), "eye" (göz)– söz-  
cük oyunları yapar. Ama Shakespeare zamanla bu gençlik ku-  
surundan kurtulmuştur.

Shakespeare'in olgunluk çağının oyunlarında Sophocles'in  
*Oedipus*'unda olduğu gibi tragedya, kaderin değil, kişilerin be-  
lirli kusurlarından ya da güçsüzlüklerinden doğar. Örneğin,  
Hamlet hızla karar verip eyleme geçebilen bir delikanlı olsaydı,  
başına hiçbir felaket gelmeden, babasının öcünü alıverirdi. Eğer  
Kral Lear ülkesini çocukları arasında bölüştürmeseydi ve kötü  
kızlarının ikiyüzlülüğünü anlayacak kadar akıllı davransaydı,

yaşlılığında bunca acı çekmezdi. Eğer Othello, Iago'nun yalanlarına inanmayacak kadar sağduyu gösterseydi, ne karısını, ne de kendini öldürürdü. Eğer Macbeth, hem doğaüstü kötü yaratıkların, hem de Lady Macbeth'in etkisine kapılmayacak kadar güçlü olsaydı, elini kana bulamazdı, vb... İşte bu yüzdendir ki, insanın alinyazısı kişiliğiyle özdeşleşir Shakespeare'in büyük tragedya-larında ve "kişilik alinyazısıdır" ("character is destiny") formülü tamamıyla yerindedir.

Oysa Romeo ile Juliet'in, eninde sonunda onları felakete sürükleyecek olan belirli kusurları yoktur. Çektikleri tüm acılar, birbirini izleyen kötü rastlantılardan kaynaklanır. Ailelerinin arasındaki düşmanlık yetmiyormuş gibi, rastlantılar her zaman bu genç âşıklara kötü oyunlar oynar. Örneğin, Romeo ile Juliet'in gizlice nikâhlarını kıyan Rahip Lawrence, bu evlilik sayesinde düşman ailelerin zamanla barışacaklarını umar. Ne var ki, Romeo yakın arkadaşı Mercutio ile Juliet'in akrabası Tybalt'ın kavga ettikleri yere, salt bir rastlanıcı sonucu gelir ve istemeyerek Tybalt'ı öldürüp, Verona'dan Mantua'ya sürülür. Juliet başka bir delikanlıyla, yani Paris ile evlendirilmemek için, düğünden bir gece önce, kendini kırk iki saat süreyle sanki ölmüş gibi uyutacak olan bir ilaç içer. Kızlarını gerçekten ölmüş sanan ailesi, onu aile mezarlığına koyacaklardır. Rahip bir haberci gönderip durumu Romeo'ya bildirecek, Romeo da Verona'ya gece, gizlice geri dönecek, Juliet'i alıp kaçacaklardır. Bu plan kusursuzdur aslında. Gelgelelim rahibin habercisi, bir veba salgınından ötürü karantinaya alınıp bir eve kapatılır, Juliet'in ölmediği haberini Romeo'ya iletmez. Verona'ya gelen Romeo, ölü sandığı sevgilisinin mezarında zehir içip canına kıydıktan bir iki dakika sonra, Juliet uzun uykusundan uyanır ve ölen Romeo'sunu öptükten sonra, kendi yüreğine bir hançer saplar. Bu bir iki dakikalık gecikme, kaderin genç sevdalılara oynadığı kötü oyunların en acımasısıdır; çünkü Juliet biraz önce uyansaydı ya da Rahip Lawrence mezara bir iki dakika daha önce gelseydi, bu gençler ölümden kurtulacaklardı.

Ne var ki, tragedyanın başındaki prolog'un hemen bildirdiği gibi, kader, yani "yıldızlar sevgililere karşıdır" ("starcrossed lovers") ve "ölüm damgasını vurmuştur sevdalarına" ("death-marked love"). Ölümden başka çıkar yol yoktur Romeo ve Juliet



için. Gerçi iş işten geçtikten, onlar yok olduktan sonra, Capulet ile Montague'lar barışacaklardır, ama Romeo ile Juliet, nedeni çoktan unutulmuş eski kan davaları ve gereksiz kinler üstüne kurulu, sevgiyi yadsıyan bir düzende yaşamışlardır. Bu oğlanla bu kızın çevresinde, onları evlendiren yaşlı rahip bir yana, hiç kimse sevgiye inanmıyordur. Varlıklı Capulet'lerin gözünde kızları, en iyi alıcıya verilmesi gereken bir maldan başka bir şey değildir. Evlilik, duygularla ilişkisi olmayan, sadece ailenin çıkarları uğruna yapılan bir iş kontratıdır. Onun için Juliet'in annesiyle babası, uygun buldukları bir talip ortaya çıkar çıkmaz, kızlarını ona vermeye kararlılırlar. Juliet'in yalvarıp yakarması, canına kıyacağını söylemesi boşunadır. Annesiyle babası, salt kendi istedikleri olsun diye, kızlarını sokağa atmaya, hatta öldürmeye razıdırlar. Juliet'i bebekliğinden beri büyüten, kendi evladı gibi seven dadısı da, sevda söz konusu olunca, kaskatı bir duyarsızlık içindedir. Juliet'in Romeo ile evlendiğini, geceyi birlikte geçirdiklerini bildiği halde, bu ikinci kocayı birincisinden de daha parlak bulur: Romeo artık sürüldüğüne, koca olarak bir işe yaramayacağına göre, Juliet'in Paris ile evlenmesini salık verir hiç utanmadan.

Kişilerin incelenmesinden çok, yoğun bir şiirsellikte dile getirilen acıklı olayların ağır bastığı bu tragedyada, Juliet'in dadısı, tam bir başarıyla canlandırılmış bir güldürü kişisidir. Aynı şeyi, her sözü nükteli, ölürken bile şakalaşan, pırıl pırıl bir Rönesans adamı olan Marcutio için de söyleyebiliriz.

Genç âşıklara gelince, onları, kişilikten yoksun, sadece birer sevda simgesi olarak görmek çok yanlış olur. Romeo, Juliet ile karşılaşınca dek, belirli bir kadından çok, aşk kavramına tutkun olduğu için oyunda hiçbir zaman görülmeyen Rosaline adlı bir kıza âşık sanır kendini. O çağın geleneksel âşık davranışlarını benimseyip, basmakalıp sözler söyler. Ama gerçek aşkın ne olduğunu anlayınca, Romeo'nun tüm tutumu değişir. Hele Juliet'in öldüğü yanlış haberini aldıktan sonra Romeo birdenbire olgunlaşır. Daha bir gün önce evlendiği karısından ayrılmak zorunda kaldığı için bir çocuk gibi kendini yere atıp hüngür hüngür ağlayan genç, bu haber üzerine acısını gizleyerek, büyük bir sessizlik içinde, kendini öldürmeye karar verir.

Juliet ise, insan olarak Romeo'dan kat kat daha ilginçtir. Shakespeare, oyunlarındaki kişilerin yaşlarını genellikle söylemediği halde, Juliet'in on dört yaşını henüz bitirmediğini özenle belirtir. Ne var ki, bu kız çocuğu, Romeo'yu sever sevmez, olgun bir kadına dönüşür. Romeo'yu ilk gördüğü sırada, onun kimliğini, evli mi yoksa bekâr mı olduğunu bilmez. Bu gencin kim olduğunu öğrenmesini dadısından isterken, "Eğer evliyse benim düğün döşeğim mezarım olacaktır herhalde" ("if he be married my grave is like to be my wedding bed") (I, 5, 134-5) der. Boşuna söylenen bir söz değildir bu. Nitekim daha sonraları Romeo'yu yitirince, hiç duraksamadan kendi canına kıyacaktır. Bir çocuk olan ve bir çocuk gibi her zaman doğal davranan Juliet'te, geleneklere uygun genç kız tutumlarının, âşığına nazlanmak gibi yapmacık tavırların en küçük bir izi görülmez. O kadar ki, birbirlerini sevdiklerine göre, hemen evlenmelerini öneren Romeo değil, Juliet'tir. Romeo âşk olmasına âşıktır, ama Juliet'in sevgisinde, bu sevgiden kaynaklanan tüm davranışlarında, tüm sözlerinde, insanı gerçekten saygı ve hayranlık içinde bırakan bir içtenlik ve bir kesinlik vardır.

## OTHELLO

*Hamlet*, *Macbeth* ve *King Lear* ile birlikte Shakespeare'in dördüncü büyük tragedyası *Othello*, 1604'te yazılmıştır herhalde. Venedik'te olup bitenleri anlatan birinci perdeden sonra, oyunun tümü Kıbrıs'ta geçer. Osmanlı donanmasının Kıbrıs'a yaklaştığı haberi alınınca, Venedikli bir senatörün dediği gibi, "Türkler için Kıbrıs'ın önemi" ("the importancy of Cyprus to the Turk") (I, 3, 20) bilindiğinden, Desdemona ile yeni evlenen Othello, adayı savunmak üzere hemen oraya gönderilir. Ne var ki, Shakespeare'in amacı, 1570'te İkinci Selim'in Kıbrıs'ı Venediklilerin elinden almasıyla sonuçlanan tarihsel olayı anlatmak değil, Othello'nun böylesine önemli bir göreve atanacak kadar büyük bir komutan olduğunu belirtmektir. Onun için, korkunç bir fırtınada Osmanlı gemilerinin battığını bildirdikten sonra, Kıbrıs durumuna bir daha değinmez.

Shakespeare bu oyunun konusunun anahtarlarını, Giraldi Cinthio'nun 1565'te İtalya'da yayımlanan *Hecatommithi* adlı

derlemesinden almış, gereken değişiklikleri yapmış ve aslında metelik etmeyen bir İtalyan öyküsünü bir başyapıta dönüştürmüştür.

Venedik'in en soylu ailelerinden Senatör Brabantio'nun güzeller güzeli, melek huylu, gececik kızı Desdemona ile Othello'yu birbirine bağlayan sevdanın bir felaketle sonuçlanmasının tek nedeni, Othello'nun Iago'nun kara çalmalarına inanacak kadar saf olması değildir sadece. Gizlice kıyılan nikâh açığa çıkınca, çevredekilerin gösterdikleri tepki, Othello'yu sarsmış, yaralamıştır mutlaka. Çünkü Othello, Venedik'in hizmetinde çalışan bir yabancıdır, Desdemona'dan çok daha yaşlıdır ve en önemlisi, bir zencidir. Beyaz ırktan bir kadınla bir zencinin ilişkisi, yalnız 17. yüzyılın başlangıcında değil, ne yazık ki çok daha sonraları da tiyatro seyircilerini tedirgin eden bir nitelik taşır. O kadar ki, 19. yüzyılın en ilginç deneme yazarlarından Charles Lamb, bu oyunu okurken rahatsız olmadığını, ama Othello'nun renginden ötürü aynı oyunu sahnede görmeye dayanamadığını söylemişti. Amerikalı yazar John Quincy Adams ise, duyduğu "doğaya aykırı çirkin tutkuya" karşı koymayıp, gece yarısı evinden kaçıp bir zenciyle evlenerek ailesini rezil eden Desdemona'yı fena halde ayıplamıştı. Eskiden Edmund Kean gibi birçok oyuncu, tenlerini biraz esmerleştirerek bu role çıkmayı yeğ tutmuşlar ve Romantik çağın en büyük şairlerinden Coleridge bile, Othello'nun zenciliğini hazmedememiş, onu bir beyaz Arap olarak düşünmek istemiştir. Oysa Othello bir zencidir ve Shakespeare "Moor", yani "Magribi" sözcüğünü, beyaz ırktan Arap anlamında değil, "negro", yani zenci anlamında kullanır. Othello'ya "negro" dememesinin tek nedeni de, bu deyim 18. yüzyıldan önce kullanılmamasıdır. Othello'nun "karalığı" oyun boyunca vurgulanır: Roderigo, Othello'dan "kalındudak" ("thick-lips") (I, 1, 66) diye söz eder; Brabantio'ya göre, Othello'nun göğsü "kurum" gibi karadır ("sooty bosom") (I, 2, 70). Iago, "koca kara koç" ve "kara Othello" ("old black ram", "black Othello") (II, 3, 33) diye onu kötülemek ister. Othello kendisi "ben karayım" ("I am black") (III, 3, 264) der. Desdemona'nın onu aldattığını sanınca, karısının tertemiz adının artık "benim yüzüm kadar kara" ("black as my own face") (III, 3, 398) olduğunu söyler, vb... Desdemona ise,

ancak bir tek kez, çok ince bir biçimde eşinin rengine değinir: Othello'ya bakınca, onun yüzünü dimağında gördüğünü söyler ("I saw Othello's visage in his mind") (I, 3, 253).

Othello kara olmasına karadır ama aynı zamanda yiğittir, soyludur. Ataları arasında krallar olan ünlü bir askerdir. Devlet tehlikeye düşünce, Venedikli bir komutan değil, Othello gönderilir Kıbrıs'a. Shakespeare, Othello'yu her zaman en güzel dizeleleriyle konuşturarak, tadına doyumaz bir şiirsellik katar onun duyarlı olduğu kadar da renkli kişiliğine. Venedik dükasının Brabantio'ya dediği gibi, eğer erdemde bir güzellik varsa, "damadınız karadan çok beyazdır" ("your son-in-law is far more fair than black").

Gelgelelim Othello ile Desdemona'nın sevişip evlenmelerine gene de hiç kimsenin aklı ermez Venedik'te. Bu gizli nikâhın haberini Brabantio'dan alınca, Senatonun tüm üyeleri çok üzüldüklerini söylerler. Hatta Desdemona'nın babası, insan doğası böylesine yanılamayacağına göre, Othello'nun korkunç büyüler yaparak, kızının iradesini yok edip onu baştan çıkardığına inanır. Eğer büyülenmeseydi, kendi ülkesinin en yakışıklı delikanlılarıyla bile evlenmeye yanaşmayan bu genç kızın, herkesin gözünde rezil olmaya katlanarak, bu kara adama nasıl gönül verebileceğini sorar; Othello'nun hemen tutuklanmasını ister.

Bu suçlamalar karşısında Othello, son derece aklı başında, ölçülü ve serinkanlı davranır. Desdemona'nın hemen çağırılıp, durumu açıklamasını ister. Karısının gelmesini beklerken, Desdemona'ya sevdasından başka hiçbir büyüye başvurmadığını söyler. Bu evlilikten önce, Desdemona'nın babası Othello'yu çok severmiş; sık sık evine çağırıp, bilinmedik uzak ülkelerde başından geçen garip ve tehlikeli serüvenleri anlatmasını istemiş. Desdemona da bu öyküleri merakla dinlermiş. Günün birisinde (Shakespeare'in oyunlarındaki çoğu genç kızlar gibi) ilk adımı atıp, Othello'nun böyle konuşabilen bir arkadaşı varsa, onunla evlenmeye hazır olduğunu söylemiş. O zaman Othello sevgisinden söz etmek cesaretini bulmuş. O sırada senatörlerin huzuruna gelen Desdemona da, Othello'nun söylediklerini doğrulayıp, eşiyle birlikte Kıbrıs'a gitmek istediğini bildirince, Brabantio'nun duruma katlanmaktan başka çaresi kalmaz. An-

cak "o, babasını aldattı; seni de aldatılabilir" ("she has deceived her father, and may thee") (I, 3, 294) diyerek, ileride Othello'nun bilinçaltına yerleşecek zehirli bir söz söylemekten kendini alamaz. Ne var ki, Othello'nun şimdilik tam bir güveni vardır Desdemona'ya. Üstelik genç bir erkek olmadığı için, karısına cinsel bir tutkudan çok, sevecenlik duyduğunu sanır (I, 3, 262-266) ve Desdemona'nın ileride söyleyeceği gibi, Othello kıskanç huylu değildir (III, 4, 29-31).

Bir kıskançlık nöbeti sırasında sevdiği kadını boğazlayan bir erkeğin aslında kıskanç huylu olmadığını söylemek çok acayip bir sav görünse de, oyunu yakından inceleyenler, haklı olarak bu kaniya varırlar. İnsanların içinde zaman zaman açılan uçurumların en dibine varabilen belki tek yazar olan Dostoyevski de, *Karamazof Kardeşler*'in yedinci kısmının üçüncü bölümünde, Dimitri'nin Gruşenka'yı kıskanmasını ele alırken, Othello'yu yaradılış açısından hiç de kıskanç bulmadığını ileri sürer.

Othello kıskanç doğmamış, kıskanç edilmiştir. Eğer akıllara sığmayacak kadar kötü ve kötü olduğu kadar da zeki bir hain olan Iago'nun eline düşmese, kıskançlığın ne olduğunu bilme-yecektir Othello. Ama Iago'nun Othello'yu mahvetmeye kararlı olduğu, oyunun daha ilk sahnesinden anlaşılır. Ve Iago bu kararı uygulamaya koyunca Othello onun elinde istediği gibi oynattığı bir kuklaya dönüşür.

Iago neden böyle davranır? Othello'ya neden kin duyar? Shakespeare'in başvurduğu kaynakta, bunun çok açık seçik bir nedeni vardır: Iago, Desdemona'ya ölesiye âşık olmuş ve ondan yüz görmediği için, genç kadının da, kocasının da mutluluğunu yıkmayı aklına koymuştur. Oysa Shakespeare'in Iago'sunun kötülüğünü açıklayacak böyle kesin bir neden yok gibidir. Gerçi Iago gelişigüzel nedenler ileri sürer; emrinde çalıştığı Othello haksızlık ederek, kendisine verilmesi gereken üst rütbeyi başka bir subaya, yani Cassio'ya vermiştir; eskiden Othello'nun, Iago'nun karısı Emilia ile ilişki kurduğu yolunda bir söylenti çıkmıştır; Iago, Desdemona'ya göz koyduğu için Othello'dan hıncını alması gerekmektedir, vb... Ne var ki, Iago'nun Othello'ya duyduğu kinin nedenleri böyle çoğalmakla inandırıcı olmaktan çıkmakta; Iago'nun aslında salt kötülüğünden ötürü komuta-

nından nefret ettiği, sonra da bu nefreti doğrulamaya bilecek nedenler uydurduğu görüşü ağır basmaktadır. Nitekim oyunun en sonunda, Othello bu kötülüğü niçin yaptığını sorunca, Iago bunu açıklamanın şimdi tam sırası olduğu halde, bu soruya yanıt vermez:

*Bana bir şey sormayın; bildiğinizi biliyorsunuz.  
Artık bir tek şey söylemem.*

*Demand me nothing; what you know you know.  
From this time forth I will never speak word.*

(V, 2, 301-2)

Bunu söyledikten sonra da gerçekten susar, artık hiç konuşmaz. İşkence edileceği ona haber verilir, ama kötülüğünün bir nedeni olmadığına göre, işkence edilirken bile susacaktır herhalde.

Shakespeare insan doğasını çok derinliğine bildiğinden, insanların pir aşkına iyi olabileceklerinin, ama durup dururken yüzde yüz kötü olamayacaklarının bilincindeydi. Örneğin, hainliği, ikiyüzlülüğü ve üstün zekâsı açısından Iago'yu andıran nc Richard'ın kötülüğünün nedeni eğri büğrü, kambur bir bedeni olmasaydı. İşte bu yüzden Shakespeare'in kişileri arasında ancak Kral Lear'ın iki büyük kızıyla Iago, hem tam anlamıyla ve hiç pişmanlık duymadan sonuna dek ktdrlere, hem de kötülüklerini açıklayan bir neden yoktur.

Kötülüğü bir yana, Iago'nun en çarpıcı özelliklerinden biri, çevresindekilere aslında olduğundan bambaşka grnebilmesidir. Iago oyunda ancak bir tek kişiye, Desdemona'ya tutkunluğundan yararlanarak para sızdırdığı akılsız bir genç olan Roderigo'ya gerçek kişiliğini gösterir. Ötekilerin karşısında her zaman bir maske vardır yüzünde. Bu maskenin damgası ise, drstliktr. Iago ile ilgili olarak "dürüst" ("honest") ve "drstlikt" ("honesty") szkleri yirmi beş kezden çok geçer oyunda. Othello'nun kendi en azından on iki kez Iago'nun drstliğnden söz eder. "Dürüst" szğ Iago'ya resmen takılmış bir addir neredeyse.

Acımasız bir bencillik içinde olan bu “dürüst” Iago, ne kimseyi sever ne de başkalarının birbirlerini sevebileceğine aklı erer. Ona bakılırsa, sevgi yoktur, pis bir cinsellik vardır ancak. “Bir barbar” (“barbarian”) dediği Othello ile “üstün incelikte bir Venedikli” (“a supersubtle Venetian”) (I, 3, 363) diye nitelediği Desdemona arasındaki uygunsuz ilişki, her ikisi açısından da gelip geçici bir cinsel hevesten başka bir şey değildir. Othello ile Desdemona “iki sırtlı hayvanı” (“the beast with two backs”) (I, 1, 118) oynamaktadırlar şimdilik. Ama birbirlerinden nasıl olsa bıkaçaklardır pek yakında.

Ne var ki, olayların gelişmesini beklemeye niyeti yoktur Iago’nun. Othello’nun saf ve güzel huyundan yararlanarak, hem onu, hem Desdemona’yı, hem de kendi hakkı sandığı rütbeye atandığı ve erdemli bir genç olduğu için kin beslediği Cassio’yu mahvedecek planı hazırlar. Tasarladığı planın ilk aşaması, içki-den çabucak etkilendiği için şarap içmek istemeyen Cassio’yu sarhoş etmektir. Delikanlı sarhoş olunca, başka bir subayla dövüşür, gece yarısı rezalet çıkarır ve Othello’nun gözünden düşer. Bunun üzerine Iago, planının ikinci aşamasına geçer. Othello ile arasını bulmak amacıyla, Cassio’nun Desdemona’ya sürekli başvurmasını salık verir. Iago’nun planının üçüncü ve son aşaması, karısının Cassio ile seviştiklerine Othello’yu inandırmaktır. Iago bu güç işi müthiş bir haz duyarak ve akıllara sığmaz bir beceriyle başarır. Öyle ki, üçüncü perdenin üçüncü sahnesinin başlangıcında, tam anlamıyla mutlu, karısına sonsuz bir güven duyan Othello, aynı sahnenin sonunda, hem Desdemona’yı, hem de Cassio’yu öldürmeyi aklına koymuş bir delidir.

Othello’nun, Desdemona ile Cassio’yu konuşurlarken görmesini daha önceden ayarlayan Iago, uzaktan onlara bakarken şaşırmış da ağzından laf kaçırmış gibi, “Ha! Bunu beğenmedim” (“ha! I like not that”) (III, 3, 35) diye kendi kendine mırıldanır. Cassio eski komutanını kızdırmamak için kaçınca, Othello şu sıvışan adamın Cassio olup olmadığını sorar. Iago, Cassio’nun böyle “suçluymuş” gibi kaçamayacağını söyler. Bu arada Desdemona, Othello’nun yanına gelip, Cassio’yu yeniden emrine alması için ısrarla yalvarır. (Genç kadın bunu daha ileride de

yapacak, Othello'yu büsbütün çileden çıkaracaktır.) Desdemona gidince, Iago, evliliklerinden önce Cassio'nun, Othello ile Desdemona'nın seviştiklerini bilip bilmediği konusunda, görüşünde zararsız, ama hınzırca hesaplanmış bir soru sorar. Sonra da, Othello'ya duyduğu büyük dostluktan ötürü, bu soruyu neden sorduğunu açıklamaktan çekiniyormuş gibi haller takınır. Othello açık seçik konuşmasını isteyince, Iago durup dururken, Othello'yu uyarır:

*Ah efendim, kıskançlıktan sakının;  
Yeşil gözlü bir canavardır o.*

*O, beware my lord jealousy;  
It is the green-eyed monster.*

(III, 3, 167)

Ve böylece kıskançlık duyabileceği düşüncesini, iğrenç bir ustalıklarla saplamış olur Othello'nun kafasına. Cassio ile karısını dikkatle gözlemesini salık verdikten sonra, Othello'yu usul usul zehirler: Othello bu çevrenin yabancısıdır; Venedikli kadınların kocalarını nasıl rezil ettiklerini bilemez. Desdemona'nın gizli kapaklı işler yapmakta becerikli olduğu, babasının ruhu duymadan Othello ile sevişmesinden de anlaşılmıştır: "Sizinle evlenirken babasını aldattı" ("she did deceive her father, marrying you") (III, 3, 207). Elbetteki bu söz, Brabantio'nun "O, babasını aldattı; seni de aldatabilir" ("she has deceived her father and may thee") (I, 3, 294) dediğini anımsatacaktır Othello'ya.

Bundan sonra Iago daha da ileri gider. Othello'yu küçük düşürmekten çekinmeden, beyaz bir kadınla evlenen bir zencinin aşağılık duygusunu deşer. Desdemona'nın tertemiz sevgisini kirli bir silah gibi kullanarak, Othello'yu derinden yaralar: Acaba Desdemona kendi çevresinden, kendi soyundan bir erkek seçmemiş de, niçin Othello'yu seçmiştir? Othello'yu seçmesi, bu kadının çok çirkin ve çok sağlıklı cinsel istekleri olduğunu kanıtlamaz mı? Artık Desdemona bu doğaya aykırı davranışından pişman olup, dengi sayılabilecek bir erkeği aramaktadır belki de.



Othello bunları dinlerken, korkunç bir mutsuzluk içindedir, ama henüz aklını yitirmemiştir. Karısını öldürmeyi değil, ondan ayrılmayı düşünmektedir sadece. Desdemona'nın kanını dökmesi için iyice delirmesi gerekmektedir. Iago'nun amacı da budur. İşte tam o sırada, kader Iago'ya destek olur: Othello kendi annesinden kalan, çok güzel işlemeli, sihirli saydığı bir mendili Desdemona'ya armağan etmiştir. Desdemona bu mendili farkına varmadan düşürür. Hizmetinde çalışan Emilia da, kocası Iago'nun bunu neden ısrarla istediğini bilmeden, mendili Iago'ya verir. Iago, mendili gizlice Cassio'nun odasına bırakır. Böylece Desdemona ile sevgisinin bir simgesi olan bu mendil, Othello'nun gözünde, karısının ihanetinin bir "kanıtı" olur.

Iago'nun ustaca ve sürekli kışkırttığı Othello, diz çöküp, Desdemona'yı öldüreceğine yemin eder. Kutsal bir görevi, "o kurnaz Venedik orospusunu" ("that cunning whore of Venice") (IV, 2, 90) cezalandırma görevini üstlenmiş gibidir. Laurence Olivier bu sahneyi oynarken, boynundaki haçın zincirini koparmış, haçı yere fırlatmıştı. Oyuncunun bu yorumu çok anlamlıdır, çünkü Othello Hristiyan geleneklerinden kopmuş, Afrika kabilelerinin ıskallılığına geri dönmüştür artık. Oyunun ilk yarısında gördüğümüz, serinkanlı, ölçülü ve soylu insanın yerini, Iago'nun deyişiyle gerçekten "barbar" bir Afrikalı almıştır şimdi. Othello, Venedikli senatörlerin önünde Desdemona'ya el kaldıracak kadar uygarlıktan uzaklaşmış; karısıyla Cassio'yu sevişirken hayal edip, sara nöbetine benzer bir baygınlık geçirecek kadar kendini yitirmiştir.

Ne var ki, Iago, Othello'nun ilkin Desdemona'yı, korkunç yanılgısını anladıktan sonra da kendini öldürmesini sağlar, ama onların sevgisini yok edemez gene de. Desdemona, Othello'yu severek ölür. Ve Othello böyle bir cinayeti işleyecek duruma düştüğü halde, bir tragedyanın baş kişisi olarak gözümüzden düşmez. Bunun başlıca iki nedeni, sona dek şiirselliğini koruyan eşsiz güzellikte bir dille konuşması ve Desdemona'nın canına kıyarken bile onu ölesiye sevmesidir.

KING LEAR  
(Kral Lear)

*King Lear* 1606'nın Aralık'ında Noel şenlikleri sırasında sarayda oynandığına göre, bu tragedyanın ya aynı yıl ya da 1604-1605 yıllarında yazıldığı sanılır.

Büyük Britanya'nın Hristiyanlık dönemi öncesi krallarından Lear'in öyküsü bir hayli ünlü olduğu için, Shakespeare'den önce de birçok kez ele alınmıştı. Shakespeare, tragedyasında başlıca kaynağı olan Holinshed'den yararlandı. Bir de 1594'te sahneye konulan ve 1605'te yayımlanan *The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters* (Kral Lear'in ve Üç Kızının Gerçeklere Dayanan Vakayinamesi) adlı, yazarı bilinmeyen değersizliği herkesçe kabul edilen başka bir oyun vardır. Bu oyunun Shakespeare'inkinden üstün olduğunu ileri süren bir tek kişi çıkmıştır şimdiye dek. Ne yazık ki, bu gülünç savı ileri süren, büyük romancı Tolstoy'dan başkası değildir. Tolstoy yaşlılığında, ölümünden iki üç yıl önce 1907'de, Shakespeare'i her açıdan, hem şair hem de tiyatro yazarı olarak batırmak amacıyla yazdığı acayip ve doğrusunu söylemek gerekirse, dengesiz kitapta, bir dâhinin başka bir dâhiyi yargılamak ne denli saçmalayabileceğinin yürekler acısı bir örneğini vermiştir. Tolstoy'a bakılacak olursa, bir çeşit kolektif çılgınlığa kapılarak Shakespeare'e tapanlar ne derlerse desinler, eski *King Lear*, Shakespeare'in uygulamasından kat kat üstündür. Çünkü eski oyunda Lear delirerek "baştan aşağı sahte halde" kırlarda koşup, soytarısıyla ipsiz sapsız laflar etmezmiş. Eski oyunda, Lear de, Cordelia da, içten, dokunaklı ve gerçekmişler. Shakespeare'in tragedyasında ise, hiç de öyle değilmişler.<sup>61</sup>

Oysa çoğumuz için *King Lear*, Shakespeare'in dört büyük tragedyasının en değerlisi, hatta eleştirmenlerin çoğuna göre, Shakespeare'in en yüce yapıtıdır. Çünkü Chambers'in dediği gibi, *King Lear*, Shakespeare'in öteki oyunlarından ayrılarak, insan kişiliği üzerine kurulu ruhsal bir dramın sınırlarını aşan, tüm evreni kapsayan bir oyun niteliğini taşır. Burada yalnız bir

61 Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, "Tolstoy on Shakespeare," London, Methuen University Paperback, 1960, s. 43-44.

insanla değil –bir kusur işleyen ve bu yüzden cezasını gören bir insanla değil– bu insanın en geniş anlamda çevresiyle, onu felakete sürükleyen tüm doğa güçleriyle ve tüm tanrısal güçlerle karşılaşırız sanki.<sup>62</sup> “Yüce” sözcüğünün bu tragedyaya ayrıca uygun görülmesinin nedeni de bu olsa gerek. Hatta kimine göre *King Lear*, bir tiyatro sahnesinin dar sınırlarına sığmayacak kadar ulu bir şiirdir.

Bu tragedyayı sahneye koymanın güçlüğünü ve geçmişte Richard Burbage, David Garrick, Edmund Kean, Macready, Henry Irving gibi, çağımızdaysa John Gielgud, Charles Laughton, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Paul Scofield gibi, en usta oyuncular denediği zaman bile, başrolü oynamanın güçlüğünü yadsıyacak değiliz. *King Lear*’in yönetmenliğini yapanlar, Shakespeare’in başka hiçbir oyununda, sahneye konulurken böylesine zor sorunlarla karşılaşmadıklarını söylerler. Bu doğru olmasına doğrudur, ama Shakespeare’in tüm oyunları gibi, *King Lear* de ancak sahnede görülünce tam anlamıyla değerlendirilebilir ve Theodore Spencer’in de dediği gibi, Beethoven’in *Dokuzuncu Senfoni*’sini orkestrasız düşünmek ne denli yanlışsa, bu tragedyayı da sahne dışında düşünmek o denli yanlıştır.<sup>63</sup>

Yaşlı Lear’in felaketleri, çoğu insanın öyküsünün artık bittiği bir yaşta, tarihten önceki efsaneler Britanya’sında, bir masal havası içinde başlar. İhtiyar kralın üç kızı vardır. Bu kızlardan en büyüğü Goneril ile ortancası Regan evli; en küçüğü Cordelia ise henüz evli değildir. Lear ömrünün son yıllarını her tür sorumluluktan kurtulmuş olarak, keyfince geçirmek amacıyla, ülkesini üç kızı arasında paylaştırıp tahttan çekilme kararını verir. Lear’in ilk yanılığı budur; çünkü Elizabeth çağının inançlarına göre, krallık, Tanrının seçkin bir kuluna verdiği kutsal bir görevdir ve Lear bu görevden kaçmakla, bencilliğini kanıtlayan bir suç işlemiştir. Üstelik Lear’in, gücünü ve canlılığını yitiren, dünyadan elini eteğini çeken, kadere boyun eğip sabır içinde ölümü bekleyen yaşlı insanlarla hiçbir ilişkisi yok gibidir. Tam tersine, yaşama dört elle sarıldığı, sırf rahat etmek için, kendi dediği

62 E. K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964, s. 186.

63 Theodore Spencer, *Shakespeare and the Nature of Man*, Macmillan, New York, 1949, s. 150.

gibi her türlü yükten sıyrılmış olarak keyif sürmek için tahtını ve sorumluluklarını silkip attığı besbellidir. Nitekim oyunun başlangıcında, bir delikanlı gibi davrandığını görürüz. Örneğin adamlarıyla ava çıkar; avdan karnı aç dönünce de, yemeğinin hemen hazırlanması için kıyametleri koparır, vb...

Üstelik Lear hem tahtından iner, hem de çevresinin ona bir krala gösterilen saygıyı göstermesini bekler. Bu saygıyı bulamayınca da öfkeden köpürür. Yani Lear bir yandan krallığın yüklerinden sıyrılır, bir yandan da krallığın şanını ve yetkilerini elden bırakmaya yanaşmaz. George Orwell'in "Lear, Tolstoy and the Fool" ("Lear, Tolstoy ve Soytarı") adlı denemesinde açıkladığı gibi, Lear iki şey öğrenecektir yaşlılığında. Bunlardan biri tümüyle pratiktir ve sağduyuyla ilgilidir: Yetkilerini ve malını mülkünü başkalarına verirsen, bundan yararlananlar seni ezerler. Kral Lear, soytarısının alaylarından öğrenecektir bunu. Kendi kendine öğreneceği ve bize kalırsa öğrenilmesi çok daha güç olan ikinci şey de şudur: İnsan ya verir, ya vermez. Salt bencil çıkarlar gözeterek vermenin sonu mutsuzluktur. Dünya nimetlerinden vazgeçeceksen; gerçekten vazgeçmelisin. Kendi yararını düşünerek, daha mutlu olmak için, yani sözün kısası bencilliğini beslemek için değil.<sup>64</sup>

Lear'ın ikinci yanılgısı, birincisinden çok daha ağırdır ve bu yaşlı adamın kral olarak davranışı ne denli bencilse, baba olarak davranışının da aynı derece bencil olduğunu gösterir: Her kızına düşen pay çoktan kararlaştırıldığı halde, şimdi Lear, tüm saray halkının gözü önünde, çocuksu şımarıklığını şatafatlı bir gösteriyle sergiler; ülkesinin en büyük bölümünü kendisini en çok seven kızına vereceğini açıklar. Hangi kızının onu en çok sevdiğini öğrenmek isteyerek, bir "sevgi yarışması" düzenler. Wilson Knight'ın dediği gibi, Lear'ın ruhsal yapısında bir tutarsızlık, bir dengesizlik vardır: Yüce bir ruhla çocuksu bir dimağ onun kişiliğinde birleşmiş gibidir. Duygu açısından bir dev olan Lear, kafa açısından gelişmemiş bir çocuk gibidir tıpkı.<sup>65</sup> Ve şimdi bu seksenlik çocuk, "Beni hanginiz daha çok seviyorsunuz? Anlatın bakalım" diye tutturarak şımarır.

64 George Orwell, *Selected Essays*, Penguin Books, s. 111.

65 Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 164.

En büyük kızı Genoril olduğu için önce onun konuşmasını buyurur. Genoril, kendisinden beklenen bu sevgi oyununu üstün bir başarıyla oynar: Babasını hiçbir evlâdın sevmeyeceği kadar, anlatamayacağı, ölçülere sığmayan sonsuz bir sevgiyle sevdiğini; onu değerli sayılan her şeyden, gözünün nurundan, canından, özgürlüğünden, sağlığından, onurundan çok sevdiğini ilan eder.

Bu lafların baştan aşağı yalan olduğunu bilen Cordelia, sıra kendisine gelince susmaya, iğrenç bulduğu bu dalkavukluk gösterisine katılmamaya karar vermiştir bile: “Ya Cordelia ne yapacak? Sevecek ve susacak.” (“What shall Cordelia do? Love and be silent.”) (I, 1, 69). Kendi kendine mırıldandığı bu ilk ve kısacık cümle, Cordelia’nın kişiliğini tam anlamıyla belirtir: Tragedya boyunca, Lear’in en küçük kızı, babasını sevecek ve susacaktır. Zaten Cordelia, Shakespeare’in oyunlarındaki önemli kişiler arasında en az konuşanı sayılabilir. Yirmi altı sahnelik bu tragedyanın ancak dört sahnesinde görülen Cordelia, aşağı yukarı sadece yüz satırlık söz söyler.

Sahte sevgi sözleri söylemek konusunda Regan da ablasından aşağı kalmayıp, hatta Goneril’e taş çıkardıktan sonra, Lear en çok sevdiği kızı Cordelia’ya döner, ablalarınınkinden daha geniş ve bereketli topraklar elde etmek için ne diyeceğini sorar. Goneril ile Regan’ın sevgi gösterilerini gölgede bırakacak en tatlı sözleri en küçük kızından beklediği besbellidir. Ama Cordelia’nın kısacık yanıtı, bir bıçak gibi iner Lear’in üstüne: “Hiçbir şey, efendimiz” (“Nothing, my lord”) (I, 1, 87). Kulaklarına inanamayan Lear, “Hiç mi?” diye sorunca, Cordelia yeniden “hiç,” demekle yetinir. Dünyada en çok birbirini seven bu babayla kız arasında, on sözcüklü bir konuşmada “hiç” (“nothing”) sözcüğünün beş kez yinelenmesi, en tantanalı ve dramatik söylevlerden daha çok etkiler insanı:

|                 |   |                                                |
|-----------------|---|------------------------------------------------|
| <i>Cordelia</i> | – | <i>Nothing, my lord.</i>                       |
| <i>Lear</i>     | – | <i>Nothing?</i>                                |
| <i>Cordelia</i> | – | <i>Nothing.</i>                                |
| <i>Lear</i>     | – | <i>Nothing will come nothing. Speak again.</i> |

(I, 1, 87-90)

Lear, “Hiçten hiç çıkar. Yeniden konuş”, diye emredince, Cordelia ablalarının aşâğılık dalkavukluğuna düşmeme kararında direnir: Yüreğindeki dille getiremediği için mutsuzdur. Evlatlık bağının gerektirdiği kadar seviyordur Lear’i. Ne daha fazla, ne de daha eksik. Lear başka türlü konuşmasını emrederrek kızına gözdağı verince, Cordelia’nın direnci büsbütün artar. Psikolojik açıdan yanlış bir tutum da benimser: Çünkü karşısında duygularına kapılmış öfkeli bir adam bulunduğu halde, babasına yalın bir mantıkla karşılık verir. En küçük bir ödün vermeden, onun gönlünü hoş etmek için en küçük bir çaba göstermekten kaçınarak, salt akla dayanan sözlerle, babayla evlat ilişkisinin ne olması gerektiğini dürüstlükle açıklar: Babası ona hayat vermiş, onu sevmiş, büyüttüştür. Cordelia da babasına karşı görevlerini gerektiği gibi yerine getirmiş; babasının sözünü dinlemiş, onu sevmiş, hiç kimseye göstermediği saygıyı ona göstermiştir. Ablaları tüm sevgilerini babalarına bağışladıklarına göre, acaba neden evlenmişlerdir? Cordelia günün birinde evlenirse, sevgisinin yarısını kocasına verecek, yalnız babasına karşı değil, kocasına karşı da görevlerini bilecektir. Ablaları gibi, yalnız babasını sevmeye ve saymaya niyetlenerek, kocasına bağlılık yemini etmeyecektir.

Lear bunları duyunca hâlâ kulaklarına inanamaz, kızına içtenlikle konuşup konuşmadığını sorar. Cordelia aynı kesinlikle “evet” diye karşılık verince, “bu denli genç bir insanın böylesine katı yürekli” (“so young and so untender”) (I, 1, 108) olmasını aklı almaz babasının. Cordelia kendini savunmayı bile küçüklük sayarak, “hem bu denli genç, efendimiz, hem de dürüst” (“so young, my lord, and true”) (I, 1, 109) demekle yetinir ve bu kısacık tümceden sonra bir tek sözcük söylemez artık.

Cordelia’nın bu dürüstlüğü karşısında hayranlık duymamanın yolu yoktur, ama dürüstlüğün bu genç kızda neredeyse bir kusur halini aldığını da kabul etmek gerekir. Cordelia’nın tek kusuru da, aşırı dürüstlüğünden kaynaklanan bu gurur ve inattır. Yaşlı babasının çocuklaştığını ve her çocuk gibi şımartılmaya can attığını anlaması, onun damarına basmaması beklenebilirdi. Aslında sevgi dolu bir insan olduğuna göre, aşırı haşın davranarak, neredeyse katı yürekli bir kız gibi konuşmaması,

Lear'ın biraz olsun gönlünü alması gerekirdi belki de. İlk konuşan Cordelia olsaydı, onurundan ve dürüstlüğünden hiçbir şey yitirmeden, yaşlı babasına sevgisini belirtecek bir iki söz söyleyebilirdi. Ne çare ki, ablalarının hayasız dalkavukluğu ve ikiyüzlülüğü, hiç utanmadan uydurdukları yalanlar, Cordelia'nın dürüstlüğüne büsbütün kamçılar; babasını kendine düşman etmek pahasına da olsa, Goneril ile Regan'ın seviyesine düşmeme kararını pekiştirir; kralın tehditleri ise, onu iyice çileden çıkarır. Çünkü John Danby'nin çok yerinde belirttiği gibi, Cordelia'nın hem tatlı bir huyu, hem de güçlü bir iradesi vardır. Kibrinden fazla erdemi onu zorlar babasına karşı böyle sert davranmaya. Ya Lear'den korkup sinecek, ikiyüzlülüğe boyun eğecek ya da dürüst davranacak. Bir seçme yapmak zorundadır Cordelia ve doğru yolu seçer. Tam bir cesaretle ablalarından ayrılır, gerçekleri dile getirerek babasına karşı çıkar.

Şunu da unutmamalı ki, gururu ve dik kafalılığı açısından tümüyle babasına çekmiştir Cordelia. Babayla kızın çatışmasında, her ikisi de boyun eğmeyen bu güçlü ihtiyaçla bu narin çocuğun gururları ve inatları açısından birbirlerine ne denli benzediklerini görmemek, dramatik yönden çok önemli bir noktayı yadsımak olur. Çünkü birbirlerini seven bu iki kişinin gururlarının ve inatçılıklarının çarpışmasından kaynaklanır tüm tragedya.

Lear ile Cordelia bu ilk sahnede bir bakıma birbirlerine benzemekle birlikte bir bakıma da tümüyle farklıdır. Gençecik Cordelia, seksenlik Lear'den kat kat olgundur her şeyden önce. Haksızlıkların en korkuncuna uğradığı zaman, babası gibi öfkeye kapılmaz, bağırıp çağırmaz, hatta kendi haline acımanın verdiği hazdan bile sakınır. Onurlu ve vakur bir sessizliğe gömülür. Bundan başka, Cordelia'nın gururu, babasınınki gibi bencillikten ve egemen olma hırsından gelen olumsuz ve çirkin bir gurur değildir. Genç kızın dürüstlüğünden ve onurundan doğan olumlu ve güzel bir gururdur.

Lear de bu gururu sezer Cordelia'da ve onun toksözlülüğünü gururdan başka bir şey olmamakla suçlar ("pride which she calls plainness") (I, 1, 129). Ama ne çare ki, Lear Cordelia'nın gururuyla kendi gururu arasındaki farkı kavrayabilecek, ya-

lanları gerçeklerden ayıran uçurumu görebilecek, Goneril ile Regan'ın düzmece sevgisini en küçük kızının özlü sevgisinden ayırt edebilecek olgunluğa erişmemiştir henüz. İşte bu yüzden Cordelia'nın direnmesi karşısında ilkin sadece afallayan Lear, kızının son sözlerini, korkunç bir nankörlüğün elle tutulur kanıtı, kendisine karşı işlenebilecek suçların en ağırı sayarak müthiş bir öfkeye kapılır ve o ana dek çocukça davranmışken, artık zalimce davranmaya başlar.

Lear, dürüstlüğüyle övünen kızına "öyleyse dürüstlüğün çeyizin olsun" ("thy truth then be thy dower") (I, 1, 108) diyerek, üst üste yeminler basar, Cordelia'yı evlatlıktan reddeder. Aklı başında soylulardan Kent araya girmek isteyince, aslında bir kusur olan bu öfkesini kutsal bilen Lear, "ejderhayla gazabı arasına girme" ("come not between the dragon and his wrath") (I, 1, 124) diyerek onu susturur. Kısa bir süre sonra, çaresizlik içinde, kolu kanadı kırılmış göreceğimiz bu adam, kendini gerçek bir ejder, kutsal bir canavar kadar yüce ve korkunç sayar şu sırada. Bütün öfkesine karşın, en küçük kızına en çok bağlı olduğunu, ömrünün son günlerini onun vereceği sevgi ortamında geçireceğini umduğunu açıkça söyler gene de. Cordelia'ya sevgisi ne denli derinse, şimdi ona karşı duyduğu kin de o denli ölçüsüzdür. Cordelia'yı gözünün önünde görmeye bile dayanamaz. Hemen yanından kovmak ister onu. Gerçi Cordelia'ya talip olan Fransa kralı ile Burgonya dükünü huzuruna çağırır, ama her ikisinin de Cordelia'yı artık istemeyeceklerinden emindir.

Bütün saray halkı ya korkudan sinmiş ya da dalkavuklara özgü vurdumduymazlık içinde susarken, Lear'in gözdağı verişine karşın, kralı uyarmayı bir görev bilen Kent, dobra dobra konuşur. Kendi deyişiyle, "Lear çıldırdığına göre, Kent'in saygısızlık etmesinin hiçbir önemi yoktur artık" ("be Kent unman-nerly, / When Lear is mad") (I, 1, 145-146). İktidarını başkalarına devretmenin düpedüz delilik olduğunu, Cordelia'nın öteki kızlarından çok daha fazla onu sevdiğini anlatmaya çalışır krala. Lear'in kılıcına davranması bile Kent'i susturmaz. Kralın kötü bir iş yaptığını söyleyecektir soluğu kaldığı sürece. Öfkesinden büsbütün köpüren Lear, bu dürüst adamı ülkesinden sürer. Ona yalnız beş günlük bir süre verir; altıncı gün Britanya'nın sınırla-



rı içinde bulunursa, hemen öldürüleceğini bildirir. Kent kendini hiç savunmadan boyun eğer bu karara. Çünkü Kent'e göre, bir kral böyle zorbaca davrandıktan sonra özgürlük bu ülkeden nasıl olsa göçüp gitmiş, asıl sürgün yeri burası olmuştur.

Bu sırada ikinci bir sevgi sınavı başlamıştır Fransa kralı ile Burgonya dükü arasında. Ne var ki, Cordelia'nın babasının lanetinden başka hiçbir çeyizi olmadığını öğrenen Burgonya dükü, dakikasında vazgeçer böyle bir evlilikten. Buna karşılık Cordelia'nın niçin babasının gözünden düştüğünü öğrenen Fransa kralı, "böyle bir kız başlı başına bir servettir bir erkek için" ("she is herself a dowry") (I, 1, 241) diyerek, onunla hemen evleneceğini bildirir; Cordelia'yı alıp ülkesine götürür.

Goneril ile Regan ise baş başa kalır kalmaz, babalarını çekiştirmeye koyulurlar. Ama ne yazık ki, bu iki kötü kadını gereğince ayıplayamayız o sırada. Çünkü Goneril ile Regan duygusuz kafalarının ve soğuk mantıklarının ışığı altında, gerçekleri olduğu gibi görürler: Lear'in Cordelia ve Kent'e karşı haksız tutumu kendi çıkarlarına uygun olduğu halde, bu tür davranışların tüm saçmalığını açığa vururlar. Goneril, yaşlı kralın bir gününün bir gününe uymadığını, en çok sevdiği kızını boşuna harcadığını, akılsız ve huysuz olduğunu ve bu akılsızlıkla huysuzluğun daha da yaşlandıkça büsbütün artacağını ileri sürer. Regan ise, babasının öteden beri ne yaptığını bilmediğini, Kent'i sürdüğü gibi, bundan sonra da aklına her eseni yapacağını söyler. Babalarının tutarsızlığı yüzünden kendi başlarının da derde gireceğinden korkan Goneril ile Regan, Lear'in biçimsiz davranışlarına ve kaprislerine engel olmanın, babalarının otoritesini kırmanın çarelerini aramaya karar verirler.

*King Lear*'de, Lear'e bağlı asıl konudan başka, kralın sadık soylularından olan Earl of Gloucester ile ilgili ikinci planda kalan bir konu (sub-plot) daha vardır. Gloucester'in nikâhlı karısından olan oğlu Edgar'dan başka, bir de evlilik dışı dünyaya gelen Edmund adlı bir oğlu bulunmaktadır. Evlilik dışı bir çocuk, yani İngilizce deyiimiyle "doğal bir çocuk" (natural child) olan Edmund, toplum ve ahlak kurallarına uygun, yasa ve geleneklere dayanan evliliğe değil, yalnız doğanın içgüdülerine borçludur varlığını ve bu yüzden kendini doğanın oğlu sayar.

*King Lear*'de "doğa", en çok kullanılan sözcük ve değişik yorumları yapılan bir kavramdır. Lear, Gloucester ve ötekiler için doğa, evreni kargaşalıktan kurtaran, babayı evlada, evladı babaya bağlayan bir düzendir. Tanrının kurduğu bu düzen, hem özel ilişkileri, hem de toplumu yönetir ve öteden beri varolan geleneklerle kurallara dayanır. Oysa Edmund için doğa, insanların benimsedikleri gelenekler dışında kalan, yasalarla ve ahlak kurallarıyla hiçbir ilgisi bulunmayan, tek başına varolan bağımsız bir güçtür.

Böylece Edmund, doğanın oğlu olarak, toplumu yöneten tüm inançları hor görür, başkaldırır hepsine. Toplum yasaları da, ahlak kuralları da Edmund'u benimsemiyor, ona hayatta yer vermiyordur. Ama doğa yasalarına göre, en güçlü olan her zaman üstün çıktığı için, Edmund bu yasaları ve kuralları çiğneyerek, salt kendi akli ve gücüyle para ve mevki elde etmeye karar vermiştir.

Ne var ki, Edmund, toplum düzeninde yeni bir insan tipi olmasına ve aklının gerçek üstünlüğüne karşın, aslında Goneril ve Regan gibi kötüler dünyasına bağlıdır ve sonunda o da başısrızlığa uğrayacaktır, Lear'in iki büyük kızı gibi. Ama aynı kötü dünyaya bağlı olmakla birlikte, Edmund tragedyanın sonunda yaptıklarına pişman olur. Hem bu yönden, hem de başka açılardan Goneril ile Regan'dan farklıdır. Bir kez, Edmund kötü olmasına kötüdür ama, gene de insandır. İnsanlığın sınırı dışında kalan yırtıcı bir hayvan, bir canavar değildir Goneril ile Regan gibi. Bu iki kadın asık suratlı ve kaskatı bir kinle doluyken, Edmund hiç kimseden nefret etmez aslında. Kayıtsız ve neşelidir ahlaksızlığında. Zekâsı, şakacılığı, alayları, güler yüzüyle bizi iyice eğlendirdiği olur.

Bu sevimliliğinden ötürü Edmund, Goneril ile Regan'dan ayrıldığı gibi, Iago'dan da ayrılır tümüyle. Gerçi birazdan göreceğimiz gibi, Edmund da babasını kandırırken, Iago'nun Othello'yu kandırırken kullandığı ustaca tasarlanmış bir ikiyüzlülük tekniğine başvurur; Edmund da yalnız kendi çıkarını düşünür; önce kardeşinin mallarına, sonra da eline fırsat geçince Britanya tahtına göz koyar. Ama kinler içinde boğulan Iago'nun ahlaksızlığı, insanı dehşet içinde bırakan, dibi görülmeyen bir

uçurum gibidir; kötülük yaparken tam hangi amaçları güttüğü de belli olmaz. Oysa, Iago'dan çok daha az karmaşık bir kişiliği olan Edmund'un kötülüğünün belirli nedenleri vardır. Nitekim Edmund bu sahnede doğaya taptığını söyledikten sonra, piçliği sorununa değinir: Vakitsiz dünyaya geldiği için, metelik etmeyen geleneklerin gadrine ne diye uğrasın, ne diye haklarından yoksun kalsın, niçin aşağılık bir yaratık sayılsın, piç densin ona? Alay ederek "namuslu madamın veledi" dediği ağabeyi Edgar'ınki kadar kusursuz değil mi dimağı da bedeni de? Evlilik dışı doğanları neden böyle piç diye damgalıyorlar, diye sorar kendi kendine, Edmund'a göre, doğa kuralları açısından piçliğin bir üstünlük sayılması gerekir aslında. Çünkü yasal çocuklar, karı kocanın soğuk, sıkıntılı ve yorgun döşğinde peydahlanırlarken, piçler, gücünü doğadan alan, gerçekten ateşli bir tutkunun ve coşkunluğun ürünüdürler.

Gülünç bir kavram saydığı ve alay ederek yineleyip durduğu "yasal"lığa boyun eğmeye hiç de niyeti olmayan Edmund, "yasal Edgar"ın topraklarına el koymaya karar vermiş, "piç" Edmund'un "yasal" ağabeyine üstün çıkabilmesi için bir düzen hazırlamıştır bile. Tıpkı Lear gibi, acı çeke çeke daha sonraları aklı başına gelecek olan Gloucester, tragedyanın başlangıcında, oğullarının gerçek kişiliklerinin bile farkına varmayan, her yalanı kolayca yutan akılsız bir adamdır. Bundan yararlanan Edmund, babasını, Edgar'ın servetine el koymak için ölümünü beklediğine inandırır. Yalnız bununla da kalmaz, kötü bir adamın kara çalmaları yüzünden, babalarının Edgar'a son derece kırgın olduğunu söyleyerek kardeşini de aldatır. Böylece babayla "yasal" oğulun arasını açmış olur.

Çağının, olağanüstü doğa olaylarının insanı etkilediği inancını paylaşan Gloucester son zamanlardaki ay ve güneş tutulmalarının hiç de iyiye işaret olmadığını, görülmedik felaketlere yol açacağını ileri sürer. Bu felaketler dünyası, Tanrının kurduğu düzenin altüst olduğu bir dünya, sevginin bittiği, dostların ayrıldığı, ülkede ikiliğin ve saraylarda hainliğin ortaya çıktığı, babayla evladın düşman olduğu bir dünyadır. Tragedyadaki olaylar geliştikçe, bu dünyanın Kral Lear'in dünyasına tıpkı benzediğini göreceğiz. Hatta Gloucester'in belirttiği gibi, bu fe-

laketler başlamıştır bile: Kendi oğlu Gloucester'e düşman olmuş, Lear kendi kızını kovmuş, soylu ve candan bir adam olan Kent, salt dürüstlüğü yüzünden cezalandırılıp sürülmüştür. Gloucester bundan sonra iyi bir şey görmeyeceklerini, ancak hilelerle, entrikalarla, yalan dolanlarla, yıkıcı düzensizliklerle karşılaşacaklarını bilir.

Birinci perdenin dördüncü sahnesinde, sürgün Kent'i Goneril'in kocası Albany dükünün sarayında yoksul bir adam kılığında görürüz. Gloucester'in dediği gibi, "tek suçu dürüstlüğü olan" ("his offence, honesty") (I, 1, 122) Kent, kendine haksızlık eden Lear'e gene de hizmet edebilmek için, bu hileye başvurmuştur. Kent'i tanımadan onunla konuşan Lear, kim olduğunu sorunca, Kent, kral ne denli yoksulsa kendinin de o denli yoksul olduğunu söyler. Lear, Kent'in yanıtlarından hoşlanarak onu hizmetine almaya karar verir.

Yoksul oluşu, bir şakadır şimdilik Lear için. Ama birazdan anlayacaktır gerçekten ne denli yoksul olduğunu. Kralın hizmetindekilerden birinin belirttiği ve kendisinin de sezmeye başladığı gibi, vaktiyle gösterilen sevgi ve saygı bir süredir esirgeniyordur Lear'den. Şimdi Goneril ve adamları büsbütün küstahça davranmaktadırlar ona karşı. Kızı hastalığını bahane ederek onu karşılamaya gelmez; evdekiler çağrılınca duymazlıktan gelirler, yüzüne bakmazlar. Goneril'in kâhyasına, "Ben kimim?" diye sorunca, adam, "Hanımımın babası," ("My lady's father") (I, 5, 84) diye küstahça karşılık verir. Artık Lear, Britanya'nın şanlı kralı değil, Albany düşesinin babasıdır sadece.

Oyunun bellibaşlı kişilerinden biri olan soytarı, Elizabeth çağı tiyatrosunda bol bol rastlanan soytarı tipleri arasında, hiç kuşkusuz en ilgincidir. Bu eşsiz varlığın yalnız soytarı değil, insan olarak da görülmedik özellikleri vardır. Shakespeare'in tragedyalarındaki öteki soytarılar, komedyacı kişileridir; görevleri seyircileri güldürerek tragedyanın gerginliğini gidermektir sadece Kral Lear'in soytarısı ise, keskin nüktelerine, güçlü güldürü yeteneğine karşın, bizi eğlendirmekten çok düşündürür ve duygulandırır. Lear'in yitirdiği saltanatından geri kalan tek varlık sayılabilecek bu dertli soytarı, bir komedyacı kişisi değil, tümüyle bir tragedyacı kişisidir bize kalırsa.

Dikkat edilirse, bu tragedyada birbirleriyle çarpışarak yaşlı kralın alinyasını çizen karşıt güçler vardır, iyiliği ya da kötülüğü, sevgiyi ya da kini temsil eden güçler. Oyunun başlıca kişilerini, iyi ve sevgiden yana, kötü ve kinden yana olarak iki gruba ayırabiliriz. Goneril, Regan, Edmund ve Regan'ın kocası Cornwall dükü kötülükten yanadırlar ve kralı sevmezler. Cordelia, Kent, Edgar ve soytarı ise, iyilikten yanadırlar ve kralı severler. Bu iyilikten yana kişiler arasında Lear'ı belki de en çok etkileyen soytarıdır; hatta diyebiliriz ki, bu Soytarı ona yol göstermeseydi, Lear'ın kişiliğinin gelişmesi olanaksız olurdu.

Shakespeare bu soytarının oyundaki olağanüstü önemini hesaba katarak, öteki soytarılar için yapmadığı bir şeyi yapar, soytarı sahnede görünmeden önce onun sözünü ettirir Lear'e. İki gündür göremediği için onu özleyen Lear, soytarısının nerede olduğunu sorunca, adamlarından biri, Cordelia Fransa'ya gittiğinden beri soytarının çok üzüldüğünü, günden güne eridiğini söyler. Böylece kendine özgü bir addan bile yoksun olan, yalnız soytarı diye anılan, şaklabanlıklarıyla saray halkını eğlendirmekle görevli; hem huy açısından, hem de mesleği gereği neşeli ve vurdumduymaz olması gereken bu insan üzerine ilk duyduğumuz, çok dert çektiği, günden güne eridiğidir. Lear de soytarısının üzüntüsünü sezdiği için, bunun farkında olduğunu söylemekle yetinir, işine gelmeyen bu konuyu kapatmak ister. Herhalde aynı gizli derdi Lear'ın kendisi de çekmektedir şu anda. Cordelia'ya ikisinin de duydukları ve hiçbir zaman açıkça sözünü etmedikleri bu sevgi, yaşlı kralla gencecik soytarıyı birbirine bağlayan bağlardan biridir sadece. İkisi arasındaki sevgi çok özlü ve derindir. Kralın her halinden belli olur. Görkemli Lear her zaman, "benim oğlum", "güzel çocuğum" ("my boy", "my pretty knave") gibi sözlerle onu okşarcasına konuşur soytarısıyla. En küçük eleştiriyi bile kaldıramayan, açıkça konuştukları için kızını da, Kent'i de kovan bu gururlu kral, soytarısı taşlamalarında ne denli ileri giderse gitsin onu hep hoş görür. Yaşlı Lear daha sonraları, gerçek bir felakete düştükten sonra tüm yoksullara ve kimsesizlere duyacağı sevgi ve merhameti, bu soytarıya öteden beri duyar. Soytarı ise, Lear'e bağlılığını tatlı sözlerle değil, oyun boyunca tüm davranışlarıyla kanıtlar.

Bu tragedyada soytarının Lear'e karşı başlıca iki görevi vardır: Birincisi, gerçekleri tüm çıplaklığıyla ona göstermek, Cordelia'yı kovup varını yoğunu iki büyük kızı arasında paylaştırmakla ne denli büyük bir hata işlediğini her fırsatta ona anlatmak. İkincisi ise, evsiz barksız, kimsesiz kalan, nankörlüklerin en korkuncuyla karşılaşan yaşlı kralı avutmak, çektiği acının yoğunluğundan delirmesine engel olmak. Çoğu kez bu iki görev birbirine karışır aslında. Çünkü soytarı bir yandan acı taşlamalarıyla efendisini azarlarken, bir yandan da şakalarıyla onu güldürür. Böylece bir yandan soytarılık yapar; bir yandan da, kralın kendisine gösterdiği özel sevgiden ve saray soytarılarının geleneksel hakkından, yani her şeyi çekinmeden açıkça söyleme yetkisinden yararlanarak Lear'e karşı neredeyse eğitici diye niteleyebileceğimiz bir rol oynar. Gerçi soytarı efendisinin delirmesine engel olamayacaktır, ama ilerde Lear, hem soytarısının uyarmaları sayesinde, hem de çekeceği acılardan ötürü, çocukça bencilliğinden kurtulacak, anlayışlı ve olgun bir insan haline gelecektir.

Soytarının Lear'e karşı görevi olduğu gibi, seyirciler açısından da iki işlevi vardır: Yunan tiyatrosunda koronun gördüğü işi bir ölçüde üstlenerek Lear'in suçunu, bu suçun doğurduğu korkunç sonuçları, Goneril ve Regan'ın nankörlüğünü ve acımasızlığını, kralın çektiklerini bize yorumlar. Böylece sahnede olup bitenlerle seyirciler arasında bir bağ kurar. Soytarı, tragedyanın baş kişisini avutmakla ve ona doğru yolu göstermekle, koronun ikinci işlevini de yerine getirir: Yalnız duygu bakımından değil, düşünce bakımından da, yani Lear gerçeğini hem bizlere, hem de Lear'in kendisine anlatma açısından önemli bir rol oynar tragedyada.

Birçok eleştirmene göre soytarı yarı delidir ya da tam. Oysa son derece akıllı olan bu soytarı, mesleği gereği bir delilik kisvesine bürünmek zorundadır bize kalırsa. Yarı deli sayılmasının nedeni, kimi sözlerinin sınırlı mantık ölçüleri açısından saçma görünmesidir. Tüm saray soytarıları gibi, Lear'in soytarısı da, delice konuşması kendisinden beklendiği için delice konuşur zaman zaman. Ama söylediklerini dikkatle incelersek, sözlerinin ilk bakışta saçma duygusunu vermekle birlikte, gerçekte ne denli anlamlı ve tutarlı olduğunu anlarız.

Sahne de görünür görünmez soytarının yaptığı ilk iş, deliliğin simgesi olan külâhı başından çıkarıp Lear'ın hizmetine giren Kent'e uzatmaktır. Soytarının Lear'e attığı ilk taştır bu. Soytarı, tahtından kendi isteğiyle inen, kızlarının gadrine uğramaya başlayan bir krala hizmet etmenin delilikten başka bir şey olmadığını açıklamış olur bu davranışıyla. Krala yalnız ustaca taş atmakla kalmaz, doğrudan doğruya çatar efendisine. Örneğin, iki kızı ve iki külâhı olmasını istediğini söyler. Lear bunun nedenini sorunca, varını yoğunu onlara verdikten sonra, deliği simgeleyen külâhları kendine alıkoymak için, diye karşılık verir soytarı. Lear laf olsun diye onu dövmekle tehdit etmesine karşın, soytarı daha da ileri gider, külâhını Lear'ın başına geçirmeye kalkar. Efendisinin çıldırdığını, altın tacını bağışladığı sırada çıplak başında pek az akıl olduğunu ileri sürer. Soytarıya göre, Lear kızlarını anası yerine koymuş, sopayı onların eline vermiş, dayak yemeye hazırlanmıştır. Soytarının bu şakalarında, türkülerinde, tekerlemelerinde öylesine keskin bir alay vardır ki, Lear onu "acı sözlü bir soytarı" ("a bitter fool") (I, 4, 141) olmakla suçlar. Ama Kent bu sözlerde ne denli büyük bir gerçek payı olduğunu söylemekten kendini alamaz: "Bu tümüyle saçma değil efendimiz" ("This is not altogether fool, my lord") (I, 4, 157). Dilini tutamayacağını, krala daha da ağır sözlerle çatacağını anlayan soytarı, yalan söylemek sanatını öğrenmek ister; bunu kendisine öğretecek bir hoca tutması için Lear'e yalvarır. Soytarı, efendisinin yerinde olmak istemediğini, her şeyini iki büyük kızına vermekle Lear'ın aklını iki yandan yontup ortada hiçbir şey bırakmadığını söylediği sırada, Goneril sahneye girer. soytarı onu görünce, yontulan parçalardan birinin geldiğini haber verir alay ederek.

Goneril gene babasını terslemeye başlayıp, her aklına eseni söyleyen soytarısının şımarıklığından, adamlarının küstahça davranışlarından yakınarak Lear'i onlara yüz vermekle suçlayıp, üstü kapalı tehditler savurunca, soytarı, hiç çekinmeden lafa karışır. Söyledikleri ilk bakışta saçma görünür, ama gerçekte Goneril'e atılmış ağır bir taştır bu sözler. Serçenin, guguk kusunun uzun süre besledikten sonra, yavrusunun bir ısırışta onun başını koparıverdiğini anlatır, tıpkı Goneril'in babasını mahvet-

mek istediği gibi. Soytarının buna eklediği, "Derken mum da söndü, biz de karanlıkta kaldık" ("so out went the candle, and we were left darkling") (I, 4, 226) sözü ise, çok yakında efendisiyle kendisinin başına gelecek felaketin haberini daha şimdiden verir.

Goneril'in bu biçim konuşması karşısında kulaklarına inanamayan Lear, krallara özgü çoğul zamiri kullanarak, "ben" yerine "biz" diyerek, mümkün olduğu kadar resmî bir tavırla, Goneril'in kendi kızı olup olmadığını öğrenmek ister. ("Are you our daughter?") (I, 4, 227). Öfkeden bambaşka bir şey, derin bir şaşkınlık vardır bu sorusunda. Oyunun başlangıcındaki sevgi sınavında, Cordelia'ya ne söyleyeceğini sorunca, en küçük kızının "hiçbir şey" demesi, Lear'i öfkelen-dirmişti sadece. Ama şimdi, Goneril'in azarlamaları sürüp gidince, Lear'in kimliği temelinden sarsılır sanki. Bir an için kendi varlığından, gerçekten Kral Lear olduğundan kuşku duymaya başlar. Çevresindekilere dönüp, kim olduğunu öğrenmek ister onlardan:

*Beni tanıyan biri var mı burada? Bu Lear değil.  
Lear böyle mi yürür? Böyle mi konuşur? Gözleri nerede?*

...

*Kim bana söyleyecek benim kim olduğunu?*

*Does any here know me? This is not Lear.  
Does Lear walk thus? Speak thus? Where are his eyes?*

...

*Who is it that can tell me who I am?*

(I, 4, 234-5 ve 238)

İşte o sırada soytarı acı olduğu kadar da gerçek bir karşılık verir efendisinin sorusuna: "Lear'in gölgesi" ("Lear's shadow") (I, 4, 239). Kızı tarafından azarlanan bu ihtiyarın, eski görkemli Lear'in bir gölgesinden başka bir şey olmaması gerekir gerçekten de. Artık Lear, kızının evinde barınabilmek için, bir kralın kişiliğini değil, soytarının kıyasıya alay ederek dediği gibi, "söz dinleyen bir baba"nın ("an obedient father") (I, 4, 243) kişiliğini benimsemelidir.



Ne var ki, Lear böyle bir kişiliği benimseyecek insan değildir. Lear kral yaratılmıştır ve felaketlerin içinde yuvarlanırken bile, tepeden tırnağa kral kalacaktır. Onun için bocalaması, kimliğini yitirmesi uzun sürmez. Önce acı acı alay ederek, karşısındaki bir yabancıymış gibi nezaketle sorar: “Adınız, güzel bayan?” (“your name, fair gentlewoman?”) (I, 4, 24). Sonra da, Goneril gene aynı küstahlıkla konuşunca, Lear’in öfkesi patlak verir. Soysuz bir piç saydığı kızının yanında kalmayacaktır. Bir kızı daha vardır; hemen yola çıkıp Regan’ın evine gidecektir.

Bu sahnenin en ilgi çekici yanı şudur ki, Lear Goneril’in gerçek kişiliği ve nankörlüğüyle karşılaşır karşılaşmaz, Cordelia’nın nankör olmadığını anlayıvermiştir. “Ufacık bir kusur” (“most small fault”) (I, 4, 275) yüzünden küçük kızına kıyıldığını artık biliyordur. Ne denli çılgınca davrandığının da artık farkına vardığı için şimdi dövünür, o akılsız kafasını boşuna yumruklar:

*Ah Lear, Lear, Lear!*

*Çılgınlığımı içeri alıp, değerli aklını dışarı salan  
Bu kapıya vur!*

*O Lear, Lear, Lear!*

*Beat at this gate that let thy folly in,  
And thy dear judgement out!*

(I, 4, 279-281)

Soytarı, Regan’ın da tıpkı ablası gibi davranacağını çok iyi bildiğinden, efendisini uyarmak ve onu bu yeni acıya hazırlamak için, boşuna uğraşır. Zararsız görünen tüm şakaları, hep aynı konu çevresinde dönüp dolaşmaktadır: İki ekşi elma arasında ne denli fark varsa, Goneril ile Regan arasında da o denli fark vardır. Burnun yüzün ortasına konmasının nedeni, insanın burnuyla koklayamadığını gözüyle görebilmesi içindir. Sümüklü-böceğin evini sırtında taşımasının nedeni ise, bu evi kızlarına vermeyip, başını sokabilecek bir yeri olabilmesi içindir.

Soytarı bütün bunları söylerken, Lear dalgın ve sessizdir. Soytarısına yarım yamalak yanıtlar verir. Cordelia’yı, ona yaptığı haksızlığı düşünüp durur; kendi kendini suçlar, “Ona kö-

tülük ettim" ("I did her wrong") (I, 5, 24) der. Ama bu kadarını anladığı halde, kendini olduğu gibi görmekten uzaktır şimdilik. Kendini çok iyi bir baba, "böylesine iyi yürekli bir baba" ("so kind a father!") (I, 5, 33) sanır hâlâ. Oysa gerçekten iyi bir baba olamamıştır henüz. Çünkü soytarısının dediği gibi, Lear yapıl-maması gereken bir şey yapmış, akıllanmadan yaşlanmıştır: "Bilge olamadan önce yaşlanmamalıydım" ("Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise") (I, 5, 49). Lear'in en büyük korkusu, bu acılara göğüs geremeyip delirmektir:

*Ah! Delirmeyim, delirmeyim, sevgili tanrılar;  
Aklımı başımda tutun; delirmek istemiyorum.*

*O! let me not be mad, not mad, sweet heaven;  
Keep me in temper; I would not be mad.*

(I, 5, 47-48)

Oysa aklının tam anlamıyla başına gelebilmesi, tam bir olgun-luğa varabilmesi için, ilkin delirmesi gerekmektedir aslında. Ve Lear ancak delirdikten sonra gerçekten akıllı olabilecektir.

Lear ortanca kızı Regan'a sevgiyle sarılarak Goneril'den yakını. En büyük kızının "nankörlüğünün yırtıcı bir akbaba gibi" ("sharp-tooth'd unkindness, like a vulture, here") (II, 4, 136) göğsünü kemirdiğini söyler. Ve o sırada gerçekten sızlayan, neredeyse söz söylemesini engelleyecek kadar çarpan yüreğini gösterir herhalde. Harrison'un dediği gibi, bundan sonra Lear'in yüreğinin güm güm attığını artık duyar gibi, oluruz. Ve bu çarpıntı, tragedyanın sonuna dek, o zavallı yaşlı yüreği çatlayınca-ya dek sürüp gider.

Gelgelelim Regan'a vız gelir babasının acıları. Lear'in hak-sızlık ettiğini, ablasının kusurlu sayılamayacağını, babasının ne yaptığını bilmeyecek kadar yaşlandığını, Goneril'in evine dönüp ondan özür dilemesini söyler. Artık acı acı alay etmekten başka çaresi kalmamıştır Kral Lear'in. Böyle mi yapması gerektiğini sorarak diz çöker; Goneril'in karşısındaymış gibi yalvarır yalan-dan: İhtiyar olduğunu itiraf eder, yeryüzünde yaşlıların gerek-sizliğini bildiğini söyler; yiyecek, giyecek ve yatacak bir yer diler

kızından. Regan gülünç saydığı bu tür oyunlara başvuran babasını tersler; onun en büyük kızının yanına geri dönmesini ister gene. Bunu asla yapmayacağını söyleyen Lear, Goneril'i yeniden lanetlemeye başlar. İşin garibi, Goneril'i yüreğini sokan zehirli bir yılanı benzetirken, Regan'ı yumuşak huylu, iyi kalpli, tatlı bakışlı bir kız sanmaktadır; babasını kapı dışarı etmeyi aklından geçirmediğine inanmaktadır hâlâ.

Bu iki kadından hangisinin daha kötü olduğuna karar vermek gerçekten bir sorundur, Victor Hugo, ikisinin arasında bir ayrım göremez. Nankörlük denilen canavarın iki başı vardır; bunlardan biri Goneril, biri de Regan'dır Fransız şairine göre. Ama bize kalırsa, Goneril daha atılgan ve daha becerikli olduğu için, Regan'dan da kötüdür. Kendi babasını, kardeşini ve kocasını ileride öldürmek isteyen Goneril, hainlikleri tasarlar; Regan ise ablasının sözünü dinler, onun planlarını uygular. İleride göreceğimiz gibi, ancak Gloucester'in gözleri oyulurken, Regan, Goneril'de bile görmediğimiz iğrenç bir sadizmle davranır.

Su katılmamış kötülük doğaya aykırı olduğu için, Shakespeare'in canlandırdığı yüzlerce kişi arasında, tam anlamıyla kötü sayabileceğimiz ve kötülüklerinde sonuna dek direnen yalnız dört kişi vardır: Richard III, Iago ve Lear'in iki büyük kızı. Son derece karmaşık ve çok yönlü olan Richard III ile Iago'nun kötülükleri, psikolojik bakımdan ayrıca ilgi uyandırıcıdır ve uzun uzun tartışılmaya değer. Oysa ruhsal yapılarını ve kafalarının işleyişlerini çok basit bulduğumuz Goneril ile Regan'ın kötülüğü hiç de ilgimizi uyandırmaz, üstünde durulmaya da pek değmez. Çünkü incelenmeye değer kötülük ancak bir "insan"da görülen kötülüktür. Goneril ile Regan'ın ise, uzaktan yakından ilgisi yoktur insanlıkla. Onların kötülüğü, insanlara özgü bir kötülük değil, yırtıcı hayvanlara özgü bir kötülüktür ancak. Bu iki yaratığın tüm oyun boyunca hep hayvanlara benzetilmeleri, bu açıdan tümüyle yerindedir.

Lear'in çektiği akıllara sığmaz acıların nedeni, birer insandan çok, birer kötülük simgesi olan Goneril ile Regan'ın nankörlüğü değildir sadece. Bu nankörlüğe karşın, onlara hâlâ kopmaz bir bağla bağlı kalması, nankörlüklerinden de daha korkunç bir

acıdır belki. Bu dayanılmaz acı, yaşlı kralın en büyük kızına söylediklerinden de anlaşılır:

*Yalvarırım kızım, deli etme beni.  
Seni rahatsız etmem çocuğum; hoşça kal.  
Artık bir daha karşılaşmayacağız, birbirimizi göremeyeceğiz;  
Ama sen gene de benim etimsin, kanımsın, kızımsın.  
Daha doğrusu etimde bir illetsin;  
Benimdir demek zorunda olduğum bir illet.  
Bozuk kanımda bir çibansın, bir veba yarasısın,  
Bir şirpençesin. Ama seni azarlayacak değilim.*

*I prithee, daughter, do not make me mad;  
I will not trouble thee, my child; farewell,  
We'll no more meet, no more see one another;  
But yet thou art my flesh, my blood, my daughter;  
Or rather a disease that's in my flesh,  
Which I must needs call mine: Thou art a boil,  
A plague-sore, or embossed carbuncle,  
In my corrupted blood, But I'll not chide thee.*

(II, 4, 220-227)

Daha sonra Regan'ın da ablasından aşağı kalmadığını anlayan Lear için, kızlarının onu mahvetmesini önlemenin iki yolu vardır: Ya ermişlere özgü bir sabır göstermek ya da "soylu bir öfkeye" ("noble anger") kapılmak. Ama Lear bunların ikisini de yapamaz; çünkü sabırlı olacak güce henüz erişemediği gibi, öfkelenmek için gereken gücü de yitirmiştir. Öç alma istekleri, zavallı tehditleri, ağlamamak için çırpınmaları, bu acılara dayanamayıp delirme korkusu bir fırtına gibi sarsar Lear'i.

Lear'in iç dünyasında böyle bir fırtına koparken, dış dünyada da bunun yankısı olan bir fırtına başlamıştır. Bu iki fırtınanın nasıl birleşeceğini, karanlık bir geceye dalan Lear'i nasıl kasıp kavuracağını göreceğiz bundan sonra. Shakespeare'in oyunlarında müzik, uyumlu bir düzenin, sevgi dolu bir anlaşmanın, huzurlu bir mutluluğun simgesi olduğu gibi, fırtına da

kargaşalıkları, çatışmaları, felaketleri simgeler. Toplum düzeni-  
ni sarsan, ahlak kurallarına aykırı bir cinayet işlenince –örne-  
ğin, Kral Duncan ya da Julius Caesar öldürülünce– fırtına pat-  
lar. Böylece şu sırada *King Lear*’de başlayan fırtına, yalnız yaşlı  
kralın benliğindeki kargaşalığın dış dünyaya yansıyan bir belir-  
tisi değil, Goneril ile Regan’ın babalarına karşı benimsedikleri  
doğaya aykırı tutumun, kan dökmeden işledikleri cinayetin bir  
belirtisidir.

Burada Lear’in içindeki kargaşalık doğadaki kargaşalığın  
bir aynası gibidir. İkide birde çakıp sönen şimşeklerle, uzaktan  
ya da yakından gelen gök gürültüleriyle, rüzgârların şuraya  
buraya savrulmasıyla birlikte, Lear de bir ruh haletinden başka  
bir ruh haletine savrulur sanki. Başkaldırmalar, kendi kendine  
acımalar, sabırlı olma kararları, suçlulara gözdağları, delirme  
korkuları, kasırganın hızıyla izler birbirini kralın benliğinde.  
Ayıların ve kurtların bile inlerine sığındıkları sırada, Lear göğ-  
sü bağı açık, oradan oraya koşuşuyor, fırtınaya ve yağmura  
meydan okuyordur. İç dünyasını öyle yaman bir kasırga kasıp  
kavurmaktadır ki, dış dünyada olup bitenlere pek aldırmmak-  
tadır. Şakalarıyla efendisinin acılarını avutmaya çalışan soytarı-  
sından başka kimsesi yoktur yanında.

Lear, “her şey ya değişsin ya yok olsun diye” (“that things  
may change or cease”) (III, 1, 7), rüzgârların dünyayı denizlere  
süpürmesini, dalgaların toprağı sulara boğmasını emrediyordur  
azgın kasırgaya. Kendi elleriyle yolduğı ak saçları, boralarda  
savrulmaktadır. Şimşeklerin saçlarını tutuşturmasını, yıldırım-  
ların toprağı çarpa çırpa, yuvarlak dünyayı yamyassı etmesini,  
insan yaratmak için doğanın kullandığı tüm kalıpların param-  
parça olmasını ister. Yeryüzünü, her canlı varlığı ve Lear’in ken-  
disini mahveden bu fırtınanın, nankörlük tohumlarını da yok  
etmesi tüm umududur. Bunları söylerken, Lear sanki fırtınanın  
bir parçası haline gelmiş, onunla özdeşleşmiştir. Öfkesinin gözle  
görölür bir belirtisidir bu fırtına.

Ama çok geçmeden Lear, fırtınanın yöneticisi değil, olsa olsa  
kurbanı olduğunu anlar. Kendi benliğine döner, kendini olduğu  
gibi görür ve haline acımaya başlar. Gerçi yağmurun, rüzgârın,  
gök gürültüsünün ve şimşegin kendi çocukları olmadığını bili-

yordur; ülkesini onlara vermemiştir; onları nankörlükle suçlamaya hakkı yoktur. Ama gene de ayıplar onları. Çünkü onlar hain kızlarıyla birleşmiş, böylesine sakat, güçsüz, hor görülen ve zavallı bir ihtiyarı kıyasıyla hırpalamaktadırlar.

Lear bu korkunç fırtınayı yaratan tanrıların, gizlenen tüm suçluları şimdi ortaya çıkarmalarını diler. Ne var ki, ileride elde edeceği alçakgönüllülüğe daha erişemediği için, ancak kendine karşı işlenen suçları düşünür, bir dereceye kadar kendinin de suçlu olduğunu kabul edemez henüz. Ve Lear'deki bu duygu kargaşalığı, delirmek korkusuyla sonuçlanır. Gene de oyunun başlangıcından beri ilk olarak, Lear'in bencilliğinden sıyrıldığını, kendinden başka bir varlığı düşündüğünü görürüz burada. Lear "oğlum" dediği soytarısı üşüdü diye üzülür, onun hatırını sorar; daha da önemlisi, soytarıya acıdığını söyler. Kral Lear'de biraz sonra meydana gelecek olan büyük değişikliğin ilk belirtisidir bu merhamet.

Lear soytarisına karşı değiştiği gibi, soytarının da efendisine ne karşı tutumunda bir değişiklik olur. Lear'e gerçekleri gösterek onu eğitmek görevi artık ikinci plana geçmiştir. Lear'in acıları arttıkça, soytarının saldırılarının acımasızlığı azalır. Şimdi asıl isteği, yaşlı kralı zararsız şakalarıyla, türküleriyle avutmak, kendi haline gülmesini sağlayarak delirmesine engel olmaktır.

Gerçi soytarı bunu engelleyemeyecek, Lear biraz sonra gerçekten delirecektir. Ama ne gariptir ki, yaşlı kral tam bu delirme anında, yepyeni bir bilince varır; ömründe ilk kez yoksulları düşünür. Kızlarından dalkavukluk isteyen şımarık baba; sırf gerçekleri söyledikleri, sırf dürüst davrandıkları için, en çok sevdiği kızını ve en sadık adamı Kent'i lanetlerle kovan kibirli ve bencil ihtiyar; fırtınalarda evsiz barksız, çırlıçıplak ve aç kalanların böyle havalarda kendilerini nasıl koruduklarını dert edinir şimdi. Fakir fukaraya yardım etmek için bugüne dek bir şey yapmadığına pişman olur. Varlıklılarını, bu zavallıların çektikleri acılara ortak olmalarını, servetlerini onlarla paylaşmalarını, böylece daha adaletli bir dünyanın kurulmasını ister ve bu isteğine de "dua" adını verir. Lear "dua" dediği bu sözleri söylerken, 16. yüzyılda verilen bir vaazı anımsarız:

*“Açtık ve susuzduk. Üşümenin ve çıplak olmanın acısını çekiyorduk. Ve şu gördüğünüz hırsızlar, bizim mallarımızı elimizden aldılar. Yiyeceği ve giyeceği esirgediler bizden. Yoksulluk içinde dert çektirdiler bize... Ey adaletli Tanrı, ey ulu Yargıç, kazançlar dürüst bölünmeli onlarla bizim aramızda. Onların tıka basa yemeleri, bizim kıtlığımız oldu; onların sevinci, bizim mutsuzluğumuz oldu; onların eğlenceleri, bizim işkencelerimiz oldu.”<sup>66</sup>*

Bu “dua”, hiç kuşkusuz Lear’ın gelişmesinde en önemli dönüm noktasıdır. Çünkü şimdiye dek öç alma hırsıyla hep boşuna lanetler eden Lear, şimdi olumlu bir dilekte bulunuyordur; o âna kadar yalnız kendine acıyan, şimdi başkalarına acıyordur; yalnız ötekileri suçlayan, kendini suçluyordur. Bugüne dek insanların üstünde ve dışında kalan, kutsal bir canavar gibi davranmış olan Lear, şimdi bir insan, hem de zavallı bir insan olduğunu; ömrümde ilk kez düşündüğü o evsiz barksız yoksullardan farksız olduğunu kavramıştır artık. Duyduğu acılar sayesinde, can çekişe çekişe, eski bencilliğinden arınmış, yepyeni ve pırıl pırıl bir kişiliğe erişmiştir. Daha doğrusu, iğreti olduğunu anladığı krallığından sıyrılmış, yalın insanlığıyla çıkmıştır ortaya. Şimdi Lear, her gerçek insan gibi, tüm dünyadaki felaketlerin sorumluluğunu yüklenmeye, çaresini düşünmeye hazırdır. John Danby’nin belirttiği gibi, artık bir insanın “en onurlu ve özlü” isteğini ileri sürebilir: İçinde yaşadığı dünyanın adil bir dünya olmasını isteyebilir.

Lear duasını tam bitirdiği sırada, soytarı “İmdat!” diye bağıırır; bir cin sandığı Edgar ile karşılaşmış ve korkudan ödü kopmuştur. Çünkü Gloucester’ın oğlu Edgar, kardeşinin kurduğu tuzaga düşen babasının öfkesinden kurtulmak ve canını kurtarabilmek için, o sıralarda “Tom of Bedlam” dedikleri tımarhane kaçkını dilencilerin kılığına girmiştir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Lear’e bağlı asıl konuyla, Gloucester’e bağlı ikinci plandaki konu arasında belirli bir benzerlik vardır. Shakespeare burada, hiçbir başka oyununda yap-

66 John Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber, 1949, s. 31.

madığı bir işi yapmış, Gloucester ile iki oğlunun öyküsünü Kral Lear ile üç kızının öyküsünün bir tekrarı haline koymuştur. İki ihtiyar da, kötü ve hain evlatlarının yalanlarına aptalca inanıp, iyi ve dürüst evlatlarına kıyarlar; ikisi de bu yüzden cezalarını görürler, korkunç acılar çekerler. Shakespeare aslında eş olan bu iki öyküyü görülmedik bir ustalıklarla birbirine örmüş, bir tek öykü haline getirmiştir. Gerçi Orwell, bu ikinci öyküye karşı çıkar, bu yüzden konunun fazla karıştığını ve Gloucester ile oğulları konusu ele alınmasaydı, tragedyanın daha ustaca kurulmuş olacağını ileri sürer. Ama Schlegel'in ve bu Alman eleştirmenden esinlenen Bradley'nin bu konudaki tutumları daha akla yakındır bize kalırsa. Çünkü yalnız Lear evlatlarının nankörlüğüne kurban gitseydi, bunu Lear'ın kişisel dramı bir tek babanın başına gelen bir felaket sayabilirdik. Ama Gloucester'e de aynı şey olunca, durum değişir. Lear'ın uğradığı derdin tıpkısına ikinci bir kişi uğrayınca, bunun sadece bir rastlantı sayılamayacağı, tüm ana babaların aynı felakete düşebileceği, dünyamızda karanlık ve uğursuz güçlerin varlığı yüzünden evlat nankörlüğünün korkunç biçimde yaygın olabileceği korkusuna kapılırız. Böylece hem acılarımız iki kat artar, hem de Lear'ın kişisel tragedyası, daha evrensel bir nitelik kazanır.

Tıpkı Lear gibi, Gloucester de sonunda bencilliğinden arınır. Örneğin, dilenci sandığı oğluna altın dolu kesesini verirken Gloucester aynı Lear gibi konuşur: Tanrıların hali vakti yerinde olan herkesi böyle davranmaya zorlamalarını ister. Bolluk içinde yüzüp, kendi keyiflerinden başka hiçbir şey düşünmeyenlerin, duyguları körlendiği için çevrelerini görmeyenlerin yola gelmelerini; servetlerinin bir bölümünü yoksullarla paylaşmalarını, böylece doğru dürüst bir servet dağılımı sağlanarak, herkesin yeterince [parası olması] ve hiç kimsenin gerektiğinden fazla parası olmamasını diler.

İhtiyar kral, deli dilenci rolü oynayan Edgar'ın abuk sabuk sözlerini duyup da, paçavralarla örtülü, soğuktan titreyen zavalı vücudunu görünce, varını yoğunu kızlarına verdikten sonra mı bu hale düştüğünü sorar ona. İşte bu soru, Lear'ın kısa sürececek olan deliliğinin ilk belirtisidir. Bu soruyu sormakla Lear bir adım atmış, "deli" dediğimizi "akıllı" dediğimizden ayıran ve



bazı bunalım anlarında pek belirli olmayan o gizemli sınırı aşmış-  
vermiştir. Edgar'ın yalancı deliliği, Lear'i gerçekten delirtmiştir.

Edgar'ın kötü şeytanlardan, işkence eden cinlerden, ateşler  
alevlerden, uğursuz yıldızlardan dem vurarak sayıklamaları,  
ipsiz sapsız türküleri, kendisini sözde kovalayan ruhlardan kaç-  
mak için şuraya buraya zıplamaları, tüpler ürpertici çığlıkları;  
Lear'in gerçek çılgınlığı ve gittikçe kuduran fırtınayla karışın-  
ca, seyircinin nerdeyse aklını durduran çılgın bir rüzgâr eser  
bu sahnede. Tüm dünya delirmiş ya da delirmek üzereymiş  
gibi oluruz. Bu soğuk gecede topunun oynatacağını söyleyen  
("this cold night will turn us all to fools and madmen") soyta-  
rıcı haklı buluruz. Ve bir süre sonra gelen Gloucester, kendisi-  
nin de üzüntüden aklını yitirdiğini ("grief hath craz'd my wits")  
(III, 4, 174) söyleyince, hiç şaşmayız. Zaten, tiyatro sanatının en  
özlü ve en gerçek anlarında olduğu gibi, şu sırada da seyirciler-  
le Lear arasında garip bir kaynaşma, bir özdeşleşme meydana  
gelir. Danby'nin dediği gibi, fırtına sahnelerinde seyirci olmak-  
tan nerdeyse çıkar, biz de karışırız işin içine. Öyle ki, Lear'in  
dünyası yıkılırken, bizim de dünyamız yıkılır, o delirirken bizde  
delirecek gibi oluruz.

Ne var ki, daha önce de belirttiğimiz gibi sonunda aklının  
tam olarak başına gelebilmesi için Lear'in iyice delirmesi ge-  
rekmemektedir. Eğer deliliğin en basit tanımlaması gerçeklerden  
kopmak, gerçekleri aklın ışığı altında görememekse, sahte sev-  
gi gösterilerini gerçek sanan, gerçek sevgiyi de kayıtsızlık bilen  
Lear ta başlangıçtan beri delidir. Bu akılsızlığının geçmesi için  
Lear'e bir şok dizisi yapılması gerekir. İki büyük kızının kötü-  
lüğü, fırtınada evsiz barksız kalışı, Edgar ile karşılaşması bu  
şokların yerini tutar. Böylece Lear bir süre için klinik anlamda  
delirdikten sonra aklını başına toplar. Hatta Lear resmen akıllı  
sayıldığı sıralarda anlayamadığı bazı gerçekleri çok daha iyi sez-  
meye başlar delirince. Gerçi bu bir paradokstur, ama Bethell'in  
de belirttiği gibi, Lear'in dimağı ancak çılgınlığında berraklaşır.

Kendine "Zavallı Tom" diyen bu deli dilenci, Lear'in biraz  
önce yüreği parçalanarak andığı yoksulların en gerçek örneği-  
dir. Zavallı Tom evden barktan, eşten dosttan, mevkiden para-  
dan, hatta insanı insan yapan akıldan bile yoksun olduğu gibi,

hali vakti yerinde olanların bedenlerini korumak ya da süslenmek için, uygarlıktan yararlanarak edindikleri her şeyden de yoksundur. Bu deli dilenci, insanın özü, insanın ta kendisidir ("thou art the thing itself"); çünkü doğustaki doğal haliyle bir insandır, yani iki ayaklı, çırlıçıplak bir hayvandır. Ve Lear insanın bu acı gerçeğini gizleyen sahte ve iğreti şeylerden kurtulmak, bu deli dilenci gibi yalın bir insan olabilmek için üstünü başını paralamaya başlar. Lear bunu yapmakla yalnız giysilerini değil, krallığın görkemini, bencilliğini, kibrini, özentilerini, şimdiye dek değerli sandığı her türlü sahteliği de sıyrıp atmak istiyordur üstünden. Yaşlı kral şimdi tüm bir alçakgönüllülüğü benimser; düşebileceği en alçak duruma, yani "Zavallı Tom"un durumuna düşmek ister. İleride tam bir insan olarak ayağa kalkabilmesi için şarttır bu. Lear'in, "Filozofum" dediği bu kaçık dilenciye soracağı ve ondan öğreneceği birçok şey vardır.

Edgar ile konuşurken unuttuğu kızları şimdi gene aklına gelir Lear'in. Bir an için eski öç alma hırsına kapılır, ellerinde kızgın şişlerle binlerce kişiyi sürmek ister Regan ile Goneril'in üstüne. Sonra bundan vazgeçer, kızlarını önce yargılamaya karar verir. Lear, kızlarını hayalinde muhakeme ederken, deli dilenciye, soytarıya ve yoksul bir uşak sandığı Kent'e yargıçlık ettirir. Kenneth Muir'a göre, bunun simgesel anlamı besbellidir: Lear, zengin, yüksek mevkili, güçlü kişileri alaşağı etmiş, onların yerine ezilen yoksulları yerleştirmiştir. Kendisini delirten kötülüğün tam ne olduğunu, bu çok çekmiş adamlardan belki öğrenebileceğini umar şimdi.

Lear için adalet kavramı çok önemlidir. Kendi tragedyası, hem Cordelia'ya hem de Kent'e yaptığı adaletsizlikle, ülkesini iki büyük kızı arasında bölüştürürken gösterdiği adaletsizlikle başlamıştır. Sonra bu adaletsizlik Goneril ile Regan'a bulaşmış, Lear'i mahvetmiştir. Lear kendi ailesindeki adaletsizliğin kurbanı olunca, tüm yoksulların da sosyal adaletsizliğin kurbanı olduklarını anlamış, canla başla sarılmıştır adalet kavramına.

O arada babasının yardımına koşan Cordelia Fransız ordusuyla Dover'e gelmiştir. Gloucester, düşmanlarının kralı öldürmeyi tasarladıklarını bildiğinden, Lear'in Dover'e götürülmesini sağlar. Ancak kendisi Regan ile kocası Cornwall dükünün

eline düşer. Zavallı ihtiyarı bir iskemleye oturtarak, sıkı sıkı bağlarlar. Regan onun beyaz sakalını çekiştirip yolduktan sonra, Gloucester'in vatana ihanet suçuyla sorgusu başlar. Regan ile kocası, onun Fransa kralıyla nasıl ilişki kurduğunu, Lear'ı nasıl kaçırdığını öğrenmek isterler. Şimdiye dek durumu hep idare etmeye çalışan, Goneril ile Regan'a açıkça karşı koymaktan çekinen, Lear'ı gizlice korumaya dikkat eden Gloucester, işkence edildiği bu sahnede yiğit ve dikkafalıdır. Gloucester, Regan'ın o zalim tırnaklarıyla babasının gözlerini oyduğunu görmemek için bunu yaptığını söyler. Birazdan Gloucester'in kendi gözlerinin oyulacağını bildiğimiz için, kaderin bize ayrıca acı gelen gizli bir alayı vardır bu sözlerde. Nitekim, Gloucester, Goneril ve Regan gibi evlatları, öç alan tanrıların cezalandıracağı günü de göreceğini söyler söylemez, Cornwall, Gloucester'in o günü hiçbir zaman görmeyeceğini, onun gözlerini ayakları altına alıp ezeceğini bildirir ve ihtiyarın bir gözünü oyar.

İnsanlık kavramının yok olduğu duygusuna kapıldığımız, insanlık denilen şeyden umudumuzu keser gibi olduğumuz bu korkunç işkence sahnesinin bizi iyice yıkmaya bir tek şey engel olur: Cornwall dükünün hizmetindekilerden biri, Regan'ın sıradan bir köylü diye hor gördüğü, adını bile bilmediğimiz bir adamcağız, bu vahşete insanlık adına başkaldırarak, yeryüzünü canavarların kaplamadığını anımsatır bize. Bu mert uşak, kılıcını çekip efendisiyle çarpışır ve Cornwall'u ölümcül bir biçimde yaralar. Ne var ki, Regan adamlarının birinden kaptığı kılıcı bu iyi insanın sırtına saplar. Can çekişen uşak, Cornwall'un başına gelecek belaları görmek için Gloucester'in hiç olmazsa bir tek gözü kaldığına sevinince, Cornwall ihtiyarın öteki gözünü de oyar. Korkunç bir karanlık içinde kalan Gloucester, uzaklarda olan oğlu Edmund'a seslenir, babasının öcünü alması için. O zaman Regan, Edmund'un babasından nefret ettiğini, Gloucester'in sözümona ihanetini Edmund'un ortaya çıkardığını açıklar. Böylece Gloucester aptalca aldatıldığını, büyük oğlu Edgar'ın suçsuz olduğunu bir an içinde anlayıverir.

Gloucester'in kör edilmesi simgesel bir anlam taşır; çünkü Gloucester gözleri görürken kördür, iyi oğluyla kötü oğlu arasındaki farkı göremeyecek denli kör. Tıpkı Lear'in ancak delir-

dikten sonra aklının başına gelmesi gibi, Gloucester de ancak kör edildikten sonra gerçeği görebilir, ancak karanlıklarda kaldıktan sonra aydınlığa çıkar. Gözleri görürken düz yollarda tökezlediğini söylemesi ("I stumbled when I saw") kendisinin de bunu anladığını gösterir.

O sırada Edgar kırlarda kendi kendine konuşarak dolaşmaktadır. Bu konuşmasında iyimser bir hava eser. Kaderi yüzünden böylesine düşen bir insanın artık hiçbir şeyden korkmadığından kayıtsız yaşadığına, hatta umut duyabileceğine; bu denli kötü durumdakiler için, her değişikliğin iyiye doğru yönelen bir olasılık sayılabileceğine inanır. Ne var ki, *King Lear*'de iyimserliğe yer yoktur hiç. Çünkü Edgar tam bu düşüncüyü ileri sürdüğü sırada, kader onunla alay edercesine, gözleri oyulan yaşlı babasını çıkarır karşısına. O zaman Edgar yanıldığını, beterin de beteri olduğunu kabul etmek zorunda kalır.

Acıları en yüksek doruğuna vardığı zaman Lear'de gördüğümüz ruh yücelmesine ve gerçekten yücelen insanlara özgü alçakgönüllüğüne şimdi Gloucester de erişmiştir. Biraz önce kendisine yapılan işkencenin ve şu anda çektiği pişmanlığın aslında onu daha iyi bir insan yaptığını bilir. Tek isteği, haksız yere kötilediği oğlu Edgar'a elleriyle dokunabilmektir ölmenden önce. Bunu yapabilse, gözlerine yeniden kavuşmuş gibi olacaktır. Ama Gloucester'in hiçbir umudu yoktur şimdilik. Sinekler yaramaz çocukların elinde neyse, biz insanların da tanrıların elinde öyle olduğumuzu, sırf eğlenmek için bizi öldürdüklerini söyler. İleride belirteceğimiz gibi, *King Lear*'in özellikle sonunu düşünenler, bu iki dizenin Lear'in alınyazısını ve tüm tragediyayı özetlediğine inanırlar. Ama tanrılar şu anda Gloucester'in sandığı kadar zalim değildirler aslında. Çünkü kendi bunu henüz bilmediği halde, dilediğini yapmışlar, babayla oğlu birleştirmişlerdir.

Edgar babasını avutmaya çalışırken, yaban çiçekleriyle garip bir biçimde bezenmiş, kendi kendine deli deli konuşan Lear çıkar karşısına. İyice çıldıran Lear, Dover'e götürülürken bir yolunu bulup kaçmıştır ellerinden. Oğlu yüzünden gözlerini yitiren ihtiyarla, kızları yüzünden aklını yitiren ihtiyar yenden buluşurlar böylece. Lear bu ilk hezeyanlarında, bir kral

olduğundan, kızlarının ona köpekler gibi yaltaklandıklarından, çektiği acılardan söz eder. Saçma sapan lafları arasında, fırtına gecesi kavradığı büyük gerçeği seçeriz: Yağmurlar iliklerine doğru işlediği, rüzgârlar çenesini attırdığı, gök gürültüleri buyruklarına boyun eğip susmadığı an, hem kızlarının ne olduğunu, hem kendisinin bir hiç olduğunu anlamıştır: "Bana, her şey olduğumu söylediler; bu bir yalan" ("They told me I was every thing; 'tis a lie"). Ama gene de Shakespeare, Lear'ın başında, yitirdiği tacın yerini tutan yaban otlarından yapılmış çelenge karşın, krallığın görkeminden hiçbir zaman yoksun bırakmaz onu. Nitekim sesini tanıyan Gloucester, onun kral olup olmadığını sorunca, Lear, "tepeden tırnağa kral olduğunu" söyler: ("Aye, every inch a king") (IV, 6, 110). Bu doğrudur da, Lear, kızlarının evinden kapı dışarı edilirken de, Granville-Barker'in deyişiyle "köklerinden kopmuş koca bir meşe ağacı gibi" fırtınada oradan oraya savrulurken de, çılgınlık nöbetlerinde ipsiz sapsız laflar ederken de, tepeden tırnağa kral kalır. Ve belki de bu krallığıdır onun tragedyasını büsbütün yücelten.

Lear kendisinde bir saplantı halini alan adalet konusu üzerinde durarak, Gloucester'e insanın gözü olmasa bile, dünyanın durumunu gene de görebileceğini anlatır. Ve karmakarışık örneklerle kanıtladığı gibi, bu dünyanın hali, yeryüzünde adalet olmadığını gösteriyordur Lear'e. Adaleti uygulamak görevini üstüne alan yargıçlar, suçlu diye cezalandırdıkları adamlar kadar suçludurlar aslında. Bir yargıçla bir hırsızın yerini değiştirirsen, hangisinin yargıç, hangisinin hırsız olduğunu bir türlü kestiremezsin. Tefeciler, dolandırıcıları asılmaya mahkûm eder. Devlet otoritesini bir köpek bile temsil etse, o köpeğe herkes boyun eğer. Bir fahişeyi kırbaçlayan polis memurunun, aslında kendi sırtını kırbaçlaması gerekir; çünkü o adam, kadını dövmesine neden olan suçu, o kadınla işlemeye can atıyordur.

Lear, genel olarak dünyadaki adaletsizliği belirttikten sonra, toplumda varlıkların ve yoksulların varoluşundan doğan adaletsizlik üzerinde özellikle durur. Mevki sahibi zenginlerin işledikleri suçların cezasını görmediklerini, oysa yoksulların hemen cezalandırıldığını anlatır: İnsanın üstünde lime lime giysiler olursa, en küçük kusurları bile hemen ortaya çıkar; süslü

elbiselerse her şeyi gizler. Günahkâr adamı altınla kaplarsan, adaletin güçlü bilinen mızrağı bu altını delemes. Ama aynı günahkâr adamı paçavralara sararsan, bir küçücük çöp parçası bile, onu yaralar.

Lear, tıpkı soytarısı gibi, bu çılgınlık nöbetinde bir yandan saçma sapan laflar ederken, bir yandan da öyle akıllı uslu sözler söyler ki, Edgar şaşırıp kalır deli saçmasıyla mantığının bu karışımına. Hazlitt, deliliği sırasında Lear'ın dimağını, azgın dalgalar arasında çalkalanan, ama denizin dibine sağlam demir attığı için fırtınadan batmayan koca bir gemiye ya da köpüklü bir girdabın ortasında sapasağlam duran bir kayalığa benzetir. Gloucester'i tanıyan Lear, kralın başına gelenlere ağlamak istiyorsa, ona kendi gözlerini ödünç vermeye hazır olduğunu bildirir. "Deli-lerin bu büyük sahnesi" ("this great stage of fools") (IV, 6, 186) dediği dünyaya daha gelirken ağladığımıza göre, Gloucester'e sabırlı olması, acılarına katlanması gerektiğini söylediği sırada, Cordelia'nın adamları çıkagelir ve onu yakalayıp, Fransız ordusunun çadırlarına getirirler.

Çok uzun süren derin bir uykudan sonra geçirdiği delilik nöbetinden sıyrılan Lear, Cordelia'yı başucunda görünce, kendini de, kızını da ölmüş sanır ilkin:

*Beni mezarımdan çıkarmakla kötülük ediyorsun bana.  
Sen mutlu bir ruhsun. Ama ben,  
Kendi gözyaşlarımın erimiş kurşun gibi yaktığı  
Ateşten bir tekerleğe bağlıyım.*

*You do me wrong to take me out of the grave;  
Thou art a soul in bliss; but I am bound  
Upon a wheel of fire, that mine own tears  
Do scald like molten lead.*

(IV, 7, 45-48)

Cordelia, babasının kendisini tanıyıp tanımadığını sorunca, Lear onun gerçekten yaşadığına inanamaz: "Sen bir ruhsun, biliyorum; ne zaman öldün?" ("You are a spirit, I know; when did you die?") Sonra ihtiyar kral yavaş yavaş kendine gelir, Cordelia'yı

tanır. Yattığı yerden kalkar ve kızının önünde diz çöker. Tüm tragedyanın dönüm noktası ve Lear'in yeniden doğduğu andır bu:

*Ben çok aptal, çılgın, yaşlı bir adamım.  
Yaşım sekseni aştı, ne bir saat eksik, ne bir saat fazla.  
Ve doğrusunu söylemek gerekirse,  
Korkarım ki, aklım tam başımda değil.*

*I am a very foolish fond old man  
Fourscore and upwards, not an hour more or less;  
And to deal plainly,  
I fear I am not in my perfect mind.*

(IV, 7, 60-63)

Bunu anlaması, hem delilik nöbetinin geçtiğini, hem de Lear'in insan olarak tam anlamıyla yüceldiğini gösterir. Şimdi Lear, bir mucizeye eliyle dokunmak istercesine, Cordelia'nın gözyaşlarına parmaklarını değdirir. Kızının gerçekten ağladığına, babasını hâlâ sevdiğine inanamaz. Kendini suçlu bildiğinden, cezasını görmeye, Cordelia'nın elinden zehir içmeye hazırdır. Lear'in bu yeni benliğinde kinin ve öç alma tutkusunun hiçbir anlamı kalmadığından, öteki kızlarının kötülüğü, belli belirsiz bir anı haline gelmiştir şu sırada. "Anımsadığım kadarıyla," der, "kız kardeşlerin bana kötülük etmişti. Senin bunu yapman için bir neden var; onların yapması için bir neden yok" ("your sisters have, as I do remember, done me wrong; / You have some cause, they have not" (IV, 7, 73-74).

Cordelia yanından ayrılırken de, tam bir alçakgönüllülükle yeniden af diler kızından: "Yalvarırım şimdi, unut ve bağışla. Ben yaşıyım, akılsızım" ("Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish") (IV, 7, 84). Burada gördüğümüz Lear'in davranışı, gene bir çocuğunkini andırır bazı bakımlardan. Gelgelelim oyunun ilk sahnesindeki şımarık, bencil, haddini bilmez çocukla hiçbir ilgisi kalmamıştır. Şimdi Lear güçsüzlüğünü, akılsızlığını bilen, özür dileyebilen, kendisini koruyanlara sevgi ve güven gösteren, uslu ve uysal bir çocuk gibidir.

Böylece dördüncü perde biterken, bu tragedya mutlu bir sona varmış gibidir. Lear ile en küçük kızı birbirlerine kavuşmuşlar, sevinç içindedirler. Gelgelelim sevinçlerinin başlamasıyla bitmesi bir olacaktır. Çünkü Fransız ordusuyla Britanya ordusu arasında savaş başlamak üzeredir ve bu tragedyanın bir beşinci perdesi vardır.

İşte bu beşinci perdede, Britanya ordusu Fransız ordusunu yener; Lear ile Cordelia tutsak alınır ve Edmund, Lear ile kızının hapse atılmalarını emreder. Kendinden fazla babasını düşünen Cordelia, ablalarıyla görüşmek ister. Ama Lear, Goneril ile Regan'a artık kin beslemediği, bu tür duyguları çoktan aşmış halde, öteki kızlarıyla görüşmeyi kesinlikle reddeder. Çünkü Cordelia'ya kavuşmak, Cordelia ile beraber olmak, Lear için öylesine eşsiz bir mutluluktur ki, hapsedilmelerinin ileride bir felaketle sonuçlanabileceğini hiç düşünmez, kızından ayrılmama koşuluyla buna sevinçle katlanır. Hapsedilmek, ancak eski Lear'in gözünde, kendi kişiliğini ve krallığının şanını önemseyen Lear'in gözünde bir felaket sayılabilirdi. Ama yeni Lear'in ruhu tam bir özgürlüğe eriştiğinden, bedeninin zindana atılmasının hiçbir önemi kalmamıştır. Artık Lear'in tek inandığı değer, Cordelia'nın temsil ettiği sevgi, bencillikten tümüyle arınmış gerçek sevgidir. Ve bu sevgiyi hapse de bulabileceğini bilir. Onun için hapsi bir cennetmiş gibi anlatır kızına: İkisi baş başa, kafeste kuşlar gibi şarkılar söyleyeceklerdir. Cordelia babasının hayır duasını isteyince, Lear diz çöküp kızından af dileyecektir. Birbirlerine masallar anlatacaklar, beraber dualar edecekler, beraber güleceklerdir. Kızını böyle avutan, onun gözyaşlarını silen Lear, tanrılar dışında hiçbir gücün onu Cordelia'dan ayıramayacağına inanır.

Ne var ki, Lear ile kızı hapse götürülür götürülmez, Edmund, her ikisinin de öldürülmeleri için gereken emri verir.

Albany dükü hem Goneril'in, hem de Regan'ın göz koyduğu Edmund'u savaşa çağırır. Onun hainliğini kanıtlayacak bir kimse çıkmazsa, Edmund'la kendinin çarpışacağını bildirir. Ortaçağ şövalyelik kurallarına tümüyle uygun, töresel bir biçimde yapılacak bu düelloda, tepeden tırnağa kadar zırhlar içinde, yüzü görülmeyen ve adı açıklanmayan Edgar, kardeşiyle çarpışmaya gelir. Edmund'un temsil ettiği kötülüğe ve ikiyüzlülüğe



karşı Edgar'ın temsil ettiği dürüstlüğün ve doğruluğun savaşı-  
mı olan bu düelloda Edmund ölümcül bir biçimde yaralanır. O  
arada Edmund'u paylaşamayan kardeşlerden Goneril Regan'ı  
zehirler, Edmund'la ilişkisi ortaya çıkınca da kamasını kalbine  
saplar. Tragedyadaki kötüler, çevrelerini mahvettikten sonra,  
şimdi birbirlerini ve kendilerini yok etmeye başlamışlardır.

Ölmek üzere olan Edmund, iyilik yapmak, huyuna aykırı  
düşse bile, ölmeden iyi bir şey yapmak istediğini söyler ve Cor-  
delia ile Lear'in öldürülmesi emrinin uygulanmamasını diler.  
Önce asılacak olan Cordelia'nın kurtarılması için acele haber  
salınır. Dehşet içinde kalan Albany tanrıların Cordelia'yı koru-  
malarını söyler söylemez, sanki tanrılar bu duayla alay ediyor-  
laşmışcasına, Lear kollarında kızının ölüsünü taşıyarak sahneye  
girer. Bir iki dakika gecikme yüzünden Cordelia'ya kıyılmıştır.

Granville-Barker, Lear'in kızına kavuştuğu sahneyi anlat-  
manın yolu olmadığını ileri sürmüştür. Bize kalırsa, anlatılması  
asıl olanaksız olan bu sahnedir, Lear'in bu en son ve en korkunç  
acısı. Bu tragedyayı ezbere bilsek de, Lear, Cordelia'nın ölüsüyle  
karşımıza çıkınca, gene de canevinden vurulmuşa döneriz.

Bu oyunun sonuna dayanamamamız, Cordelia'nın asılma-  
sından ve Lear'in çektiği acılardan ötürü değildir sadece. Bize  
belki bundan daha acı gelen, Lear'in birbirine tam aykırı inanç  
arasında parçalandığını görmektir. Çünkü Lear hem kızının öl-  
düğünü bilir, hem de bu gerçeğe katlanamaz, delice umutlara  
kapılır, kızının soluk aldığına inanmak ister:

*Sonsuza dek gitti.*

*İnsanın ne zaman öldüğünü, ne zaman yaşadığını bilirim ben.  
Toprak gibi ölü o.*

...

*Bu tüy kımlıyor; yaşıyor!*

*She's gone for ever.*

*I know when one is dead, and when one lives;  
She's dead as earth.*

...

*This feather stirs; she lives!*

(V, 3, 259-261 ve 165)

Derken Cordelia'yı sonsuza dek yitirdiğini ("she's gone for ever") söyler. Bunun hemen arkasından, Cordelia'nın konuştuğunu, bir şeyler söylediğini sanır ve başlıca güzelliği sessizliği olan bu kızın nasıl da güzel bir sesi olduğunu anlatır; Cordelia'yı asan adamı kendi eliyle öldürdüğünü bildirir:

*Cordelia, Cordelia! Dur biraz. Ha!  
Ne dedin? Sesi her zaman yumuşak, tatlıydı,  
Alçak sesle konuşurdu; kadınlarda güzel bir şeydir bu.  
Seni asan köleyi öldürdüm.*

*Cordelia, Cordelia! Stay a little. Ha!  
What is't thou say'st? Her voice was ever soft,  
Gentle and low, an excellent thing in woman.  
I kill'd the slave that was a-hanging thee.*

(V, 3, 264-274)

Bir ara kayıtsız, görmeyen gözlerle, öteki kızlarının ölülerine bakar. Sonra gene Cordelia'ya döner. Onun cansız olduğunu kabul etmek zorunda kalır:

*Niçin bir köpek, bir at, bir fare yaşasın da,  
Sende hiç soluk kalmasın? Artık gelmeyeceksin,  
Hiç, hiç, hiç, hiç, hiçbir zaman!*

*Why should a dog, a horse, a rat have life.  
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,  
Never, never, never, never, never!*

(V, 3, 306-308)

Umutsuzluğun bu tüyler ürpertici çılgılığından sonra, ancak Shakespeare'in hayal gücünün üretebileceği, son derece gerçekçi bir küçük ayrıntıyla karşılaşırız: Kalp krizi geçiren, soluk alamayan Lear, tam ölmeden önce, göğsündeki, düşmenin çözülmesini ister ve bu işi yapana teşekkür etmeyi de unutmaz: "Lüt-

fen, şu düğmeyi çözün. Teşekkür ederim, efendim" ("Pray you, undo this button. Thank you, Sir.") (V, 3, 309). Sonra Cordelia'nın dudaklarına bakmalarını söyler tekrar tekrar. Lear'in ölmeden önce son sözleridir bu:

*Bunu gördünüz mü? Ona bakın, bakın dudaklarına,  
Oraya bakın, oraya bakın!*

*Do you see this? Look on her, look, her lips,  
Look there, look there!*

(V, 3, 304-311)

Bize kalırsa, tam ölürken Lear kızının yaşadığını, dudaklarının kımıldadığını sanır gene. Ve çektiği acı kadar yoğun olan bu sevince yüreği dayanamaz. Başta Bradley olmak üzere, bazı eleştirmenler, Lear'in umut içinde, kederden çok duyduğu sevinçten can verdiğine inanırlar. Öteki eleştirmenlere göre de, Lear, tam bir umutsuzluğun ve acıların en korkuncu içinde ölür.

Lear'in ölürken duyduğu ister dayanılmaz bir acı, ister dayanılmaz bir sevinç olsun, bu denli çok çektikten sonra, ıstıraptan delirdikten sonra, Lear sonunda kurtulmuş, ölümün huzuruna kavuşmuştur. Bunu bilen Kent, kralı canlandırmaya çalışan Edgar'a, Lear'i sevenlerin onu artık rahat bırakmalarını, bu dünyada çektiği işkencelere artık bir son vermelerini ister.

Gerçi bu tragedyada kötüler cezalarını görmüşler; Cornwall, Regan, Goneril ve Edmund ölmüşlerdir. Ama Lear ile Cordelia, kötülerden de çok acı çekmişler ve onlar da ölmüşlerdir. Oysa aşırı dürüstlüğünden başka hiçbir suçu yoktur Cordelia'nın. Lear'e gelince, hem akılsızlığının ve çocuksu davranışının kefaretinin fazlasıyla ödemiştir; hem de kızına haksızlık etmesiyle kızının ölümünü görmesi arasında, yani işlediği suç ile çektiği ceza arasında, korkunç bir dengesizlik vardır.

Hemen tüm tragedyalarda baş kişinin ölümü çıkar yoldur. Bu tragedyaların sonunu başka türlü düşünemez insan. Hamlet'in, Macbeth ile karısının, Othello'nun, Brutus'un, Coriolanus'un, Antony ile Cleopatra'nın ölmeleri gerekir. Ama *King*

*Lear*'in, insanı isyan ettirecek kadar zalim sonu, hiç de zorunlu değildir aslında. Üstelik de her şeyin tam çözümlendiğini sandığımız, *Lear* ile *Cordelia*'nın hem birbirlerine, hem de mutluluğa kavuştukları, kötülerin ortadan kalktığı sırada ve en beklenmedik bir anda kıyılır babayla kıza.

İşin garip yanı şu ki, Shakespeare'in başvurduğu tüm kaynaklarda, mutlu bir son vardır. *Lear*, *Cordelia*'nın yardımıyla düşmanlarını yener, bir iki yıl rahat yaşadıktan sonra, yaşlılıktan ölüp gider. Yani bu inanılmaz karamsarlık sanki öykünün kendisinde değil de, Shakespeare'in bu tragedyayı ele alışındadır yalnızca.

Ne var ki, tümüyle mutlu bir son, seyircileri hoşnut etse bile, gerçeklere uygunluk açısından *King Lear*'in değerini düşürürdü. Çünkü Charles Lamb, Granville-Barker ve Kenneth Muir'un belirttikleri gibi, bunca acı çektikten sonra, *Lear*'in ölmesi kaçınılmaz bir zorunluktur. Bu tragedyanın sonundaki acıya dayanamamamızın gerçek nedeni, *Lear*'in ölmesi değil, kızının cesedini kollarında taşıdıktan sonra ölmesidir. Yani asıl katlanamadığımız ölüm, *Lear*'in ölümü değil, *Cordelia*'nın ölümüdür. Çünkü *Cordelia*'nın ölümü, üstelik de böylesine iğrenç bir ölüm mahkûm olması için, kaderin zulmünden başka hiçbir neden yoktur. Dr. Johnson'un dediği gibi, Shakespeare onu öldürmekle, sadece kullandığı kaynaklara ve seyircilerin umutlarına aykırı değil, adalet kavramına da aykırı düşen bir tutum benimsemiştir. Oysa çağımızın kimi eleştirmenlerine göre, *Cordelia*'nın ölümü, *King Lear* gibi bir tragedyada tümüyle yerindedir. Örneğin, Fransız eleştirmeni Fluchère, *King Lear*'de egemen olan dünya görüşü açısından, kaderin zalim, ama zorunlu bir oyunu sayar bu ölümü. Kötüler cezalarını gördükleri halde, tanrılar bu oyunda kesinlikle acımasız, insanoğlunun kaderine kayıtsız, isteklerine ve yalvarmalarına kör ve sağırdırlar. Hatta zaman zaman düşmanca davranırlar insanoğluna. Örneğin, Kral *Lear* kendisi gibi yaşlı olan tanrıların onu korumalarını dileyerek, dua eder etmez, sanki *Lear* tanrıları değil de kötü güçleri çağırıyormuş gibi, Goneril ile Regan birleşerek, babalarına büsbütün eziyet ederler. *Lear*, tanrıların kendisine acımasını gene isteyince, onun başına fırtınaların en korkuncunu gönderir tanrılar. Önce de be-

lirttiğimiz gibi, Edgar artık hiçbir şeyin kendisini üzemeyeceğini bildirir bildirmez, gözleri oyulan babasıyla karşılaşır. Albany tanrılarının Cordelia'yı korumalarını söyler söylemez, Lear, Cordelia'nın ölüsüyle görünür. Tanrılarının insanlarla kıyasıya alay ettiğini gösteren başka örnekler de vardır *King Lear*'de. Bu açıdan Gloucester'in şu sözleri, Lear ile kızının almyazısını da özetlemektedir:

*Yaramaz çocukların gözünde sinekler neyse,  
Biz de öyleyiz tanrılarının gözünde;  
Eğlenmek için öldürüyorlar bizi.*

*As flies to wanton boys, are we to the gods;  
They kill us for their sport.*

(IV, 1, 36-37)

Ne var ki, Kenneth Muir gibi, başka birçok çağdaş eleştirmen, kötülerin yeryüzünde zaferini belirten yüzde yüz karamsar bir tragedya saymazlar *King Lear*'i. Bize kalırsa hakları da vardır. Çünkü bu oyunda kötüler zafere ulaşamazlar aslında. Er geç iyi güçler, kötülüğü ortadan kaldırır. Gloucester'in gözlerinin oyulmasına dayanamayan bir uşak, kendi efendisi Cornwall'u öldürür. İyi Edgar, kötü Edmund'u yok eder. Gerçi kötüler iyilere ellerinden geleni yaparlar, ama önce birbirlerini, sonra da kendi kendilerini mahvetmeye mahkûmdurlar, Goneril'in Regan'ı öldürdükten sonra kendini öldürmesi, bu bakımdan ayrıca anlamlıdır. Hatta iyiliğin gücü, kötülerini bile etkilemeye başlar. O kadar ki, Edmund tam ölmeden önce, pişmanlık uyar, Cordelia'nın asılmasına engel olmaya çalışır. Kötülerin hepsi ortadan kalkarken, Kent, Edgar ve Albany gibi yaşayabilen ve zamanla daha da sağlam bir erdeme ulaşan iyiler, duruma el koyarlar sonunda.

Şunu da unutmamalı ki, insanların birbirlerine ve tanrılarının insanlara yaptığı korkunç zulme karşın, Cordelia'nın ölümüne karşın, Gloucester'de ve özellikle Lear'de, büyük bir değişiklik göze çarpar oyun geliştikçe: Yaşlı Kral çektiği acılar sayesinde bi-

linşizlikten anlayışa, gururdan alçakgönüllülüğe, bencillikten gerçek sevgiye geçer. Tragedyanın baş kişisinde böylesine olumlu bir değişiklik olduğuna göre, *King Lear*'de su katılmamış bir umutsuzluk ve karamsarlık görmek, elbette ki, doğru değildir.

## MACBETH

Shakespeare'in, 1605-1606 yıllarında yazılan ve büyük bir olasılıkla ilk kez sarayda oynanılan *Macbeth*'in konusunu İskoçya söylencelerinden alması çok doğaldır bir bakıma. Çünkü Kraliçe Elizabeth 1603'te vâris bırakmadan ölünce, İskoçya Kralı Dördüncü James, Birinci James adıyla İngiltere tahtına geçmişti. Shakespeare'in çalıştığı tiyatro topluluğunu koruyan bu kralın, doğüstü yaratıklara ve özellikle cadılara merak duyduğunu, hatta bu konuyla ilgili *Demonology* adlı bir kitap yazdığını hesaba katarsak, *Macbeth* gibi bir tragedyanın Birinci James'in ilgisi- ni çekeceği besbelliydi.

İngiliz tarihi üzerine tüm oyunlarında olduğu gibi, *Macbeth*'te de Shakespeare'in asıl kaynağı Raphael Holinshed'in vakayinamesidir. Burada verilen bilgiyi, daha doğrusu Holinshed'in geçmiş üzerine anlattığı masalları, oyununun temeli olarak kullanırken, Shakespeare her zaman olduğu gibi dile- diği değişiklikleri yapmış, birçok noktada vakayinameye bağlı kalmamıştır. Eline geçen malzemeyi ne denli özgürce uyarladığını görmek açısından *Macbeth* ayrıca ilgi çekicidir. Shakespeare, söylencelere göre, Stuart hanedanının, dolayısıyla Birinci James'in atası sayılan Banquo'yu ele alırken, kaynağından özellikle uzaklaşır. Çünkü Holinshed'e bakılacak olursa, Banquo, *Macbeth*'in düpedüz suç ortağıdır. *Macbeth*, başta Banquo olmak üzere güvendiği yandaşlarına ne yapmak istediğini anlattıktan ve yardımlarını esirgemeyeceklerine dair onlardan söz aldıktan sonra, kralı öldürür. Gelgelelim Shakespeare –üstelik ilk olarak sarayda verilen bir oyunda– Birinci James'in atasını böylesine korkunç bir cinayete suç ortağı yapamazdı. Holinshed, Shakespeare'in tragedyasında *Macbeth* kadar, belki de *Mecbeth*'ten daha önemli olan Lady *Macbeth* üzerine ancak bir tek tümce söyler: “Karısı, onun bu işi göze alması (yani Duncan'ı

öldürmesi) için, onu özellikle kışkırtıyordu; çünkü çok haris bir kadındı ve kraliçe olmak isteğiyle yanıp tutuşuyordu.” İşte Shakespeare bu tek tümceye dayanarak, o eşsiz Lady Macbeth’in kişiliğini yaratmıştır.

*Macbeth*, Shakespeare’in öteki tragedya-ları gibi durumu açıklayan konuşmalarla değil de, bu dünyada esmiyormuş duy-gusunu uyandıran ve tüm oyun boyunca esip duracak olan korkunç bir fırtınanın gök gürültüleri, uzaktaki savaşın yankıları arasında, ıssız ve karanlık bir fundalıkta cadıların görünmesiyle ansızın başlar. Yalnız on bir satır tutan o kısacık ilk sahne, gizemli bir büyü-yü andırır ve bir senfoninin laytmotifi gibi, tüm tragedyanın havasını verir. Savaş kazanılıp kaybedildikten sonra, gök gürültüsü, şimşek ve yağmurda yeniden buluşup, gün batmadan önce Macbeth’in karşısına çıkacaklarını söyler cadılar. Macbeth’in adını ilk onlardan duymuş oluruz böylece. Savaşın hem kazanılıp hem kaybedilmesi ise, ayrıca anlamlıdır. Çünkü Macbeth’in şimdi kazandığı bu savaş, kötü güçlerin etkisine kapılarak sonunda yenilmesinin başlangıcı olduğu için, bu savaşı kazandığı halde kaybetmiştir gene de. Cadılar iyiyle kötü arasında hiçbir ayırım görmediklerinden, daha doğrusu iyi olanı kötü, kötü olanı da iyi saydıklarından, karanlık ve kasvetli havada uçup gitmeden önce, “iyi kötüdür, kötü de iyi” (“fair ise foul, and foul is fair”) (I, 1, 11) derler.

Bu doğaüstü varlıklar için “cadı” sözcüğünü kullandık. Ne var ki, bunları, Kral James’in kitabında anlatılanlara uygun ve çağdaşlarının neredeyse hepsinin inandıkları türden basit birer cadı sayarsak, tümüyle yanlış oluruz. Gerçi Shakespeare cadıların kimi özelliklerini vermiştir bu yaratıklara. Örneğin, havalarda uçarlar; hayvan biçimine giren kötü ruhların yardımcılarından yararlanırlar; kazanlarda semender gözü, kurbağa parmağı, köpek dili, kertenkele bacağı, yılan dişi gibi şeyler kaynatıp, büyüler yaparak çeşitli kişilere kötülük ederler, vb. Ama bize kalırsa, Shakespeare bu doğaüstü varlıkları daha gerçekçi bir havaya bürümek, çağdaşlarının onları daha kolayca benimseyebilmelerini sağlamak için bu tür özellikler vermiştir onlara. Ancak *Macbeth*’i dikkatle okursak görürüz ki, Shakespeare onlardan söz ederken “cadı”, yani “witch” sözcüğünü bir tek kez

olsun kullanmaz. Cadı sözcüğü, Shakespeare'in asıl metninde değil de, 18. yüzyılda oyunların baskılarını hazırlayanların, oyunculara yol göstermek için parantez içinde metne ekledikleri açıklamalarda geçer ancak. Shakespeare bu doğaüstü üç varlığa "the weird sisters" adını verir her zaman. "Weird" kader anlamına geldiği için, kimi eleştirmenler bu yaratıkları kaderin temsilcileri sayarlar. Macbeth geleceğini onlardan öğrendiğine ve tüm söyledikleri doğru çıktığına göre, bu yorumda bir gerçek payı olduğu su götürmez. Ne var ki, cadıları, geleceği önceden bilen birer falcı olarak sınırlandırırsak, Macbeth'in tragedyasında oynadıkları rolü azımsamış oluruz aslında. Çünkü cadılar, insanın alinyazısını kesinlikle kararlaştıran güçlerse, onların dediklerine boyun eğmekten başka çare yoksa, Macbeth'in işlediği suç iyice hafifler, tragedyanın anlamı da basitleşir. Oysa unutulmamalı ki, cadılar, Macbeth'e kralı öldürmesini hiç de söylemezler. Nasıl olsa yaşlı olan Duncan'ın eceliyle ölmesi, Macbeth'in hiçbir suç işlemeyen tahta geçmesi pekâlâ olasıdır. İradesini istediği gibi, eğri ya da doğru yolda kullanmakta tam anlamıyla özgürdür. Dürüst ve onurlu bir insan olarak yaşamak gücünü kendinde bulsa, cadıların sözlerini şeytanın haince bir hilesi sayar; bu sözlerin doğru çıkması için hem kralı, hem de yakın akrabası olan suçsuz bir ihtiyarın kanını dökmekten çekinirdi.

Cadılar, kader tanrıçalarından çok, kötülüğü simgeleyen doğaüstü varlıklardır bize kalırsa. Nitekim namuslu bir insan olan Manquo, onların "karanlığın aletleri" ("instruments of darkness") (I, 3, 124) olduklarını söyler. Sözlerinin doğru çıkıp çıkmaması Macbeth'in elindedir. Gelgelelim Macbeth'in iç dünyası tertemiz ve dürüst olmadığı için, orada çeşitli bulanık hırslar kaynaştığı için, cadıların sözleri, onun bilinçaltısında o zamana kadar sıkı sıkı gizlenmiş tüm kötü özlemleri gün ışığına çıkarır. Bu bakımdan cadıları, Macbeth'in benliğindeki suçlu isteklerin birer simgesi saymak yerinde olur. İşte bu yüzdendir ki, *Macbeth* sahneye koyulurken, Margaret Webster'in de belirttiği gibi, seyirciler cadı rolünü oynayanların bedenlerini mümkün olduğu kadar az görmeli. Elle tutulur, gözle görülür birer biçimden çok, kıvranan birer gölge, birer silüet haline girmeli onlar.



Devinimleri belli belirsiz kalmalı. Tüm oyun boyunca uğursuzluğu ve kötülüğü çağrıştıran sesleri, kaya oyuklarından yansıyormuş, rüzgâra karşı çınliyormuş izlenimini vermeli.<sup>67</sup> Cadıların seyircileri daha çok etkilemeleri sağlanmalı böylece. Çünkü onların bu tragedyadaki önemi yadsınmayacak kadar büyüktür. Eğer Macbeth, gelecek üzerine haberler vererek onu selamlayan bu gizemli varlıklarla karşılaşmasaydı; onların ilk kehanetleri hemen doğru çıkmasaydı; bilinçaltında gizlenen kötü hırslar ve istekler, yaşamında hiçbir değişiklik yapmadan zamanla yok olup gidecekti belki de. Ama Macbeth bu cadıları hiç görmeden, doğaüstü kötü güçlerin etkisine kapılmadan Duncan'ı yok etmeye karar verseydi, o zaman da Macbeth'in tragedyası bayağılaşacak, tahta geçmek amacıyla kralını öldüren hırslı bir askerin basit öyküsü haline gelecekti. Oysa Macbeth'in bu uğursuz varlıklarla karşılaşması, tüm oyuna, gündelik yaşamımızın sıradan olaylarını aşan, gerçekdışı ve gizemli bir hava verir ve bu sayede Macbeth, suçu olmasına karşın gene de yüce kalır gözümüzde.

Macbeth'in üçüncü sahnede karşımıza çıktığında, söylediği ilk söz birinci sahnede cadıların söylediklerinin bir yankısı gibidir: "Böyle kötü, böyle iyi bir gün görmedim" ("so foul and fair a day I have not seen") (I, 3, 38) der Macbeth. Bunu demekle, hava ne denli fırtınalı olursa olsun, kazandığı zafer sayesinde aslında güzel bir gün olduğunu anlatmak ister belki de. Ne var ki, daha cadılarla karşılaşmamış olmasına karşın, onların sözcüklerini yinelemesi, Macbeth ile bu doğaüstü varlıklar arasındaki gizemli bağın daha şimdiden kurulduğunu, Macbeth'in şimdiden onların uğursuz etkisine kapıldığını gösterir bize kalırsa. Bu sözler ağzından çıkar çıkmaz da cadılarla karşılaşır. Birinci Cadı, Macbeth'i bilinen unvanıyla Thane of Glamis diye selamlar. İkinci Cadı, bizim ikinci sahnede öğrendiğimiz, ama kendisinin henüz bilmediği Thane of Cawdor unvanını verir ona. Üçüncü Cadı da, "geleceğin kralı" der Macbeth'e. Bunu duyunca, Macbeth büyük bir korkuya kapılmışçasına sarsılır, kendinden geçer. Öyle ki, olanca dikkatiyle karşısına çıkan bu garip yaratıklara bakan Banquo bile, arkadaşının halini görünce

67 Margaret Webster, *Shakespeare Today*, Dent, London, 1957, s. 174.

şaşar, bu hoş sözlerin onu niçin böylesine allak bullak ettiğini sorar. Yaşlı Duncan'ı öldürmek düşüncesi ilk kez aklına geldiği için Macbeth böyle dehşete kapılmıştır belki de. Bilinçaltında hiçbir gizli düşünce saklanmayan dürüst Banquo'nun cadılara karşı davranışı, Macbeth'inkinden tümüyle başkadır. Arkadaşına güzel şeyler muştulayan bu garip varlıkların kendisiyle de konuşmalarını, geleceği üzerine haber vermelerini isterken, ne korkusu vardır onlardan, ne de bir dileği. Cadıların Banquo'ya söyledikleri de doğru çıkacaktır: Banquo hem Macbeth gibi yükselmeyecek, hem de ondan yüce olacaktır; kendi taç giymeyecek, ama çocukları ve torunları tahta oturacaklardır.

Cadılar kaybolduktan sonra sahneye giren kralın adamları, Duncan'ın, Macbeth'in savaştaki yiğitliğine ne denli hayran olduğunu anlatırlar, ödüllendirmek için ona Thane of Cawdor unvanını bağışladığını bildirirler. Bunu duyunca Banquo, şeytanın söylediklerinin doğru çıkmasına şaşar. Macbeth'in içinde ise, ilk olarak kesin bir umut belirir. Cadıların birinci kehanetleri doğru çıktığına, yani artık Thane of Cawdor olduğuna göre, ikinci kehanetlerinin de doğru çıkması, kral olması da pekâlâ mümkündür. Bu umudun heyecanına kapılan Macbeth, arkadaşını da kendi havasına sokmak ister; bu gidişle Banquo'nun soyundan gelenlerin de tahta çıkabileceklerini söyler. İşte o zaman Macbeth ile Banquo arasındaki ahlak farkı iyice belirir: Banquo sanki Macbeth'in aklından geçenleri sezmiş gibi onu uyarır; cadıların sözlerine inanmaya başlarsa, Thane of Cawdor unvanıyla yetinmeyip, tahta göz koymasından korkar. Dürüst Banquo için tekin değildir bu tür işler. Kötü güçlerin temsilcileri, sırf bizi iyice aldatmak amacıyla bazen doğru şeyler de söyler. Biraz önce karşılarına çıkan garip yaratıkların karanlığın ve kötülüğün aletlerinden başka bir şey olmadıklarını sezmişçesine Banquo'nun onlar için "instruments of darkness" demesi ayrıca önemlidir.

Gelgelelim Macbeth öylesine coşmuştur ki, bu uyarmanın farkına bile varmaz, kendi düşüncelerine dalar. Demin aldığı haber bir başlangıçtır yalnızca; asıl bundan sonra perde açılacak ve krallığın görkemli oyunu başlayacaktır. Ötelerden, doğaüstü bir dünyadan işaret edilmiştir Macbeth'e. Kötü bir şey olamaz

bu. Çünkü cadıların söylediği gibi, Thane of Cawdor unvanını almıştır. Ama iyi bir şey de olamaz bu. Çünkü öteki kehanetin nasıl gerçekleşeceği aklına geldikçe, tüyleri diken diken oluyor, yüreği yerinden fırlarcasına kaburga kemiklerine çarpıyor, gerçek dünyayla bağları sanki kopuyordur.

Burada dikkat edilecek iki nokta var: Birincisi, Macbeth'in tacı kendisine kaderin bağışlamasını beklemeden, harekete geçip Duncan'ı öldürmeyi düşündüğünü açıklaması. İkincisi de, hayal gücünün şaşılacak derecede canlı ve yoğun oluşu. Salt bir düşünce, Duncan'ı öldürmek düşüncesi, Macbeth'i yıkarcasına sarsıyordur. Aklından geçenler, gerçek olaylardan çok daha korkunçtur Macbeth için. Hayal gücü bir işlemeye başlayınca, gözle gördükleri siliniverir ortadan, ancak "olmayan şeyler" korkunç bir gerçek halini alır o zaman. Kafasında canlandırdıkları kendisine işkence edince, dayanılmaz acılar içinde kıvrılır. Tüm oyun boyunca göreceğiz bunu. Bu sahnede de hayal gücü öylesine yıkar ki Macbeth'i, kral olmak umudunu kadere bırakır, tasarladığı cinayetten vazgeçer şimdilik. Ama cadıların kehaneti artık saplanmış aklına.

Eski Thane of Cawdor'un idam haberi Duncan'a verilince, kral insanların içinden geçenleri yüzlerinden okumanın yolu olmadığını, kendisine ihanet eden bu adama yüzde yüz güvendiğini söyler. Tam bunları söylediği sırada, Macbeth sahneye girer. Bu tragedyada sık sık göreceğimiz acı olaylardan biridir bu. Zavallı ihtiyar Duncan, yeni Thane of Cawdor'un içinden geçenleri de yüzünden okuyamıyordur; Macbeth'e de yüzde yüz güveni vardır. Heyecandan gözleri yaşararak, onu iltifatlara boğar. Gelgelelim bu iltifatlardan hemen sonra Kral Duncan, Macbeth'i altüst eden iki haber verir. Birincisi, büyük oğlu Malcolm'u tahta vâris gösterdiği, ikincisi de Macbeth'in Inverness'teki şatosuna gidip orada bir gece konuk kalacağıdır.

Kral olma umudunu artık kadere bırakamaz Macbeth. Malcolm'un tahta vâris olmasıyla yoluna öyle bir engel çıkmıştır ki, kendi dediği gibi, ya bu engelin karşısında düşüp kalacak ya da kesin çarelere başvuracaktır. Duncan'ı öldürmek düşüncesi, korkunç bir şimşek gibi gene çakar aklında. Yıldızların sönmesini, içinde gömülü bu kara isteklere hiçbir ışığın sızmasını,

elinin karanlıkta işleyeceği bu cinayeti kendi gözünün bile görmemesini ister. Macbeth, Duncan'ı öldürmeyi tasarlarken, ihtiyar kral onu öve öve göklere çıkarıyor, mertlik açısından yeryüzünde onun eşi olmadığını söylüyordur.

Böyle bir acı alayla biten bu sahneden sonra, Inverness şatosunda Lady Macbeth'i görürüz. Kocasının cadılarla nasıl karıştığını, ilk kehanetin nasıl doğru çıktığını anlatan mektubu okumaktadır yüksek sesle. Macbeth'in Kral Duncan ile görüşmeden önce yazdığı bu mektuptan, karısının kendisine ne denli yakın olduğunu, gizli isteklerini ne denli sakınmadan paylaştığını anlarız. Ama Macbeth'ten farklı olarak, Lady Macbeth dakikasında ve kesinlikle kararını verir: Thane of Cawdor olduğu gibi kral da olacaktır kocası. Tek korkusu Macbeth'in huyudur. Lady Macbeth zekâsının keskinliğini kanıtlayarak inceler kocasını: Macbeth, insan doğasını sınırlayan kuralları aşmadığı için, kestirme çarelere başvuramaz. Yücelmek ister, hırsları vardır, ama isteklerini gerçekleştirirken kötülük yapmaya yanaşmaz. Hem hakkı olmayan bir şeyi ele geçirmek ister, hem de kalleşlik etmekten çekinir. Macbeth'in bu huyunu iyice bilen Lady Macbeth, kocasını bir an önce görmek, kendi gücünü ona vermek için sabırsızlanırken, kralın şatoya geleceği bildirilir. Duncan'ı hemen o gece öldürmeyi aklına koyan Lady Macbeth, vicdan azabı duymadan bu cinayeti işleyebilecek gücü diler kötü ruhlardan. Kadınlığından kurtulmayı, tepeden tırnağa dek kötü bir zulümle dolmayı, sütünün zehre dönüşmesini ister. Ne var ki, insanları besleyen, ana sevgisinin simgesi olan bu süt, bir süre için gerçekten de zehre döneceği halde, duymaktan korktuğu, hatta duymadığını sandığı o vicdan azabı sonunda gene de Lady Macbeth'i yıkacak, öldürecektir. Cinayet işlemeyi tasarlarken, ne gariptir ki, tıpkı kocası gibi, o da koyu bir karanlığın dünyayı sarmasını diler, hançerinin açacağı öldürücü yarayı hiç kimse görmesin, bu korkunç işe Tanrı engel olmasın diye.

Lady Macbeth, iradesini en güçlü, en gergin bir duruma getirdiği sırada sahneye giren Macbeth, gene kararsızlıklar içinde bocalamaktadır. Lady Macbeth kocasını eski ve yeni unvanıyla selamlar, gelecekte kendisine daha da büyük bir unvan bağışlanacağına değinir. Sonra şatolarına gelen Duncan'ın ne zaman gi-

deceğini sorunca, Macbeth hiçbir şey olmamış gibi, kralın ertesi gün gitmek niyetinde olduğunu bildirir. Lady Macbeth ikisinin de aklından geçenleri hiç çekinmeden açığa vurarak, öyle bir günün hiçbir zaman doğmayacağını, yani kralın Inverness şatosundan canlı çıkmayacağını kesinlikle söyler. Sonra kocasının heyecandan allak bullak olan yüzü düşündüklerini açığa vurasın diye, ona bazı öğütler verir: Macbeth'in yüzü, içinde garip şeyler yazılı bir kitaba benzememelidir. Sözleriyle, her haliyle çevresini aldatmalıdır. Bir çiçek kadar saf ve temiz görünmeli, ama bu çiçeğin altında bir yılan gizlenmelidir. Lady Macbeth'in tek istediği, kocasının hiçbir şeyi belli etmemesi, gerisini ona bırakmasıdır. Macbeth ileride bu konuyu konuşacaklarını söylemekle, hâlâ karar veremediğini gösterir. Sonuna kadar da kesin karar veremeyecektir nasılsa. Ama karısının iradesine boyun eğeceği bellidir artık.

Kralın şatoya konuk gelişini kutlamak için verilen şölen sırasında, içindeki müthiş gerilime, hırsıyla korkuları arasındaki çatışmaya artık dayanamayan Macbeth, tek başına kalmak için kendini dışarı atar. Karmakarışık sözlerinden, hem her şeyin bir an önce olup bitmesini istediğini, hem de çekeceği cezadan korktuğunu anlarız. Duncan'a yaptığını öğrenenler, ileride aynı şeyi Macbeth'e yapabilirler. Zehir dolu kadeh dönüp dolaşıp Macbeth'in dudağına gelebilir gene. İşleyeceği cinayeti büsbütün korkunçlaştıran çeşitli nedenler vardır: Yalnız hükümdarı değil, aynı zamanda yakın akrabasıdır Duncan. Bundan başka evinde konuktur. Değil onu kendi bıçaklamak, kralı ellerden koruması gerekir Macbeth'in. Üstelik Duncan son derece iyi bir insan, eşsiz bir hükümdardır. O denli kusursuzdur ki, erdemleri birer melek gibi ayaklanıp, onu yok edeni tüm dünyanın gözü önünde lanetleyecekler, herkes acısından ağlayacaktır. Onu eninde sonunda yıkacak olan hırsından başka, Macbeth'in bu cinayeti işlemesi için hiçbir neden de yoktur.

Böyle tek başına konuşur, daha doğrusu düşünürken, Macbeth'in Duncan'ı öldürmekten vazgeçmek üzere olduğu anlaşılır. Ama tam o sırada karısı yanma gelir. Macbeth sofradan kalkıp kaçtığı için öfkelenmiştir. Kralın da onu sorduğunu söyler. Macbeth, Duncan'ı öldürmeyeceğini açıkça bildirir karısına.

Kral onu onurlandırmış, bu sayede herkesin gözüne girmiştir. Tüm yaşamını yıkmak niyetinde değildir. Karısı bunu kabul etse, belki bu iş burada bitecek, Macbeth katil olmayacaktır. Ama Lady Macbeth kıyasıya saldırır kocasına. Bu konuda hiçbir zaman kesin bir söz vermediği halde, onu korkak ve döneke olmakla suçlar. Can attığı şeyi elde etmekten çekinen bir pısırtığa; hem balığa göz koyan, hem de ayağını ıslatmaya yanaşmayan zavallı bir kediye benzetir onu. Kocasını iyice kışkırtmak için, bu arada çok kadınca bir çareye de başvurur, böylesine kararsız ve güçsüz bir adamın sevgisine inanmadığını söyler. Macbeth karısını susturmak, kendini savunmak için çok doğru konuşur:

*Bir insana yaraşan her şeyi yapmayı göze alırım;  
Bundan fazlasını yapan, insan değildir.*

*I dare do all that may become a man;  
Who dares do more, is none.*

(I, 7, 46-47)

Gelgelelim, böyle mertçe konuşurken bile, karısının o korkunç iradesinin ağır basacağı, bu yüzden Macbeth'in insan olmaktan çıkacağı besbellidir. Bunu sezmişçesine, Lady Macbeth'in saldırıları büsbütün yoğunlaşır: Macbeth cinayet tasarlarırken bir hayvandı da şimdi mi insan oldu diye sorarak, onunla acı acı alay eder, asıl bu işi yaptıktan sona yüce bir insan olacağını ileri sürer. Bu arada korkunç bir benzetme de yapar: Çocuk emzirdiğini, bir bebeği sevmenin ne denli tatlı olduğunu bildiğini, ama Macbeth gibi döneک olmaktansa, yeminini tutmamaktansa, meme emen yavrusunu göğsünden koparıp öldürebileceğini söyler. Oysa elimizdeki metne göre, Macbeth böyle bir yemin etmiş değildir. Ne var ki, oyundan kimi parçaların, bu arada böyle bir yemin sahnesinin de çıkarılması olasıdır. Karısının bu hareketleri, bu acı alayları, bu sitemleri, bu dramatik sözleri karşısında bocalamaya başlayan Macbeth gene değişir, "ya başaramazsak," diye kekeler. Ama Lady Macbeth öyle dört başı mâmur bir plan hazırlamıştır ki, bu işi başaramamalarının yolu yoktur: Yolculuğundan sonra yorgun düşen Duncan derin bir uykuya dalınca, Lady Macbeth

geceleri onu koruyan iki adamı iyice sarhoş edip sızdıracak, kralın ölümünü de onların sırtına yükleyecektir. Karısının planına hayran kalan Macbeth, böylesine korkunç gücü olan kadının, dünyaya ancak erkek çocuk getirmesi gerektiğini söyler. Coşan Macbeth, bu planı pekiştirmek için Duncan'ı, kendi adamlarının hançerleriyle öldürmeyi, onların yüzünü gözünü kana bulamayı önerir. Artık her şey kararlaştırılmıştır. Duncan o gece ölecektir. Macbeth, yüreğindeki hainliği gizleyen sahte bir gülümsemeyle, bitmek üzere olan şölene geri döner. Konuklar odalarına çekildikten sonra, Macbeth gece yatmadan önce içtiği içkinin hazırlandığını bildiren çanı çalsın diye Lady Macbeth'e uşağıyla haber gönderir. Aslında Duncan'ın ölüm çanıdır bu.

Macbeth tek başına kalınca, korkunç şeyleri somutlaştıran, gözle görülür, elle tutulur biçimde canlandıran hayal gücü hemen işlemeye başlar. Sapı kendine doğru dönük bir hançer görür önünde. Eskiden *Macbeth* oynanırken, ince bir iple havada asılı bir hançer, gerçekten de görülürmüş sahnede. Bu mizansenî hâlâ savunan saf eleştirmenler de vardır. E. K. Chambers havada asılı hançerin biraz gülünç kaçacağını herhalde anlamış olacak ki, bir masanın üstünde durmasını ister hançerin. Ama bize kalırsa, bu da pek saçma. Çünkü o hayal ürünü hançer gerçek bir eşya olarak gösterilecekse, Macbeth elini uzattığı zaman onu tutabilmesi gerekir. Oysa ateşler içinde yanan beyninin yarattığı o hançeri eliyle tutamaz Macbeth. Kendi gerçek hançerine davranınca, hayal ürünü hançerinin ağzında ve sapında kan lekeleri belirir, uyuyan ihtiyarı daha şimdiden bıçaklamış gibi.

İşte bu hayal gücü sayesinde, Macbeth bizim gözümüzde sıradan bir katil olmaktan kurtulur. Eşsiz bir canlılığı olan bu hayal gücü, Macbeth'i çoğu zaman bir düş, daha doğrusu bir karabasan havasında yaşatır. Macbeth bu yüzden gerçekte olmayan şeyler görür, sesler duyar. Üstelik Mikhail M. Morzov'un belirttiği gibi, bu sanrılar, elle tutulur şeylerden çok daha gerçektir Macbeth için. Böylesine hasta bir hayal gücü olan bir adamın, cadılarla, yani korkunç ve karanlık görüntüler dünyasından gelen doğaüstü varlıklarla karşılaşması, onu büsbütün sarsar, gerçekler dünyasıyla bağlarını iyice koparır. Cadıları dinledikten sonra, onların kehanetleri, elle tutulur gerçekleri nerdeyse yok

eder Macbeth'in kafasında. Böylece Macbeth öyle bir ruhsal duruma düşer ki, kendi dediği gibi, ancak "olmayan şeyler" gerçek olur onun gözünde ("Nothing is but what is not") (I, 3, 140-141). Ve bu olmayan şeyler, Macbeth için öylesine gerçektir ki, biraz önce anlattığımız gibi, bunlar aklına gelir gelmez, yüreği koparcasına çarpar, tüm gövdesi ürperir, kendinden geçer.

Bu hayal gücünün oyun boyunca, Macbeth'e hem işkence ettiğini, hem de onu uyarmaya çalıştığını göreceğiz. Çünkü bu hayal gücü, Macbeth'in vicdanının sesidir aslında. Macbeth sırf vicdanı yüzünden gerçekdışı korkulara kapılır, sanrılar görür. Onun bilinçaltı, bilinçüstünden çok daha dürüsttür. Bu gerçek benliğinin sözünü dinlese, onurlu bir insan olarak yaşayabilmektedir belki de. Ne çare ki, Macbeth çok derinden sarsılmakla birlikte, gerçek benliğinin sesine hiçbir zaman boyun eğmez. Nitekim bu sahnede de, "böyle şey yok" diye, vicdanının canlandırdığı kanlı hançeri yadsır, ona işaret vermek için karısının çaldığı çanın sesine uyar, Duncan'ı öldürmeye gider.

İkinci perdenin ikinci sahnesi, hiç kuşkusuz *Macbeth*'in en önemli bölümü, hızla gelişen tragedyanın doruğuna vardığı noktadır. Duncan'ın odasından çıkan Lady Macbeth, kralın yanında yatanların içkilerine, onları iyice sızdıracak ilaçları katmış, hançerlerini kınlarından çıkarıp yastıklarının üstlerine koymuş, kapıları açmış, konunun öldürülmesi için gereken tüm hazırlıkları yapmıştır. Şimdi Macbeth, Duncan'ı vurmak üzeredir, Lady Macbeth de onu aşağıda bekliyordur. Cinayetin asıl sorumluluğunu üstüne aldığı ve şu anda yalnız kendi adına değil, kocası adına da cesaret göstermesi gerektiği için içki de içmiştir. Kralın adamlarını sarhoş edip sızdıran içkinin kendisini yüreklendirdiğini, coşturduğunu söyleyerek övünür. Ama Lady Macbeth'in sinirleri gergindir. Bir ses duyunca, elinde olmadan irkilir. Sonra bunun baykuşun sesi olduğunu anlar. Eskiden elinde bir çan taşıyan bir gece bekçisi, ölüm cezasına çarptırılana öleceği saati bildirir, idamdan sonra da ölünün ardından yürürmüş. İşte baykuş da bu işlevi yerine getiriyor, Duncan'ın ölümünü haber veriyordur; çünkü Macbeth şimdi bu işi yapmaktadır.

Bilindiği gibi, klasik Yunan tiyatrosunun kurallarına hiçbir açıdan uymayan Shakespeare'in oyunlarında, cinayetler perde



arkasında değil de, sahnede, seyircinin önünde işlenir. Ama bu tragedyada Duncan önümüzde öldürülmez. Bunun iki nedeni olabilir bize kalırsa: Birincisi, Macbeth'in suçsuz bir ihtiyarı uy-kusunda nasıl bıçakladığını görmenin, tragedyanın kahramanı-nı fazlasıyla gözümüzden düşürmesi, ona herhangi bir yakınlık duymamıza engel olması tehlikesidir. İkincisi de, bizim bu oyunda Duncan'ın ölümünden çok, Macbeth'in bu yüzden çek-tiği korkunç vicdan azabıyla ilgilenmemizdir. O kadar ki, Mac-beth elleri kana bulanmış olarak görüldüğü zaman, krala değil, katilin perişanlığına acır seyirciler.

Daha sahneye gelmeden önce, en küçük gürültüden sakın-ması gerekirken, Macbeth'in "Kim var orada?" diye bağırışın-dan, ne halde olduğunu anlarız. Kocasının sesini duyan Lady Macbeth, yakalanacaklar diye korkuya kapılır. Ve işte o sırada, bile bile taktığı o kötülük ve zulüm maskesi yüzünden düşer gibi olur, ilk kez insanca bir söz çıkar ağızından;

*Kendim yapardım bu işi,  
Uyurken babama benzetmeseydim.*

*Had he not resembled  
My father as he slept, I had done it.*

(II, 2, 12-13)

Lady Macbeth'in bilinçaltına itip, kendinden bile sıkı sıkı giz-lediği bu insanca duyguların, günün birinde ağır basarak onu sonunda kendi canına kıymaya kadar nasıl sürüklediğini ileride göreceğiz.

O sırada Macbeth sahneye girip kralı öldürdüğünü söyler. O denli müthiş bir korku içindedir, sinirleri öylesine yıpran-mıştır ki, "Kim var orada?" diye kendi bağırdığının farkında değildir. Kralın yanındaki adamları suçlamak için yatak oda-sında kalması gereken kanlı hançerleri de şaşkınlığından aşağı indirmiştir. Duncan'ı tam öldürdüğü sırada, bitişik odada yatan oğulları Malcolm ile Donalbain'in uykularında sayıkladıklarını anlatır. Biri gülmüş, öteki de "Adam öldürüyorlar!" diye bağır-mıştır. Bir ara uyanmışlar, sonra dua edip gene uykuya dalmış-

lardır. Macbeth'i, o kanlı cellat elleriyle sanki görmüşler gibi, biri Tanrı'nın kendilerini korumasını dilemiş, öteki de "âmin" diye cevap vermiştir. Ama Macbeth Tanrı'ya sığınmak isteğiyle kıvrandığı halde, boğazı düğümlenmiş, bir türlü "âmin" diyememiştir. Şimdi inandığı o Tanrı'nın kendisinden el çektiğini, insanlığın dışında kalacağını anlamış gibi, bunu tutturur. O kadar ki, "âmin" diyemeyişi, bir bakıma, yaşlı kralı öldürmesinden bile daha korkunç bir şey olur Macbeth'in gözünde.

O sırada Lady Macbeth, ilerideki gelişimini anlamak açısından çok önemli bir söz söyler:

*Böylesine düşünmeye gelmez bu işler;  
Yoksa aklını kaçıırır insan.*

*These deeds must not be thought  
After these ways; so, it will make us mad.*

(II, 2, 34-35)

Duncan'ı öldürdüğü sırada Macbeth bir çeşit sanrıya kapılmış; en korkunç şeyleri canlandırmakta eşsiz bir yeteneği olan o uğursuz hayal gücü sayesinde, "Kimseler uyumasın artık! Macbeth uykuyu öldürüyor!" ("Sleep no more! Macbeth does murder sleep!") (II, 2, 36-37) diye avaz avaz bağırarak bir ses duymuştu. Sahneye girmeden önce, "Kim var orada?" diye haykırmasının nedeni budur belki. Macbeth uyuyan ihtiyarı bıçaklamakla yalnız konuğunu, hükümdarını, akrabasını öldürmekle kalmamış; bundan daha da korkunç bir cinayet işlemiş, uykunun ta kendisini öldürmüştür. Kaygıların karmakarışık yumağını çözen, yorgunları yıkayıp dinlendiren, acı çeken dimağların merhemi ve doğanın bize sunduğu başlıca besin olan güzel uykuyu ortadan kaldırmıştır. İşte bu yüzden Macbeth kendisi de artık uyuyamayacaktır. Bunun yalnız şiirsel bir söz olarak kalmadığını, korkunç bir gerçek haline girdiğini göreceğiz ileride. Tragedyanın sonuna dek Macbeth uykusuzluğun acıları içinde kıvranacak, uyuduğu zaman da korkunç düşlerinin işkencesini çekecektir. O kadar ki, bu dünyanın da, öteki dünyanın da yıkılmasını isteyecektir sırf rahat uyuyabilmek için:

*Korkudan yediğim lokma boğazımdan geçmeyecekse  
Her gece korkunç düşlerin sıkıntısı saracaksa uykularımı  
Varsın her şey çığrından çıksın,  
Bu dünya da yıkılsın, öteki de!*

*But let the frames of things disjoint, both the worlds suffer  
Ere we will eat our meat in fear and sleep  
In the affliction of these terrible dreams  
that shake us nightly.*

(III, 2, 16-19)

Sırf uyuyabilmek için başka cinayetler de işleyecek, ama gene de uyuyamayacaktır:

*Sağ kalma ki, solgun yürekli korkuya,  
Yalan söylüyorsun deyip uyuyabileyim,  
Gök gürlediği halde.*

*Thou shalt not live;  
That I may tell pale-hearted fear it lies,  
And sleep in spite of thunder.*

(IV, 1, 84-86)

Vicdan azabını da, uykusuzluğun acısını da ileride kocası kadar çekecek olan Lady Macbeth, Macbeth'in o görülmedik hayal gücünden yoksun olduğu için, onun ne demek istediğini bile anlamaz şimdilik. Tüm bunların boş kuruntulardan başka bir şey olmadığını, hiçbir sesin Macbeth'e seslenmediğini, kocasının güçlü olacağına, "kafası hasta" ("brainsickly") bir insan gibi düşündüğünü söyler. Hemen ellerini yıkamasını; hançerleri Duncan'ın odasına geri götürüp, uyuyan muhafızların üstüne başına kan sürmesini emreder ona. Macbeth kendisini yıkan korkuyu açığa vurarak, düpedüz karşı koyar karısının bu emrine. İşlediği cinayeti düşünmekten bile korktuğunu, öldürdüğü adamı bir daha görmeye dayanamayacağını anlatır. Macbeth'i ödlele olmakla suçlayan Lady Macbeth, ölünün odasına gidip bu işi kendi yapacağını bildirir. Ona göre, ölüler birer resim kadar

zararsızdır. Korkunç bir resimse, ancak çocukları dehşete düşürebilir. Lady Macbeth odadan çıkmadan önce, eğer yaşlı kralın ölüsü hâlâ kanıyorsa, onun kanını alıp muhafızların yüzlerine süreceğini de söyler. İşte, ileride göreceğiz ki, eline bulaşan bu kanı artık hiçbir zaman temizleyemeyecektir. Uykusunda yürürken, hep kanın kokusunu duyacak, hep ellerini ovuşturacak, gene de kan lekesinden kurtulamadığını sanacaktır.

Macbeth sahnede yalnız kalınca, şatonun kapısına vurulur. Gecenin karanlığında kopan bu gürültü, Macbeth'in korkusunu, perişanlığını büsbütün artırır. Ama durumundan, yani kanlı elleriyle suçüstü yakalanmak kaygısından ileri gelen bir korku değildir bu. Macbeth'in o işkence edici hayal gücü, en aşırı kargaşalığa varmıştır artık: Sanki kendi kanlı elleri canlanmış, benliğinden kopmuş, bir başkasının elleri gibi Macbeth'e saldırır, gözlerini oymaya kalkışır:

*Nedir bu eller? Ah, gözlerimi oyuyor bu eller!  
Yüce Neptün'ün tüm okyanusu  
Ellerimdeki bu kanı temizleyebilir mi?  
Hayır, şu ellerim, uçsuz bucaksız denizleri kızıla çevirir.*

*What hands are here? Ha! They pluck out mine eyes.  
Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hands? No, this my hand will rather  
The multitudinous seas incarnadine.*

(II, 2, 58-61)

Ölü kralın kanını uşakların yüzüne bulaştıran Lady Macbeth kendisinin de elleri kızıla boyandığı halde, yüreğinde korku olmadığını söyler övünerek. Kocasını tüm denizlerin bile o kanlı elleri temizleyemeyeceğine inanırken, Lady Macbeth bu iş için biraz suyun yeteceğini söyler. Korkunç acılara daldığı için karısının söylediklerinin farkında bile olmayan Macbeth'i tersler, toparlanmasını emreder. O sırada kapıya boyuna vurulmaktadır. Daha şimdiden pişman olan Macbeth, bu gürültünün, yatağında ölü yatan Duncan'ı uyandırabilmesini candan diler. Kim olduklarını bilmediğimiz birileri, gece yarısı kapıya hâlâ

vuruyorlar; Duncan'ı artık uyandıramayacak olan bu gürültü, Macbeth'i sarstığı kadar seyircileri de ürpertiye sürer neredeyse.

İşte tragedyanın en yoğunlaştığı, en gerginleştiği sırada, derin sarhoş uykularından ancak şimdi uyanabilen ayyaş kapıcı sahnede görünür. Dışarda bekleyenlere hiç aldırdığı yoktur. *Macbeth*'te soytarı rolünü oynayan bu adam, kapıyı hemen açacağına, kendi kendine gevezelik etmeye başlar. Cehennem kapıcısının çok işi gücü olacağını, boyuna kapı açmak zorunda kalacağını söyler. Daha yeni işlenen cinayet yüzünden, Macbeth'in şatosunun gerçekten cehenneme döndüğünü, böylece kendisinin de gerçek bir cehennem kapıcısı olduğunu o bilmiyordu. Ama bunu bilen bizler için, soytarının ilk sözünde acı bir alay vardır. Derken bir oyun tutturur; cehennem kapıcısı olarak, sözümona kapıya her vuruluşta bir günahkârı içeri alır. Kapıcının sarhoş hayaliyle canlandırdığı bu günahkârların suçları, Macbeth ile karısının işledikleri cinayet yanında pek hafif kalır: Biri, fazla kâr etmek için buğdayını istif eden, bereketli bir hasat olup da buğday fiyatı düşünce, kendini asan dalaveracı bir çiftçidir. İkincisi, hep karışık, iki anlamlı sözlerle konuşup, söylediklerinin doğru olduğuna yalan yere yemin eden ve çevresini aldatan bir fesatçıdır. Tanrı adına millete ihanet etmiş, ama sonunda Tanrı'yı aldatamayarak cehenneme düşmüştür. Üçüncüsü, o sıralarda çok zarif sayılan Fransız modası bir pantolon dikerken, müşterisinin verdiği kumaşın bir parçasını çalan bir terzidir.

Soytarı bu cehennem kapıcısı oyunundan bıkar artık. Kapıyı açıp gelenleri içeriye alır ve hemen bir bahşiş ister. Gevezeliklerine devam eden mapıcı, onlara içkinin özelliklerini anlatır: İçki burun kızartır, uyutur, su döktürür. Şehveti hem kıskırtır, hem yok eder. İsteği kamçılar, ama gerçekleşmesine engel olarak kancıklık eder. Şehveti hem uyandırır, hem yatıştırır; hem ayaklandırır, hem yarı yolda bırakır. Sonunda şehveti aldatarak, yere serip sızdırır.

Bu sahne, Shakespeare'in tüm oyunları arasında en çok tartışılan parçalardan biridir. Kapıcının bu son sözlerini gerektiğinden fazla açık saçık bulan; üstelik bu sahnenin tümüyle yersiz, kaba, değersiz olduğuna inanan kimi eleştirmenler, Sha-

kespeare'in bunu yazmadığını ileri sürdüler. Ama eleştirmenlerin büyük çoğunluğu Duncan'ın tam ölümünden sonra sarhoş kapıcının sahnede görülmesini, ancak Shakespeare'in dehasının yaratabileceği eşsiz bir buluş saydılar.

Kapıcı sahnesi üzerine en doğru yargıyı, yüz elli yıl kadar önce, 1823'te yayınladığı "Oh the Knocking at the Gate in *Macbeth*" ("*Macbeth*'te Kapıya Vurulması Üzerine") adlı denemesinde, çağın en ilginç yazarlarından Thomas de Quincey vermiştir bize kalırsa: De Quincey, Macbeth ile karısının yaptıklarının, bizi insanlar dünyasından uzak, karanlık bir cehenneme sürüklediğini anlatır. Bizi gerçeklere bağlayan tüm bağlar sanki artık kopmuş, bir çeşit boşluğa düşmüşsüzdür. İşte tam o sırada kapıya vurulmasıyla bu karanlık cehennemden ayrılır, insan yüreğinin ve insan nabzının yeniden attığını duyar, gerçekler dünyasına geri döneriz. Bu korkunç duraklamadan sonra, normal yaşamın yeniden başladığını anlarız.

Gerçekten de, Macduff ile Lenox'a kapının açılmasıyla normal yaşam şatoya yeniden girer. Bu iki kişi, kralla birlikte gelen konuklardır, ama şatoda yer olmadığı için geceyi başka bir yerde geçirmişlerdir. Şimdi gün doğmak üzeredir. Duncan, Macduff'a kendisini erkenden uyandırmasını emretmiş, Macduff da bu emri yerine getirmeye gelmiştir. Macbeth'i görünce, kapıya vura vura onu uyandırdıklarını sanır Macduff. Macbeth bu sahnenin başında kesik kesik tümcelerle konuşmakla birlikte, kendini az çok denetleyebilmektedir. Ama Macduff ile beraber Duncan'ın yanına gideceğine, onu yalnız gönderir kralın odasına. O sırada Lenox geceleyin ne denli korkunç şeyler olduğunu anlatır. Ama bunların en korkuncunu bilmiyordur elbette. Ve o konuşurken, Macbeth'in kulağı, kralın odasına giren adamın atmak üzere olduğu çığıktadır. Lenox gecenin fırtınalı geçtiğini söyler; bacalar uçmuş, karanlık havalarda garip ağlaşmalar; ülkede kargaşalık çıkacağını, felaketler olacağını haber veren tüyler ürpertici sesler duyulmuş; baykuş gece boyunca ötmüş, hatta kimine göre, toprak bile sarsılmıştır sıtmaya tutulmuş gibi. Bu doğaüstü olaylardan anlarız ki, Macbeth, kralını, yakın akrabasını, konuğunu öldürmekle, insanlığa aykırı bir suç işlemiş ve bu yüzden tüm doğa da galeyana gelmiştir.

Lenox'un sözlerine karşılık, Macbeth, kötü bir gece olduğunu söylemekle yetinir. O gecenin Macbeth için ne denli kötü olduğunu biz biliriz ancak. İşte tam o sırada Macduff korkunç çığlıklar atarak Duncan'ın odasından fırlar. Macduff çanları çaldirıp bütün şatoyu ayağa kaldırınca, Lady Macbeth de bir şeyciklerden haberi yokmuş gibi sahneye koşar, ne olduğunu sorar. Macduff'un durumu açıklamaktan çekinmesi, Lady Macbeth gibi bir kadının duymaya bile dayanamayacağı korkunç bir şeyin olduğunu söylemesi, durumu bilen bizleri acı acı güldürür. Macduff, o sırada sahneye gelen Banquo'ya Duncan'ın öldürüldüğünü bildirince, Lady Macbeth, "Eyvahlar olsun! ne felaket! Bizim evimizde hem de!" ("Woe, alas! What! In our house?") (II, 3, 94) diye sahte sahte bağırır. Banquo'nun bunun nerede olursa olsun korkunç bir felaket olduğunu söyleyerek Lady Macbeth'i terslemesi, acaba durumdan kuşkulandı mı diye bizi biraz düşündürür. Derken Macbeth, öldürdüğü adamın odasından çıkagelir. O sırada söylediği sözler çok gariptir: Bu felaketten bir saat önce ölseydi, çok mutlu bir ömür sürmüş bilecekti kendini. Ama artık her şey boştur, yeryüzünde hiçbir şeyin anlamı yoktur. Yaşamın şarabı içilmiş, kala kala tortusu kalmıştır dünya dediğimiz mahzende.

Görünüşte bunlar ikiyüzlü sözler, kendi eliyle az önce canına kıydığı adam için sahte bir yakınma duygusunu verebilir. Ama bize kalırsa, pek o denli basit değildir işin içyüzü. Macbeth içtenlikle de söyleyebilir bu sözleri; çünkü bir saat önce, yani bu cinayeti işlemeyen önce ölseydi, yaşamı gerçekten de mutlu ve onurlu sayılabilecekti. Ama Macbeth için artık her şey yıkılmış, her şey kaynağından zehirlenmiştir. Belki de, Bradley'nin ileri sürdüğü gibi, Macbeth çevresindekileri aldatmak için böyle konuşuyor; ama farkına varmadan, benliğinde gizlenen en derin duyguları da açığa vurmuş oluyordur. Burada Macbeth'in bilincinin değil de, bilinçaltının dile geldiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda bu sözler, Macbeth'in geleceği açısından korkunç bir kehanettir; çünkü şimdi değilse bile ileride, onun gözünde yaşamın gerçekten hiçbir tadı kalmayacak, bir aptalın anlattığı gürültülü ve öfkeli, anlamsız bir masala dönecektir.

Duncan'ın oğulları Malcolm ile Donalbain sahneye gelip de bu felaketten kimin sorumlu olduğunu sordukları zaman, Lady Macbeth'in önceden hesapladığı gibi, kralın odasında yatanlara yüklenir suç. Lenox onların yüzünün gözünün kan içinde olduğunu, yastıklarının üstündeki hançerlerin de kana bulandığını; uyanınca her ikisinin de aptal aptal çevrelerine bakındıklarını anlatır. O sırada bizi hayrete düşüren bir şey öğreniriz: Macbeth, sözde öfkesini tutamayıp onları hemen oracıkta öldürüvermiştir. (Beylece canına kıydığı adamların sayısı da üçe çıkmıştır.) Bu zavallıların, kandırıcı sözlerle suçsuzluklarını kanıtlayacakları korkusuyla, Macbeth'in birden paniğe kapıldığı anlaşılır. Ama bu saçma davranışı, durumunu büsbütün güçleştirmiştir. Nitekim Macduff belki de biraz kuşkulanarak, bunu niçin yaptığını sorar. Macbeth çok tumturaklı ve sahte sözlerle, kralı böyle kanlar içinde görmeye dayanamadığını, Duncan'a olan sevgisinin aklından ağır bastığını anlatmaya çalışırken, karısı birdenbire fenalık geçirir. Görünüşte gerçek bir bayılma değil de, dikkati kendi üzerine çekerek, bocalayan Macbeth'i kurtarmak için kadınca bir hiledir bu. Ve de işe yarar. O arada Malcolm ile Donalbain aralarında gizlice konuşurlar: Bu cinayet en çok onlara dokunduğu halde, susmak zorundadırlar. Tahta vâris oldukları için, her an kendi başlarına da bir felaket gelecek diye bir korku girmiştir içlerine. Artık bu genç çocuklar herkesten, belki de en çok Macbeth'ten kuşkulanıyorlardır. Çünkü onların kanına, en yakın akrabaları en çok susamış olabilir. Tüm kuşkuları kendi üstlerine çekeceklerini düşünmeden İskoçya'dan kaçıp İngiltere'ye sığınmaya karar verirler.

Hemen hemen tümüne karanlığın egemen olduğu tragedyanın bellibaşlı sahneleri ya karanlık bir yerde ya da geceleyin geçer. Cadılar fırtınalı bir havanın alacakaranlığında çıkarlar Macbeth'in karşısına. Macbeth, Duncan'ı öldürmeden önce, tasarladığı cinayeti örtecek karanlığın basmasını diler. Gerçekten de Duncan'ın öldürüldüğü gece, Banquo'nun anlattığı gibi, sanki gökyüzü cimrilik etmiş, bir tek yıldız bile ışıdamamıştır: "Mumların tümünü söndürmüşler" ("Their candles are all out") (II, 1, 5). Kralın ölümünden sonra ise gündüzün bile yeryüzünü karanlık basar:



*Ya gecenin zaferi bu, ya da gün utanıyor doğmaktan.  
Karanlıklar mezar gibi sarmış dünyamızın yüzünü  
Diri aydınlıklar onu öpecekken.*

*Is't night's predominance, or the day's shame,  
That darkness does the face of earth entomb,  
When living light should kiss it.*

(II, 4, 8-10)

Duncan'ın ölümünden sonra gün ışığını artık tümüyle yenen, dış dünyayı örten bu karanlık, Macbeth'in içini saran kötülüğün bir simgesinden başka bir şey değildir aslında.

Daha sonraları, Banquo'yu öldürtmeden önce, Macbeth gecenin gelip, sevgi dolu gün ışığını karanlığa boğmasını ister: "Bağla gözlerini yumuşak yürekli gündüzün" ("Scarf up the tender eye of pitiful day") (III, 2, 47-48). Banquo da karanlıkta öldürülür ve hayaleti geceleyin verilen şölende görünür Macbeth'e. Macbeth'in "gece yarısının karanlık cadıları" ("black and midnight hags") dediği o uğursuz varlıklarla ikinci karşılaşması, bir mağaranın alacakaranlığındadır. Lady Macbeth "hell is murky" ("cehennem karanlıkmış!") diyerek geceleri uykusunda yürür ve Duncan'ın öldürüldüğü sahneyi hep geceleri yeniden yaşar. Eskiden özlediği karanlığa artık hiç dayanamadığı için, her zaman bir mumun yanmasını ister odasında. Canından bıkan Macbeth, küçük bir mum parçasına benzetir yaşamı ve bu mumun artık sönmesini diler. Oysa karanlık çoktan basmış, bu mum çoktan sönmüştür Macbeth için. Aslında bu tragedyada, güneşin o güzelim ışığı ancak iki sahnede parlar: Oyunun başlangıcında, Duncan'ın öleceği şatoya girmek üzere olduğu sırada ve oyunun sonlarına doğru, Macbeth'in yenildiği sahnede. Çok doğaldır böyle oluşu. Çünkü *Macbeth*'te aydınlık iyi güçlerin, karanlık da kötü güçlerin bir simgesidir.

Tragedyanın üstüne çöken bu umutsuz ve korkunç karanlık içinde tek renk kanın kızıllığıdır. Shakespeare'in hiçbir oyununda kan sözü *Macbeth*'te olduğu kadar sık görülmez. Merak edip saydık. Aynı anlama gelenler bir yana, sadece "kan, kanlı, kana-

yan" ("blood, bloody, bleeding") sözcükleri oyunda kırk sekiz kez geçiyor yanılmıyorsak.

Üçüncü perdenin başında Macbeth, Banquo'ya karşı ne denli ikiyüzlü davranırsa, Banquo da ona karşı o denli ikiyüzlü davranır. Macbeth, Banquo'nun o akşam öleceğini bildiği halde, bin bir iltifatla onu akşam yemeğe çağırır. Banquo da, Macbeth'in Duncan'ın katili olduğunu sezdiği halde, aynı nezaketle bu daveti kabul eder. *Macbeth*'te sık sık görülen ve insanı ürperten o korkunç olaylardan biriyle karşılaşırız bu arada; çünkü Macbeth, Banquo'nun akşamki şölene gelmesi için ısrar edince, Banquo mutlaka geleceğini bildirir. Birazdan göreceğimiz gibi, Banquo'nun kanlı hortlağı gerçekten de gelecektir bu şölene.

Banquo'yu gene iltifatlarla uğurladıktan sonra Macbeth, Banquo'yu öldürecek olan katilleri çağırır. Onlar gelmeden önce, sahnede tek başına kalınca, yüksek sesle düşünmeye başlar: Asıl sorun kral olmak değil, güven içinde tahtta oturabilmektir. Oysa Macbeth hiç kimseden korkmadığı halde Banquo'dan korkuyordur. Octavius Caesar, Antony'yi nasıl yıldırıyorsa, Banquo da Macbeth'i öyle yıldırıyordur. Banquo'ya kin beslemesinin bir nedeni de, ölümünden sonra tahta kendi çocuklarının değil de, Banquo'nun çocuklarının geçeceği kehanetidir. Yabancılar uğruna Duncan gibi mübarek bir ihtiyarın kanını dökmüş, ruhunu cehennemlik etmiş olması, Macbeth'i öfkeden deliye döndürüyordur. Ama bize kalırsa, Macbeth'in Banquo'yu ortadan kaldırmasının gerçek nedeni yalnız bunlar değildir: Banquo, cadıların kehanetlerini bildiği halde sustuğu ve susmaya herhalde devam edeceği için, Macbeth'in yolunda bir tehlike sayılamaz aslında. Gelgelelim Banquo salt varlığıyla, dürüstlüğüyle, Macbeth'i her an sessizce suçluyor gibidir. Macbeth'i asıl yıkan da budur.

Birazdan ikinci cinayeti işlemek üzere olan Macbeth'in karısıyla durumu artık öyle değişmiştir ki, birinci cinayeti en küçük ayrıntılarına kadar ustaca planlayan Lady Macbeth'in, bu ikincisinden haberi bile yoktur. Artık eyleme geçme gücü onun elinden çıkmış, kocasının eline geçmiştir. Bundan böyle Lady Macbeth, Banquo'nun ölümüne de, Macbeth'in bundan sonraki cinayetlerine de seyirci kalacaktır ancak.

Lady Macbeth'in yalnızken söylediği ilk sözlerden, Duncan'ın ölümünden beri ne denli değiştiğini, ruhsal yönden Macbeth'ten daha çok yıkıldığını anlarız: İnsanın içinde huzur olmadıkça, tahtta oturmak da, her şey de boşunadır. Ölüp gitmek, cinayet işleyip kuşkular içinde yaşamaktan daha hayırlıdır. Gittikçe artan ve sonunda Lady Macbeth'i intihara sürükleyen bu ölüm isteği, demek ki, daha şimdiden içine yerleşmiştir. Ama yanına çağırdığı kocası gelir gelmez, Lady Macbeth hemen toparlanır. Kendi dertlerini gizler, üzgün ve düşünceli görüldüğü için Macbeth'i tatlı tatlı azarlar. Artık olan olduğunu, çaresiz şeyleri unutmak gerektiğini söyler. Macbeth'in buna verdiği yanıt, karısının biraz önceki sözlerinin yankısı gibidir.

*Tedirginlikle dolu bir çılgınlık içinde  
Dimağımıza işkence etmektense,  
Kendimiz huzura kavuşmak için huzura kavuşturduğumuz  
O ölülerden biri olmak daha hayırlı.*

*Better be with the dead,  
Whom we, to gain our peace, have sent to peace  
Than on the torture of the mind to lie  
In restless ecstasy.*

(III, 2, 1-22)

Artık Macbeth kendi eliyle öldürdüğü Kral Duncan'ı kıskanmaktadır:

*Duncan mezarında;  
Yaşamın huzursuz sıtmasından sonra güzel güzel uyuyor.*

*Duncan is in his grave;  
After life's fitful fever he sleeps well.*

(III, 2, 22-23)

Ne var ki, Macbeth bir kan denizinde yüzüp öyle uzaklara açılmıştır ki, artık geri dönmesinin yolu yoktur. Bundan böyle cinayetleri birbirini izleyecektir. Kan dökdükçe de mutsuzluğu artacaktır. Macbeth kafasındaki iğrenç ve korkunç kargaşalığı, tüm tragedyanın en güçlü dizelerinden biriyle dile getirir: “Ah karıcığım, kafamın içi akreple dolu!” (“O! full of scorpions is my mind, dear wife!”) (III, 2, 35).

Aynı akşam Macbeth krallığının bütün tantanası içinde, şölene gelenleri ağırlamaktadır. Banquo’nun ölüm haberini beklediği için yerinde oturamaz, konukların arasında dolaşır. O sırada birinci katil kapıda görünür ve Macbeth onunla gizlice konuşur. Yüzünün kanlı olduğunu söyleyince, katil bunun Banquo’nun kanı olduğunu bildirir. Macbeth biraz rahatlar. Ama Fleance’ın kaçtığı haberi, onu gene allak bullak eder. Cadıların kehanetine göre, ileride Banquo’nun soyu tahta geçeceğinden, oğlu Fleance’ın ölümünü sağlamak, Banquo’nun ölümünü sağlamaktan bile daha önemlidir Macbeth için. Bu bakımdan Fleance’ın kurtuluşu, bir dönüm noktası sayılabilir Macbeth’in alınyazısında.

Konuklarının yanına dönen Macbeth, iğrenç bir ikiyüzlülükle şölene gelmediği için Banquo’ya tatlı tatlı sitem ederken, Banquo’nun kanlı hayaleti içeri girer, sofrada Macbeth’in yerine yerleşir. Banquo şölene geleceğine söz vermişti. İnsanı ürperten korkunç bir alay vardır bu sözünü tutuşunda.

Banquo’nun hayaleti, nesnel değil, öznel bir hortlaktır. Yani onu herkes değil, ancak Macbeth görebiliyordur. Duncan’ı öldürmeden önce gözünün önünde canlanan kanlı hançer gibi, yaşlı kralı öldürdüğü sırada “Macbeth’e uyku yok artık!” diye bağırان ses gibi, Macbeth’in o işkence edici hayal gücünün bir belirtisidir bu da.

Hayaleti hemen göremeyen, ama kendi iskemlesine bir başkasının yerleştiğinin farkına varan Macbeth, oturacak yer kalmadığını sanır ilkin. Bunun üzerine Lenox boş iskemlesini gösterir ona. İşte Macbeth ancak o zaman Banquo’yu görür. Öyle bir dehşete kapılır ki, ilk tepkisi yalan söylemektir. Suçsuz olduğunu bağırır hayalete:

*Ben yaptım diyemezsin elbet!  
Beni gösterme, kanlı başını sallayıp.*

*Thou canst not say I did it: never shake  
Thy gory locks at me.*

(III, 4, 50-51)

Herkes ayağa fırlar telaş içinde. Lady Macbeth tam ne olduğunu bilemez ama, kocasının müthiş bir bunalım geçirdiğini anlar. Soğukkanlılığını elden bırakmaz; Macbeth'in gençliğinden beri böyle hallere düştüğünü, iyileşeceğini, bu sıralarda onunla ilgilenmemek gerektiğini söyler; herkesin oturup yemeğe başlamasını ister. Sonra Macbeth'e dönüp büyüklerin önünde bir münasebetsizlik eden oğlunu azarlayan bir ana gibi, alçak sesle tersler kocasını. Macbeth önce kendine gelemese de karısının yineleyen uyarması üzerine biraz toparlanır. Gelip geçici böyle garip bir illeti olduğunu ileri sürerek, özür diler konuklarından. Sonra gene ikiyüzlülük yapar, şarap kadehini kaldırır, sevgili dostu Banquo'nun da aralarında olmasını ister, onun şerefine içer. Macbeth'in ağzından bu söz çıkar çıkmaz, katiliyle alay edercesine, Banquo'nun hortlağı yeniden belirir. Macbeth'in korkusu daha da müthiştir bu kez. Dayanamaz bu kanlı hayaleti görmeye. Hatta duyduğu dehşet öylesine yoğundur ki, sanki Banquo'nun hortlağını bile sindirir, onun kaçmasına neden olur. Ama Macbeth gene de kendine gelemes. Böyle bir görüntü karşısında, herkesin hiçbir şey olmamış gibi davranmalarına şaşar. Lordlardan biri Macbeth'in neler gördüğünü sorunca, artık iyice kendini yitiren kocasının her şeyi açığa vuracağını anlar Lady Macbeth. Macbeth'in gittikçe fenalaştığını söyler, ona hiçbir şey sorulmamasını, herkesin hemen gitmesini ister.

Karısıyla yalnız kalan Macbeth'in sayıklamaları sürüp gider. Karışık sözlerinden iki şey anlarız yalnız: Biri, daha çok kan akacağı; ikincisi de, çeşitli mucizelerle, taşların kendiliğinden yerinden oynaması ya da ağaçlarla kuşların dile gelmesiyle en gizli cinayetlerin bile er geç ortaya çıkacağıdır.

Ama bir süre sonra Macbeth toparlanıp, birdenbire Macduff'ın sözünü etmeye başlar: O geceki şölene gelmeyişinden kuşkulandı. Bu işin içyüzünü öğrenecektir. Macduff'ın da, tüm öteki lordların da evinde birer hafiye bulundurduğunu açıklayınca, Macbeth'in ne denli paranoyak bir duyguya düştüğünü iyice anlarız. Ertesi gün erkenden cadıları arayacağını da bildirir bu arada. Artık en kötü çarelere başvurarak, başına gelecek tüm felaketleri öğrenmek istiyordu. Ne gariptir ki, Banquo'nun hayaletini görünce duyduğu o müthiş korku, Macbeth'i yıldıracağına, büsbütün saldırgan bir hale getirmiş gibidir. Macduff'ı da, kuşkulandığı her insanı da öldürmeye hazırır şimdi.

Lady Macbeth bütün bunlara kısacık bir tek tümceyle karşılık vererek, kocasına her şeyden fazla uyku gerektiğini söyler. İleride Lady Macbeth'in de rahat uyuyamayacağını bilenler için, gene çok acı bir alay vardır bu sözde. Kocasının cinayeti ortaya çıkmasın diye harcadığı bu çaba, Lady Macbeth'in o görülmedik iradesinin son belirtisidir. Onunla bir daha karşılaştığımız zaman, tümüyle yıkıldığını, Duncan'ın kanını ellerinden çıkartamamanın acısı içinde kıvrandığını göreceğiz.

Dördüncü perde karanlık bir mağarada başlar. Gök gürlemekte; üç cadı, mağaranın ortasında kaynayan kazanın çevresinde, korkunç olduğu kadar iğrenç büyülerini yapmaktadırlar. İçine, yılan zehirleri, baykuş kanatları, ejderha pulları, kurt dişleri, köpekbalığı kursakları, ölü doğan bebek parmakları vb. konulan kazan, bir "cehennem çorbası" ("hellbroth") gibi kaynadıkça, sanki Macbeth'in alinyazısı da gittikçe kararıyor, acılaşıyor, uğursuzlaşıyordu.

Cadılar tüm istediklerini öğreneceğini söylerler Macbeth'e. Derken gök gürler, birinci Hayalet görünür. Miğferli bir baştır bu. İleride Macduff'ın Macbeth'i yeneceğini, başını Duncan'ın oğluna getireceğini bildiğimiz için, Macbeth'in kesik başı olarak yorumlayabiliriz bu görüntüyü. Hayalet, Macduff'tan sakınmasını söyler Macbeth'e. Burada dikkat edilecek nokta, Macduff'ı öldürmek düşüncesinin doğrudan doğruya hayaletten gelmediğidir. Cadılar, Macbeth'in kral olma hırsını kışkırtmakla yetindikleri gibi, bu Hayalet de onun içindeki kuşkuyu sezmiş, kö-

rüklemiştir ancak. Macbeth bir şeyler daha öğrenmek ister, ama Hayalet yok olurverir ortadan.

O sırada gene gök gürler. Cadılara göre, birincisinden daha da güçlü olan ikinci Hayalet görünür. Kanlar içinde bir çocuktur bu. Macbeth'in gönderdiği katillerin öldürdükleri Macduff'ın küçük oğlunu simgeleyebileceği gibi, anasının rahminden vaktinden önce koparılan Macduff'ı da simgeleyebilir. İkinci Hayalet Macbeth'e, elini kana bulamaktan çekinmemesini, yolundan şaşmamasını, hiçbir şeyden ve hiç kimseden korkmamasını emreder. Bir ananın doğurduğu hiçbir insanın onu yenemeyeceğini bildirdikten sonra ortadan yok olur.

Gene gök gürültüsüyle meydana çıkan üçüncü Hayalet, elinde küçük bir ağaç tutan taçlı bir çocuktur; herhalde Duncan'ın oğlu Malcolm'u simgeler. Çünkü ileride göreceğimiz gibi, Macbeth'i yenen Malcolm, Birnam ormanından kestikleri dalları ellerine alıp Dunsinane'e doğru yürümelerini emredecektir askerlerine. Hayalet, Macbeth'e gözüpek ve gururlu olmasını, hiç kimselere aldırmasın diye söyledikten sonra, Birnam ormanı Dunsinane tepesine ilerlemedikçe, hiçbir gücün onu yenemeyeceğini bildirir. Bu üçüncü kehanetten sonra, Macbeth tam bir güven içindedir: Her insanın ana rahminden doğduğuna göre, bir ormanın ağaçlarının köklerini koparıp tepelere tırmanamayacaklarına göre, hiçbir şey Macbeth'i artık altedemeyecektir.

Şimdi Macbeth rahatlamakla birlikte, içinde bir tek korku kalmıştır gene de: Banquo'nun soyunun İskoçya'da hüküm sürüp sürmeyeceklerini ille de öğrenmek ister cadılardan. İşte o zaman, son bir görüntü canlanır gözünün önünde: Birbirinin ardı sıra gelen sekiz kral belirir. Sekizincinin elinde taşıdığı aynada daha birçok kral görülür. Bunların hepsi Banquo'nun soyundan oldukları için, hem Banquo'ya, hem de birbirlerine benzerler. Taçlı torunlarını, torunlarının torunlarını gururla Macbeth'e göstererek, Banquo'nun kanlı hayaleti de gülümsemeye en arkadan gelir. Bunca kralın altın taçları, Macbeth'in sanki gözlerini yakar. Bunu görmektense kör olmaya bile razıdır. Yeni duyduğu güveni sarsmış, onu yeniden acılara boğmuştur bu görüntü. Macbeth cadılara lanet ederken, onlar ortadan yok olurverirler ve artık bir daha görmeyiz bu uğursuz yaratıkları.

O sırada mağaraya gelen Lenox, Macduff'ın İngiltere'ye kaçtığını haber verir. Macduff'ı ele geçiremeyeceğini öğrenen Macbeth, korkunç bir öfkeye kapılır. Artık hiç düşünmeden, hiç duraklamadan, tasarladığı cinayetleri dakikasında işlemeye karar verir. Bundan sonra hep böyle davranacağını göstermek için de, Macduff'ın şatosuna hemen bir baskın yapılmasını, düşmanından hınç almak için onun karısının, çocuklarının, soyunun sopunun kesilmesini emreder.

Bu kıyım Macbeth'in en korkunç, en iğrenç cinayetidir. Birinci cinayetini hırs yüzünden, kral olabilmek için, ikincisini korkudan kurtulmak, güvenle saltanat sürebilmek için işlemiştir. Durumun özür götüren bir yanı vardı. Ama üçüncüsünü, salt kinden işler. Macduff'ı öldürse hadi neyse, onu ele geçiremeyince, suçsuz karısından, yavrularından öç alır.

İngiliz sarayında Macduff ile Malcolm konuşurlarken, İskoçya'dan gelen bir lord da onlara katılır. Anlattığına göre, ülkeleri artık bir mezar olmuştur İskoçyalılara. Macbeth'in zorbalığından kurtulmak için birçok lord ayaklanmış, kadınlar bile savaşa hazırlanmışlardır. O böyle konuşurken, merak içinde olan Macduff, ailesini sorup durur. Aslında bu felaketi haber vermeye gelmiş olan lord, bunu söylemeye bir türlü cesaret bulamaz kendinde. Sonunda karısının da, çocuklarının da vahşice öldürüldüklerini bildirdiği zaman, Macduff'ın, şapkasını gözlerine doğru çekip sessiz kalışı en tüyler ürpertici çığlıklarından, en acı yakınmalarından bile daha korkunçtur. Artık Macduff'ın Macbeth'e duyduğu kin, candan bir yurtseverin, dürüst bir insanın zorbalara ve zalimlere karşı duyduğu kin değildir yalnızca; haklı bir öç alma hırsına kapılmış, karısıyla yavrularının katilini eliyle öldürmeye adanmıştır kendini. Dördüncü perde, İskoçyalıların İngilizlerle birleşip, Macbeth'i yeryüzünden yok etme kararıyla biter.

Beşinci perdenin başlangıcında, Lady Macbeth'i son olarak görürüz. Macbeth'in uyumasını isteyen kadının şimdi kendinin uyuyamaması, gözlerini kapayınca da uykusunda yürümeye başlaması, bu tragedyada sık sık rasladığımız o gizli ve acı alaylardan biridir gene. Uyuyan Duncan ile birlikte uykunun ta kendisini öldürdükten sonra, yalnız Macbeth değil, Lady Macbeth de uyuyamaz artık.



Kendisine hizmet eden kadına yanında her zaman bir ışık bulunmasını ısrarla emretmiştir. Demek ki, Lady Macbeth cina-yet işleyebilmek için vaktiyle istediği karanlığa, ruhuna çöken kötülüğün simgesi olan o karanlığa artık uykusunda bile dayanamaz hale gelmiştir. Kanlı ellerinden korkan kocasını ürkek bir çocuğu terslercesine azarlayan, biraz suyla bu işin kolayca halledilebileceğini söyleyen kadın, şimdi uykusunda gezerken, bo-yuna ellerini ovuşturup durur; Duncan'ın öldürüldüğü sahneyi hasta dimağında yeniden canlandırır, Kralın kanını ellerinden bir türlü çıkaramaz:

*Çık, lanetli leke! Çık diyorum, sana. Bir iki... Demek o işi yapmanın zamanı geldi... Cehennem karanlık! Ayıp efendim, ayıp! Hem bir askersin, hem de korkuyorsun... hiç kimse bize hesap soramayacağına göre, ne diye korkacaktınız bunun bilinmesinden? Ama o yaşlı adamda bu kadar çok kan olacağı kimin aklına gelebilirdi?*

*Out damned spot! Out I say! One two... Then it is time to do it... Hell is murky! Fie, my lord, fie! A soldier and afeard... What need we fear who knows it, when none can call our power to account? Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him?*

(V, 1, 34-39)

Hatırlarsak, Duncan'ı vurduktan sonra, Macbeth uşakların yüzüne kan sürmekten korkmuştu. Karısı Duncan'ın odasına gitmiş, onun kanını adamların üstüne başına bulamıştı. Aslında bu işin Lady Macbeth'i nasıl etkilediğini şimdi anlarız. Çünkü ne yapsa, artık kurtulamıyor bu kanın kokusundan:

*Kan kokuyor hâlâ şurası: Arabistan'ın tüm kokuları temizleyemeyecek şu ufak eli.*

*Here's the smel of blood still: All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.*

(V, 1, 48-49)

Eskiden olup bitenleri yeniden yaşarken, o zaman çekmediği –ya da bilinçaltına sürdüğü– vicdan azaplarını şimdi çeken Lady Macbeth’in perişan kafasında, olaylar sırasının ve zaman kavramının darmadağın olduğunu görürüz. Peter Alexander’ın haklı olarak dediği gibi, psikiyatri kitaplarında anlatılan vakaları andıran bu sahnede, Lady Macbeth ruhsal açıdan ölmüştür artık. Onun sayıklamalarından durumu olanca korkunçluğuyla sezen, dehşet içinde kalan hekimi, derdine tıbbın bir çare bulamayacağını, ona bir tabipten çok bir rahip gerektiğini söyler ve Lady Macbeth kendi canına kıymasın diye, hizmetine bakan kadına ayrıca dikkatli olmasını salık verir. Lady Macbeth’i son görüşümüzdür bu. Beşinci sahnede, tüm önlemlere karşın, kendini öldürmenin yolunu bulduğunu öğreniriz.

Tragedyanın başlangıcında, duygulanmak, acımak nedir bilmiyormuş gibi davranan bu çelik iradeli kadının nasıl bu hale düştüğünü anlamaya çalışırsak, kocasıyla onun arasındaki büyük psikolojik ayrılıkları da iyice belirtmiş oluruz. Her şeyden önce şunu unutmamalı ki, Holinshed’e göre, çok haris bir kadın olan ve tahta oturma isteğiyle yanıp tutuşan Lady Macbeth, Shakespeare’in tragedyasında kendi yararına hiç de haris değildir aslında. Onun hırsı, tahta kendi oturmak değil, kocasını oturtmaktır. Kocasını cinayet işlemeye kışkırtırken, sevdiği erkeğin yararına davrandığını sanması, bu açıdan kendini örnek bir eş sayabilmesi, bu oyundaki en acı alaylarından biridir.

Dikkatimizi çeken ikinci nokta, Macbeth’in, karısından çok daha karmaşık, dolayısıyla çok daha ilginç bir kişi oluşudur. Tragedyanın başlangıcında ne tam anlamıyla iyi, ne de tam anlamıyla kötüdür Macbeth. Çoğu kişi gibi iyilikle kötülük arasında kararsız, bocalayan bir insandır. Onu bu tragedyanın gerçek kahramanı saymamızın, ona yakınlık duymamızın, ona acımamızın nedeni de budur zaten. Bir yandan onuru, dürüstlüğü, insanlığı vardır. Duncan’ı öldürmekle, tüm bu soylu yanlarını bir kalemde yıkacağını bilir. O canlı ve geniş hayal gücü de, işleyeceği cinayetin iğrençliğini gözünün önüne serer, onu hep uyarır. Öteki yandan cadıların kehanetlerini dinledikten sonra büsbütün artan iktidar hırsı, onu kötülüğe doğru boyuna dürtükleyip durur. Bu yüzden bir bakarsınız Macbeth karar verir,

bir bakarsınız cayar verdiği iyi ya da kötü karardan. Böylece hiç kuşkusuz, karısı onu kötülüğ'e kışkırtmasa, daha doğrusu ona düpedüz baskı yapmasa, Macbeth içindeki kötü hırsları denetimi altında tutabilecek, gizli isteklerini gerçekleştirmek için hiçbir zaman cinayete kadar gidemeyecektir.

Kocasından çok daha basit olan Lady Macbeth'in ise, tek amacı, sevdiği erkeğin yükselmesi, kral olmasıdır. Bu amacı gerçekleştirmek için de en ağır hakaretlerden tutun da, en kadınca cilvelere kadar her çeşit çareye başvurabilen çelik gibi sağlam iradesini kullanır. Böylece işledikleri ilk cinayette Lady Macbeth önderlik eder, Macbeth de istemeye istemeye onun peşinden gider, onun suç ortağı olmak zorunda kalır.

Gene kocasından farklı olarak, Macbeth'e sürekli işkence eden o korkunç hayal gücünün en küçük bir izi bile sezilmez Lady Macbeth'te. Boş düşüncelere, kuruntulara kapılmayan kafası, tümüyle gerçekçi ve pratik bir biçimde işler gibidir. Hatta o bükülmez iradesiyle duygularını öylesine sıkı bir kontrol altına almıştır ki, hiç duygusu olmadığı bile sanılabilir ilkin. Yaşlı krala acımıyor, kendi evinde konuk olan bir adamı uykusunda öldürmenin iğrençliğini düşünmüyor, bu cinayeti suçsuz adamlara yüklemekten çekinmiyordur. Böylece, kötü yolu seçtiği halde Macbeth'in acılarını her zaman benimsemeyen bizler, oyunun ilk yarısında, Lady Macbeth'e acımak şöyle dursun, onu normal insanlık duygularından bütünüyle yoksun bir canavar olarak görürüz.

Oysa iradesiyle bunları kendinden de, başkalarından da gizlemesine karşın Lady Macbeth'in de insanca kaygıları olduğu ta başından beri bellidir: Doğuştan bir canavar olsaydı, cinayet işleyebilme ve vicdan azabı duymama gücünü, kötü ruhlardan dilemez; kadınlığından sıyrılması, tepeden tırnağ'a korkunç bir zulümle dolması, sütünün zehre dönüşmesi için bu kötü ruhlara dua etmezdi. Doğuştan bir canavar olsaydı, yaşlı Duncan'ı babasına benzettiği için onu öldüremediğini açıklamaz; cinayetten sonra da, bunalım geçiren kocasına, böyle şeyleri düşünürse, insanın delireceğini söylemezdi.

İşte Macbeth ile karısı arasındaki başlıca ayrım, bu düşünme sorunundadır. Hayal gücü ayrıca gelişmiş olan Macbeth,

Duncan'ı öldürmeden önce düşünür, korkunç kuruntulara kapılır, işleyeceği cinayetin tüm sonuçlarını gözlerinin önünde canlandırır. Düşünürse delireceğini bilen Lady Macbeth ise, iradesi sayesinde kendi beyninde bir boşluk yaratır, hiç düşünmeden hemen davranır. Ne çare ki, insan er geç düşünecek, anımsayacaktır. İşte o zaman, baskı altında tuttuğu hayal gücü harekete geçtiğinde, Lady Macbeth yıkılır. Dover Wilson'un dediği gibi, Macbeth yavaş yavaş yıpranırken, Lady Macbeth birdenbire çöküverir.

Ama Lady Macbeth, başlangıçta insanca duygularını gizlediği gibi, kocası da dahil olmak üzere, herkesten gizler yıkıldığını. Karı koca giderek uzaklaşırlar birbirlerinden ve bu kadınla bu erkeğin ayrı ayrı cehennemlerinde yapayalnız kalışları, belki de bu acı tragedyanın en acı yanlarından biridir. Oyun boyunca vicdan azabının sözünü eden Macbeth, sonunda vicdan azabının açtığı yarayla değil, Macduff'ın kılıcının açtığı yara yüzünden ölür. Ama vicdan azabının hiç sözünü etmeyen, vicdan azabının kendisini kemirdiğini ancak uykusunda, ancak bilinçaltıyla açığa vuran Lady Macbeth bu yüzden canına kıyar.

Macbeth kendini toparlayıp düşmanla ölümüne savaşmaya hazırlandığı ve İngilizlerin yenileceğine kendi kendini inandırmaya çalıştığı sırada kadın çılgınları kopar. Macbeth'in duygularının ne denli körleştiğini, tüm benliğinin artık korku bile duyamayacak kadar tükendiğini işte o zaman anlarız. Geçmiş günlerde hayal gücünün yoğunluğu yüzünden bir bağırış damarlarındaki kanı dondurur, tüylerini diken diken ederdi. Ama artık korkunç ve kötü şeylerle öylesine kaynaşmış, cinayeti öylesine benimsemiştir ki, bu çılgınları duyup irkilmiyordur bile. Ve her şeyden, korkudan bile bezdiğini bilmek, Macbeth'i bütünü ezmektedir.

Macbeth bunu düşünürken, adamlarından biri gelip Lady Macbeth'in ölüm haberini verir. Macbeth, hem dünyada en çok sevdiği insan, hem de suç ortağı olan karısının ölümü için, yorumlanması çok güç birkaç sözcük söyler yalnızca:

*Er geç ölecekti kraliçe:  
Er geç bir gün söylenecekti bu söz.*

*She should have died hereafter:  
There would have been time for such a word.*

(V, 5, 17-18)

Macbeth “er geç” (“hereafter”) derken tam ne demek ister? “İle-ride nasıl olsa ölecekti; ha şimdi ha sonra ölmüş, ne çıkar?” mı demek ister? Yoksa “Savaşta, her şeyi kararlaştıracak olan savaşta sonra ölmesi gerekirdi, şimdi sırası değil” mi demek ister belli değil. Belli olan yalnız bir tek şey var: Macbeth yeryüzünde sevdiği biricik insanın ölüm haberini alan bir adamdan beklenen tepkiyi göstermez. Artık korku duyamadığı gibi, acı bile duyamayacak kadar yıkılmıştır. Onun gözünde ölmenin de, yaşamının da anlamı kalmamıştır artık:

*Ve geçen tüm günler, budalalara ışık tutup  
Tozlu ölümün yolunu gösterdi. Sön sön, küçük mum parçası!  
Yaşam, yürüyen bir gölgedir ancak.  
Sahnede bir süre kasılıp yıpranan,  
Sonra da adı sanı duyulmayan zavallı bir oyuncudur.  
Bir aptalın anlattığı, hiçbir anlamı olmayan,  
Gürültü ve öfkesiyle dolu bir masaldır yaşam.*

*And all our yesterdays have lighted fools  
The way to dusty death. Out, out brief candle!  
Life's but a walking shadow; a poor player  
That struts and frets his hour upon the stage,  
And then is heard no more: It is a tale  
Told by an idiot, full of sound and fury,  
Signifying nothing.*

(V, 5, 22-28)

O sırada sahneye giren bir adam, kendi getirdiği habere kendi de inanamayarak, Birnam ormanının yürümeye başladığını söyler. Bu yürüyen orman, Malcolm'un emirlerine uyarak birer dal koparıp ilerleyen askerlerdir. Cadıların bu konudaki kehanetlerini bilen Macbeth, tüm doğal kuralları yıktığı için, artık doğanın bile kendine karşı harekete geçtiğini sanır. Yok olma isteği gene içini sarar.

*Ben, güneşten bezmeye başladım;  
Dünyanın yok olmasını istiyorum artık.*

*I' gin to be aweary of sun,  
And wish the estate o' the world were now undone.*

(V, 5, 49-50)

Son sahnede, Dunsinane kalesi neredeyse hiç karşı koymadan teslim olur. Macbeth kazığa bağlanmış bir ayıya benzetir kendini. Kaçmasının yolu yoktur; sonuna dek savaşacaktır. Aslında ölmek istediği halde, cadıların son kehanetlerini anımsar, kadından doğan hiçbir erkeğin onu öldüremeyeceğini söyleyerek böbürlenir gene de. İşte o sırada, karısıyla çocuklarının öcünü almak için yanıp tutuşan, Macduff ile karşılaşır.

Tragedyanın başlangıcında Macbeth'te sezdiğimiz insanca duyguların son bir belirtisini görürüz burada: Macbeth, Macduff ile savaşmak istemez. Kadından doğan hiçbir kimsenin onu öldüremeyeceğini sandığı için, korkudan gelmez bu çekingenliği, Macduff'a karşı fazlasıyla suçlu olduğu, onun en yakınlarının kanını döktüğü için savaşmak istemiyordur onunla. Ama Macduff direnir. Macbeth bu çarpışma sırasında düşmanının tüm çabalarının neden boşuna olduğunu söyleyince, Macduff herkes gibi doğmadığını, vaktinden önce annesinin karnı yarılarak dünyaya geldiğini bildirir. Cadıların onu nasıl aldattıklarını, kara alinyazısından kurtulamayacağını o zaman anlayan Macbeth, Macduff ile savaşmaktan vazgeçmek ister. Macduff düşmanının teslim olması koşuluyla bunu kabul eder. Ama Malcolm'un buyruğuna girmeye, herkesin gözünde rezil olmaya

katlanamayacak kadar onur kalmıştır Macbeth'te. Birnam ormanı Dunsinane'e yürümüş olmasına, çarpıştığı adamın kadından doğmamasına karşın, Macbeth son bir kez kadere meydan okur. Tragedyanın başlangıcındaki yiğit askere yakışan bir mertlikle, sonuna dek dayanmaya karar verir, savaşarak sahneden çıkar.

Kısa bir süre sonra, Macduff, elinde Macbeth'in kesik başıyla geri dönüp, bu lanetli başı kral ilan edilen Malcolm'a verir. Böylece uğursuz kader tanrıçalarının kehanetleri bir bir yerine gelmiş, Macbeth'in tüm istedikleri olmuş, ama cinayetleri sayesinde hiçbir şey elde edememiş, tam bir umutsuzluk ve bezginlik içinde ölmüştür.

## *Eski Yunanistan ve Roma Tarihiyle İlgili Oyunlar*

### *JULIUS CAESAR*

Shakespeare'in Roma tarihiyle ilgili üç tragedyasının birincisi olan *Julius Caesar*'ın 1599'da yazıldığı sanılır. Başlıca kaynağı Plutarkhos olan Shakespeare, arkadaşı Ben Jonson gibi bilgili değildi Roma tarihi konusunda. Örneğin, o sıralarda çalar saat diye bir şeyin olmadığını bilmediğinden, oyununa bir çalar saat koyar. Gelgelelim gizlice toplanan suikastçılar gecenin karanlığında dağılmak üzereyken çalan bu saat, öylesine etkilidir ki, bu türden gizli toplantıları ele alan her oyuna girmiştir Shakespeare'den sonra. Ben Jonson böyle yanılgılara düşmez. Ama onun *Catiline*'ı ya da *Sejanus*'u bugün ancak uzmanlarca okunurken, Shakespeare'in *Julies Caesar*'ı o çağda bile hemen beğenilmiş, yazarın en çok sahneye konulan oyunları arasına girmiştir. 1953'te sinema yönetmeni Joseph Mankiewicz'in, başrolleri James Mason, John Gielgud ve Marlon Brando gibi ünlü oyunculara vererek, *Julius Caesar*'ın çok ilgi uyandıran bir süperprodüksiyonunu yapması bile, bu oyunun ne denli tutulduğunu gösterir.

Seyirci ve okuyucuların *Julius Caesar*'ı böylesine beğenmelerinin bir nedeni, yapısının yalın oluşudur. Bu tragedya doğal olarak iki bölüme ayrılır: Julius Caesar'ın ölümünden önceki bölüm ve Julius Caesar'ın ölümünden sonraki bölüm. Doruk



noktası, Caesar'ın Senatoda suikastçılar tarafından öldürüldüğü üçüncü perdenin tam ortasıdır. Bu konunun anahatları dışında, hiçbir olaya yer verilmez ve böylece seyircilerin dikkatinin dağılmadan bir tek noktada yoğunlaşması sağlanır. Birinci bölümde Roma'nın siyasal havasının gerginliğini; imparator olmak özlemleri içinde olan Caesar'ın gittikçe artıp tehlikeli boyutlara varan egemenliğini; ya cumhuriyete içtenlikle inandıkları ya da kişisel çıkarlarını düşündükleri için, bu egemenliğe karşı koyanların suikast hazırlıklarını görürüz. İkinci bölümde ise, Mark Antony'nin halkı etkilemesi üzerine, suikastçıların birer birer yenilip nasıl cezalandırıldıkları, nasıl yokedildikleri gözler önüne serilir.

*Julius Caesar*'ın tutulmasının ikinci nedeni de, oyunun anlatım ve dilinin, konunun işlenişi kadar yalın oluşudur. Yapılan istatistiklere göre, 2450 satırlık bu oyunda, Shakespeare ancak 2218 sözcük kullanmıştır. Böylesine sınırlı bir sözcük dağarcığı, yazarımızda pek ender görülen bir durumdur. Shakespeare söyleceklerini hiç süslemeden söyler bu oyunda. Örneğin, Brutus karısı Portia'ya duyduğu sevgiyi şöyle dile getirir:

*Sen benim vefalı ve onurlu karımsın;  
Dertli yüreğime gelen kırmızı damlalar kadar  
Değerlisin benim için.*

*You are my true and honourable wife;  
As dear to me as are the ruddy drops  
That visit my sad heart.*

(II, 1, 288-290)

Cassius ölünce, bir arkadaşı şöyle der:

*Ey batan güneş!  
Sen bu gece kızıl ışınlarında battığın gibi,  
Cassius'un günü de kızıl ışınlarında battı;  
Roma'nın güneşi battı.*

*O setting sun,  
As in thy red rays thou dost sink tonight,  
So in his red blood Cassius' day is set;  
The sun of Rome is set.*

(V, 3, 60-63)

Bu tragedya Julius Caesar'ın adını taşıdığı halde, asıl kahramanın Brutus olduğu su götürmez. Seyirciler ve okuyucular, Caesar'a değil, Brutus'a hayrandırlar. Tüm ilgileri Brutus'un iç dünyasına, Brutus'u parçalayan çelişkiye yönelir. Brutus, "Zavallı Brutus kendi kendisiyle savaş halinde" ("poor Brutus with himself at war") (I, 2, 45) der. Gerçekten de acımasız bir savaş sürüp gitmektedir Brutus'un içinde. Brutus, Caesar'ı en yakın dostu sayar, onu candan sever (hatta yanlış olduğu doğum tarihiyle saptanan ve Shakespeare'in hiç değinmediği bir söylentiye göre, Brutus, Caesar'ın nikâh dışı oğludur.) Ne var ki, Brutus için Roma Cumhuriyeti, can arkadaşı Caesar'dan bile daha değerlidir. Diktatörce davranmak eğilimleri gittikçe güçlenen, kendini her an kral ilan edebilecek olan Julius Caesar ise, Roma Cumhuriyeti'ni her an yok edebilecek olan korkunç bir tehlikedir. Bu durumda Brutus, Caesar'ı öldürmek amacıyla hazırlanan suikasta katılacak mıdır, katılmayacak mıdır?

Suikastçılar, başta Cassius, Brutus'un aralarına katılması için ellerinden geleni yaparlar. Cassius, Brutus'u kandırmak açısından ayrıca etkin bir rol oynar. Brutus ve Caesar'dan sonra oyunun en ilginç kişisi olan Cassius, Brutus'u içtenlikle sevmek ve ona hayranlık duymakla birlikte, arkadaşınıninkinden bambaşka bir siyasal tutum içindedir: Ondan hiç hoşlanmayan Caesar'ın egemenliğinin sürdüğü bir Roma'da kendisine yer olmadığının bilincine vardığı için, gerçekçi ve pratik bir biçimde davranıp, hiç duraksamadan eyleme geçmeye hazırdır. Suikastçıların Brutus'u aralarında görmeye can atmalarının nedeni de besbellidir. Tüm Roma, Brutus'un ne denli soylu, ne denli erdemli, bencillikten ne denli arınmış olduğunu bilmektedir. Böylece Brutus yanlarında olursa, Julius Caesar'ın ölümü hak ettiğine herkes inanacaktır.

Sonunda Brutus, salt idealistliğinden ötürü, bunu cumhuri-

yete bağıllığının bir kanıtı ve cumhuriyetçi olarak görevi bildiği için, Caesar'a duyduğu sevgiye karşın ve korkunç bir acı çekmek pahasına, arkadaşını öldürecek olanların arasına katılır. Ama ne yazık ki, bu özverisi boşunadır. Çünkü Brutus, Caesar'ın kendisini değil, temsilcisi olduğu siyasal tutumu, yani Roma'yı bir tek kişinin yönetmesini öngören tutumu ortadan kaldırmak ister. Oysa bunu başaramaz; cumhuriyetin yok olmasını, imparatorlar döneminin başlamasını engelleyemez; sonunda yıkılıp gider.

Ama ne gariptir ki, Brutus, Shakespeare'in öteki tragedyalarının baş kişileri gibi, olumsuz yanlarından ya da kusurlarından ötürü değil, tam tersine olumlu yanlarından ve erdemlerinden ötürü yenilgiye uğrar. Çünkü siyaset alanında Brutus'un erdemleri tümüyle geçersizdir. Bir siyaset adamı olarak Brutus fazlasıyla saf, hatta akılsızdır. Büyük bir savaşın arifesinde çadırında gece yarısı kitap okuyan, müzik dinleyen bu aydın kişi, siyasal alanda yanılığdan yanılığa düşer çaresiz. Örneğin, kendisinin siyasal hırsları olmadığı, kendi çıkarlarını hiç gözetmediği için, öteki suikastçıların da kendisi gibi olduğunu, kişisel bir hırs ya da kıskançlıktan değil, salt Roma'nın hayrını düşünerek Julius Caesar'ı öldürmek istediklerini sanır. Fazla kan dökmekten çekindiğinden, Cassius'un uyarılarına karşı çıkarak Caesar ile birlikte en yakın adamı Mark Antony'nin de öldürülmesine gönlü razı olmaz. Bununla da yetinmeyip, Cassius'a gene karşı çıkarak, ölen Caesar'a haksızlık etmemek amacıyla, Mark Antony'ye cenaze töreninde konuşma hakkı verir.

Bu törende önce kendi konuşup, büyük bir içtenlik ve doğrulukla, gerçekleri olduğu gibi halka anlatır. "Caesar'ı az sevdiğim için değil, Roma'yı Caesar'dan daha çok sevdiğim için" ("not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more") (III, 2, 22) en yakın arkadaşının canına kıydığını söyler. "Caesar yiğit olduğu için ona saygı duyuyorum; ama haris olduğu için onu öldürdüm" ("as he was valiant, I honour him; but as he was ambitious, I slew him") (III, 2, 27) der. Brutus'un bu söylevinde sonra, Roma halkı tümüyle ondan yana gibidir. Caesar kral olmak istediğine göre, öldürülmesinin bir zorunluluk haline geldiğine inanmışçasına alkışlarlar Brutus'u. Derken, Caesar'ın yandaşı olan ve suikastçılara henüz gizlediği korkunç bir kin

duyan Mark Antony söz alır. "Caesar'ı övmeye değil, gömmeye geldim" ("I come to bury Caesar, not to praise him") (III, 2, 73) diye söze başlayan Antony, bu söylediğinin tam tersini yapar. Suikastçıları ilkin gizli kapaklı bir biçimde, en sonunda da açıkça öyle bir yerer, Caesar'ı öyle bir över, öyle bir yüceleştirir ki, bu usta demagogun elinde birer kuklaya dönen halk, birkaç dakika içinde yüzde yüz fikir değiştirir, Brutus'a ve öteki suikastçılara düşman kesilir.

Bundan böyle Brutus'un mahvolacağını biliriz. Ne var ki, Brutus, siyaset adamı olarak başarısızlığa uğradıkça, insan olarak gözümüzde büsbütün yüceleşir. Onu yıkıp yok eden Mark Antony bile, ölümünden sonra "Romalıların en soylusu" ("the noblest Roman of them all") (V, 5, 68) diye tanımlar onu; Brutus için, "doğanın ayağa kalkıp, tüm dünyaya 'işte bir insan!'" ("nature might stand up and say to all the world, 'this was a man!'" (V, 5, 71) diyebileceğini söyler.

Düşmanlarının bile böylesine hayran olduğu Brutus, tragedyanın baş kişisi olduğu halde, Shakespeare oyununa "Brutus" adını değil de, *Julius Caesar* adını vermekte haklıdır gene de; çünkü Caesar'ın kendi değilse bile ünü ve ruhu tüm tragedya egemendir. Oyunun ancak ilk yarısına kadar görülen Caesar, bedensel ve zihinsel açıdan kusurlu bir insandır. Bir kulağı sağırdır, vaktinden önce çökmüştür, saralıdır. Mark Antony'nin ona sunduğu tacı eliyle iterken, heyecana kapılır, bir nöbet geçirerek yerlere düşer, herkesin gözü önünde ağzı köpürür. Boyuna kendini över, ikide birde fikir değiştirir, boş inançlara kapılır, aklına eseni yapmak ister, kendisine dalkavukluk edilmesinden hoşlanır, vb... Gelgelelim, üçüncü perdede bu ölümlü Julius Caesar ortadan kalkınca bu kusurların tümü unutuluverir ve ölümsüz Julius Caesar'ın gerçek saltanatı başlar. Brutus "en sevdiğim arkadaşım" ("my best lover") dediği adamın bedenini yok etmeden, temsilcisi olduğu siyasal tutumu yok etmek istiyordu. Oysa bunun tam tersi olmuştur şimdi. Julius Caesar'ın bedeni yok olmuş, ama temsilcisi olduğu "imparatorluğun ruhu" diyebileceğimiz kavram, olanca gücüyle egemen olmuştur Roma'ya. Ve Caesar'ın ruhuyla özdeşleşen imparatorluğun ruhu, tüm suikastçıları yenilgiye ve ölüme sürükleyecektir er geç. Suikastçı-

lar da bunun bilincindedirler. O kadar ki, Cassius kendi canına kıymadan önce, "Caesar, öcünü aldın" ("Caesar, thou art reven-  
ged") der. Brutus ise, Philippi savaşının arifesinde, geceleyin  
çadırında Caesar'ın hayaletini görünce, artık yaşamayacağını  
anlar ve kılıcını yüreğine saplarken, Caesar'a seslenir:

*Caesar, artık rahat et;  
Böylesine istekli değildim seni öldürürken.*

*Caesar, now be still;  
I kill'd not thee with half so good a will.*

(V, 5, 50)

### TIMON OF ATHENS (Atinalı Timon)

Yazılış tarihi hakkında kesin bir bilgi olmayan *Timon of Athens*'in *King Lear*'den ya hemen önce ya da hemen sonra, 1606'yla 1608 yılları arasında yazıldığı sanılır. Oyunun kimi sahneleri güçlü, kimi sahneleri de bir hayli düşük olduğu için, tümünü Shakespeare'in yazıp yazmadığı konusunda kuşkular uyanmıştır. Bir varsayıma göre, Shakespeare başka bir yazarın bitiremediği bir oyunu ele alıp bazı yerlerini olduğu gibi bırakarak, bazı yerlerini işlemiş, geliştirmiştir. İkinci bir varsayıma göre de, başka bir yazar ya da başka yazarlar, Shakespeare'in bitiremediği bu oyunu gerekli eklemeleri yaparak tamamlamaya çalışmışlardır.

*Timon of Athens* eskiden az okunan, okunduğundan bile daha az seyredilen, Shakespeare meraklılarının iyi bilmedikleri, bilmedikleri için de pek tutmadıkları bir tragedyaydı. Ne var ki, çağımızın eleştirmenleri artık büyük önem veriyorlar bu oyuna. Özellikle anlatım ve şiir açısından çok ilginç buluyorlar *Timon of Athens*'i. Örneğin, Wilson Knight'a göre, Timon'un sözlerinde çok derin, yoğun ve yüce bir şiir vardır. Fransız eleştirmeni Henry Fluchère'e göre *Timon of Athens* görkemli bir yapıttır. John Wain'e göre de, Timon'un çizilişinde eksik yanlar vardır, ama

şiiir açısından oyun eşsizdir. Hatta bu tragedya şiiirle öylesine yüklüdür ki, şiiirin ağırlığı oyunun dramatik yapısını çökertmiş, yıkmıştır bir bakıma. İşte bu yüzden Timon'un başına gelenlerden ve Timon'un davranışlarından çok, onun sözleridir bizi etkileyen. Bununla birlikte, ilk üç perdeyle son iki perde arasındaki karşıtlık sayesinde, *Timon of Athens* bir tiyatro oyunu olarak da etkilidir.

Shakespeare belirli bir "tip" değil, belirli bir "insan" çizer çoğu oyunlarında. Oysa *Timon of Athens*'teki kişiler, "insan düşmanı", "nankörlük", "şehvet", "dalkavukluk" gibi soyut kavramların temsilcileri gibidirler. Bu tür tipleştirmelere Shakespeare'de hiç alışık olmayışımız, oyunu uzun süre yadırgamamızın başlıca nedenidir belki de.

*Timon of Athens*'in konusu birkaç sözcükle özetlenebilir: Akıllara sığmaz bir görkem içinde yaşayan, zenginler zengini Timon, savurganlığının doğal bir sonucu olarak servetini yitirir. Bunun üzerine, çevresini sarıp, onun sırtından geçinen dalkavuklar, Timon'a sırt çevirirler. Timon da, yalnız nankör dostlarına değil, tüm insanlara düşman kesilir.

Tragedyanın Timon'dan sonra en önemli kişisi, "huysuz bir filozof" diye tanımlanan, ama Timon'un dalkavuklarına göre "huysuz bir köpeği" andıran Apemantus'tur. Apemantus, her şeyi olduğundan daha kötü görür, her şeyin ancak en iğrenç yanını algılar. Ama Apemantus'un su götürmez bir üstünlüğü de vardır: Gerçekleri açık seçik görür. İlk sözü Timon'u uyar-mak, çevresindekilerin namussuzluğunu açığa vurmaktır. Apemantus'a göre bu alçaklar, sadece Timon'un yemeklerini değil, Timon'un kendisini yiyorlardır; ekmeklerini, kendilerine kurban seçtikleri adamın kanma banıyorlardır hep birden.

Apemantus, Timon'un saflığını, akılsızlığını ayıpladığı gibi, Timon da onun geçimsizliğini, bitmeyen öfkesini ayıplamaktadır. Böylece ilk perdede, Timon ile Apemantus tam bir karşıtlık içindedirler: Yüzde yüz iyimser olan Timon, herkese güvenir; yüzde yüz kötümser olan Apemantus da hiç kimseye güvenmez. Timon çevresine bereket saçar, öteki ise çevresini lanete boğar; biri armağanlar verir, öteki küfürler eder. Timon ile Apemantus, ilkin birbirlerine öylesine aykırıdırlar ki, ileride

tıpatıp birbirlerine benzemeleri, kaderin acayip bir alayı izlenimini verir.

Apemantus'un gözüyle bakınca, Timon'un o görkemli dünyasını bambaşka bir açıdan gördüğümüz gibi, kâhyası Flavius'un açısından bakınca da, servetini bambaşka bir açıdan görürüz. Bu servet tükenmek üzeredir, daha doğrusu tükenmiştir bile. Timon'un toprakları rehinde, kendisi borç içindedir.

Timon bir süre bu duruma inanmak istemez, gerçekleri görmemek için direnir. İnanmak zorunda kalınca da, şimdiye dek bunca iyilik yaptığı, her bir isteğini yerine getirdiği dostlarının, onun imdadına yetişeceklerini sanır. Oysa Timon'un varlıklı dostlarının hepsi, düşen arkadaşlarına acımasızca davranırlar.

Korkunç bir hayal kırıklığına kapılan, aşırı bir iyimserlikten, aşırı bir kötümserliğe, ölçüsüz bir sevgiden, ölçüsüz bir kine geçen Timon, nankör dostlarına son bir şölen vereceğini bildirir. Bu sözümona şölende, Timon konuklarını nezaketle sofrasına oturtturarak, önce alaylarla dolu bir dua eder tanrılara. Sonra onları köpek yerine koyarak, sadece ılık suyla dolu tabaklarını yalamalarını ister. Derken küfrede ede, tabaklardaki suları, Timon'un delirdiğini sanan, kaçmaya çalışan konukların yüzüne gözüne atar.

Bundan sonra Timon, doğduğu Atina kentine bir daha ayak basmamaya, insan yüzü görmemeye karar verir. Yaralı bir hayvan gibi, ıssız deniz kıyısında bir mağaraya sığınır. Ama ne gariptir ki, varlıklı olmak, onun alınyazısıdır bir bakıma. Timon açlığını gidermek için toprağı kazıp yiyebilecek bir kök ararken, yığınla altın bulur. Şimdi Timon isterse, eski görkemli yaşantısına dönebilir, boşuna sevdiği o eski dalkavuklarını ya da yenilerini çevresinde gene toplayabilir. Ne var ki, Timon onulmaz bir kin içindedir artık. Bu kin yalnız insanlara değil, "insanların ortak orospusu" ("common whore of mankind") (IV, 3) bildiği altına da yönelmektedir. Eline geçen altınların kötü bir amaç uğruna kullanılmasını istediği için, mağarasına arkadaşı Alcibiades ile gelen iki sokak kadınına kucak dolusu altın bağışlar. Bu kadınların boyanıp süslenmelerini, erkeklerin başına bela kesilmelerini, onlara iğrenç hastalıklar aşılamlarını ister. Aynı olumsuz amacı güderek, herkesin hem malını soymaları, hem

de soyduklerinin canlarına kıymaları için, mağarasına bir rastlantı sonucu uğrayan eşkiyalara da bir yığın altın verir.

Timon'un yeniden zenginleştigi haberi yayılınca, eski dalkavukları ve Atina'nın büyükleri, bu durumdan yararlanmak umuduyla mağaraya gelirler. Ama Timon onlara kinden başka bir şey vermez. Artık Timon'un kini öyle boyutlara varmıştır ki, ölümden başka çıkar yol yoktur onun için. Eski Yunanistan'da insan düşmanlığıyla ün kazanan ve bu oyunu yazarken Shakespeare'in başlıca kaynakları olan Plutarkhos ve Loukianos'un da yaşamöyküsüne değindikleri Timon'un nasıl öldüğü ya da kendini nasıl öldürdüğü bilinmez. Acaba duyduğu kinden ötürü, bir çeşit zehirlenip, kendiliğinden mi öldü, diye düşünür insan.

Ortadan yok olmadan önce, mezarının deniz kıyısında olacağını söyler son söz olarak:

*Bir daha gelmeyin yanıma; deyin ki Atina'ya  
Timon, sonsuza dek yıkılmaz konağını kurdu  
Tuzlu dalgaları olan bir kumsalda.  
Deniz, günde bir kez onun üstünü örtecek  
Kabarıp coşan sularının köpüğüyle.*

*Come not to me again; but say to Athens,  
Timon hath made his everlasting mansion  
Upon the beached verge of the salt flood;  
Who once a day with his embossed froth  
The turbulent surge shall cover.*

(V, 1, 219-223)

Daha sonraları bir asker, Alcibiades'e bu mezarı gördüğünü bildirince, Timon'un arkadaşı, uçsuz bucaksız okyanusun Timon'un mezarı üstünde sonsuza dek ağlayacağını söyler. Okyanusun Timon'un mezarı üstünde ağlayıp ağlayamayacağı kuşkuludur. Ama kuşku götürmeyen bir şey varsa, o da bu oyunu gören ya da okuyanların, Timon'un ölümü üstüne ağlamadıklarıdır. Çünkü Timon'un ölümü, gerçek anlamda trajik değildir.



Ne acıma duygusu uyandırır insanda, ne de korku. Bu oyunun sonunda, insanoğlunun çektiği acıların yüceliği karşısında, ölümün korkunç gizemi karşısında, dehşete kapılacağımız yerde, neredeyse kayıtsızlığı andıran olumsuz bir havaya girer, "Timon için ölümden başka çare yoktu nasılsa; işte öldü artık" deyip geçeriz. Oysa büyük tragedyalarda, baş kişinin yıkılışı ve ölümü karşısında, büyük bir acıma ve heyecan duyarız.

Timon'un alinyazısının bizde acıma ve heyecan uyandırmaması, onun bir tragedya kişisi olmayışına bağlıdır. Gerçi bir eleştirmene göre, Timon'un tümüyle trajik boyutları olan bir kişiliği vardır, ama çoğu, bu görüşü paylaşmaz. Timon'u bir tragedyanın baş kişisi olarak benimsememiz için, her şeyden önce, onu bir insan olarak görmemiz gerekir. Oysa Timon, bir insandan çok alegorik bir kavramdır; insan düşmanlığının, tüm evrene yönelen bir kinin simgesidir. Çevresinin açgözlülüğünü, ikiyüzlülüğünü anlayınca, sanki insanı insan yapan tüm kaynaklar kuruyuvermiştir benliğinde, kinden başka hiçbir şey kalmamıştır. Bu kinin genel oluşu, belirli kişileri hedef alacağına, tüm yaratıkları, tüm dünyayı kapsaması, insanın ruhbilimsel yapısının gerçekleriyle hiçbir ilgisi olmayan bir duruma düşürmüştür Timon'u. Küfürlerinden, sille tokat saldırmalarından, Apemantus'u taş yağmuruna tutmalarından biraz korkmakla birlikte, Timon'u bir bakıma gülünç buluruz.

Timon'u neden bir tragedya baş kişisi saymadığımızı açıklamamanın en doğru yolu, onu Kral Lear ile karşılaştırmaktır. Aynı sıralarda yazılan *Timon of Athens* ile *King Lear* arasında göze çarpan bir benzerlik vardır. O kadar ki, Dover Wilson, "Kral Lear'in ölü doğan ikiz kardeşi" diye tanımlamıştır *Atinalı Timon*'u. Her iki tragedyada da ana tema nankörlüktür. Çevresindekilerin değerlerini ölçüp biçmesini bilmeyen, kolayca duygularına kapılan, çocuksu iki yaşlı adamın, korkunç bir nankörlük olayıyla karşı karşıya gelmeleri ve bu yüzden çektikleri acılardır. Lear ile Timon'un durumları birbirine benzer ilk bakışta. Ama Timon ile Lear, bambaşka biçimlerde gelişirler. Lear'in karşılaştığı nankörlük, Timon'un karşılaştığı nankörlükten çok daha haincedir aslında. Timon'a yüz çevirenler, onun yakın dostları bile sayılamazlar. Timon onlara yıllar yılı emek değil, sevgi değil,

ancak para, armağanlar, şölenler vermiştir. Oysa Kral Lear'e nankörlük edenler, tüm yüreğiyle sevdiği, onlara ne denli lanet ederse etsin, ömrünün sonuna kadar da seveceği öz kızlarıdır. Ama gene de Lear, tüm insanlığa yönelen bir kin içinde boğulup yok olmaz Timon gibi. Gerçi aklını yitirecek kadar acı çeker, ama acıları onu yıkacağına yüceltir. Sonunda kendi kusurlarını anlayan, yoksullara acıyan, toplum düzeninin haksızlıklarını görebilen, iyi yürekli, olgun insan ve bu arada bir tragedyanın gerçekten yüce bir baş kişisi olur.

## CORIOLANUS

1608 ile 1610 yılları arasında yazıldığını sandığımız *Coriolanus*, Roma tarihini ele alan *Julius Caesar* ve *Antony and Cleopatra* gibi Plutarkhos'un ünlü Yunanlılar ve Romalıların yaşamöykülerinden kaynaklanır.

Eşsiz bir asker olan Caius Marcius'un, Roma'nın düşmanları Volsyalıları Corioli'de büyük bir yenilgiye uğrattıktan sonra, onurlandırılmak için Coriolanus adını nasıl aldığını; konsül yapılarak daha da çok yücelecekken, halka karşı ölçsüz kininden ötürü Roma'dan nasıl sürgün edildiğini; Volsyalıların komutanı Tullus Aufidius ile birleşerek, Roma'nın üstüne nasıl yürüdüğünü; annesinin araya girmesiyle bundan vazgeçip düşmanları tarafından nasıl öldürüldüğünü anlatan bu tragedya, karşıt güçler arasında çözümlenmesi olanaksız çatışmalar üstüne kuruludur. Bunların başlıcaları, Romalılarla Volsyalıların savaşı; Roma'yı yöneten soylularla, halkın temsilcileri arasında sınıf çatışması; Coriolanus'un ilkin halkla, sonra Roma ile çarpışmasıdır.

Bu çatışmaları önlemenin yolu olmayışının başlıca nedeni, Coriolanus'un kendi sınıfından gelmeyen sıradan yurttaşları sadece hor görmekle kalmayıp, onlardan nefret etmesidir. Sahneye adım atar atmaz, Coriolanus'un ilk sözü, "Ne oluyor, sizi gidi fesatçı kerata?" ("what's the matter you dissentious rogues?") (I, 1, 161) diye bağırmaktır. Coriolanus oyun boyunca, saldırgan ve kıskırtıcı sözlerle halka söver durur. Onun gözünde halk, köpeklerden farksızdır; halk, "gömülmemiş leşler gibi" ("the dead

carcasses of unburied men") (III, 3, 122) pis kokar; halk, "çok başlı bir hayvandır" ("the beast with many heads") (IV, 1, 2). Soylular merhametli davranıp, kılıcını kullanmasını engellemeseler, Coriolanus bu "kölelerin" binlercesini kesip, dağlar gibi üst üste yığacaktır. Bu "köle" sözcüğü, Coriolanus'un görüşlerine çok uygundur; çünkü ona kalırsa, Roma'nın sıradan insanları yurttaş değil, köledir ancak. Bu kölelere iki tribün, yani iki temsilci seçmek hakkı verilmesi, Coriolanus'u ayrıca çileden çıkarmıştır. Devlet otoritesiyle sosyal adalet arasında koparılmaması gereken bir bağ bulunduğunun farkına bile varmadığı için, o sırada Roma halkı açlıktan kırıldığı ve yöneticilerin elinde bol bol buğday olduğu halde, savaşta yiğitçe çarpışmadılar bahanesiyle, halka bedava buğday dağıtılmasını engellemeye kalkar. Savaş yüzünden halkın ölüp sayıca azalacağını hesaplayarak, Volsyalıların Roma'ya saldırmaya ayrıca sevinir. Yurttaşlarını savaşa gönderirken, "Volsyalıların çok buğdayı var; bu fareleri oraya götürün" ("the Volscies have much corn; take these rats thither") (I, 1, 247) diye bağırır.

Söz konusu farelerden birinin ince ince alay ederek dediği gibi, Coriolanus onlara tatlı sözler söylemesini bilir her zaman. Gerçekten de Coriolanus'un ikiyüzlülüğü yoktur. Halka duyduğu kını ikide bir açığa vurmaktan hiç çekinmez. Coriolanus'un bu tutumunu hiç yan tutmadan bir koro işlevini yerine getirerek tartışan subaylardan birinin dediği gibi, yurttaşların sevgisini elde etmek amacıyla onlara dalkavukluk etmek ne denli yanlışsa, Coriolanus'un yaptığı gibi halka sürekli hakaret etmek de o denli yanlıştır.

Bu yanlış tutumun doğal sonucu, Coriolanus'un asker olarak değerini bilmek ve ona hiç haksızlık etmemekle birlikte, halkın da Coriolanus'un karşısında tedirginlik duyması, ona güvenmemesidir. Yurttaşlardan biri, Coriolanus'un Roma'ya hem hizmet ettiğini, hem de etmediğini; çünkü Roma'nın düşmanlarını cezalandırdığını, ama Roma'nın halkını sevmediğini açıklayarak bu tedirginliği dile getirir.

Bu tutumu yüzünden, Coriolanus'u gerçek bir yurtsever saymanın yolu yoktur. Yurtseverlik, belirli bir ülkenin bir parçası olduğunuzun bilincine varmak, o ülkeyi sevmek demektir.

Ülkesinde yaşayanların en azından yüzde doksanından nefret eden, onlara yaşama hakkı bile tanımayan, bununla da gururlanan bir adam, yurtsever sayılamaz elbette. Nitekim Coriolanus yurtsever olmadığını kanıtlayacaktır çok geçmeden. Sokaktaki adamlardan birinin dediği gibi, Coriolanus'un vatanına hizmet etmek amacıyla savaştığı söylene de, o, kendi şanını yüceltmek ve annesine hoş görünmek için savaşımaktadır aslında. Gerçekten de kişisel onuru, Roma'dan çok daha değerlidir Coriolanus'un gözünde; onuru kırılır kırılmaz da, tam anlamıyla bir vatan haini gibi davranıp, Roma'nın üstüne yürüyecektir.

Kişisel onuruna bu sağlıksız düşkünlüğünden ötürü, Coriolanus aşırı gururlu, daha doğrusu aklın alamayacağı kadar kibirli bir adamdır. Halk tarafından sevilmemesinin başlıca nedeni olan bu kibir yüzünden, içinde yaşadığı toplumla, hatta kendi sınıfıyla bile iletişim kuramamış; sadece annesine bağlı, yapayalnız bir insan haline gelmiş ve yalnızlığın sonucu olan onulmaz bencillğe düşmüştür.

Tüm oyun boyunca, sevgili annesi bir yana, Coriolanus'un başka birini düşündüğünü ancak bir tek kez görürüz: Corioli'de, evinde konuk kaldığı bir adamı Romalılar tutsak alınca, Coriolanus bu adamcağızın özgürlüğüne kavuşturulması için ricada bulunur. Bu insanca dileği dışında, tam anlamıyla bir savaş makinesidir Coriolanus. Tek marifeti, görülmedik bir yiğitlikle savaşması, yani ölümden korkmadan, çevresine ölüm saçmasıdır. Romalı generallerden Cominius'un dediği gibi, Coriolanus "kanlı bir şeydir ve onun her hareketine can çekişen sesler tempo tutar" ("a thing of blood whose every motion was timed with dying cries") (II, 2, 107). Annesi Volumnia da, oğlunun bir ölüm makinesi olduğunu gururlanarak belirtir:

*Ölüm, o karanlık ruh, güçlü kolunda yatar.*

*O kol ilerleyip, aşağı doğru iner ve o zaman insanlar ölür.*

*Death, that dark spirit, in his nervy arm doth lie,*

*Which, being advanced, declines, and then men die.*

(II, 1, 153-4)

İlk adı olan Marcius'tan anlaşılabilceği gibi, Coriolanus, savaş tanrısı Mars'ın bir oğlu gibidir. Ama asıl Volumnia'nın oğludur o. Erken dul kalan bu Romalı ana, Coriolanus'un kişiliğini becerikli elleriyle yoğurmuş, onu ancak ve ancak bir savaşçı olarak yetiştirmeye ozen gostermiştir. Ovune ovune anlattiğı gibi, oğlunun şanını artırmak amacıyla canını tehlikeye atmasından hep haz duymuştur. Bir tek oğlu vardır, ama on iki oğlu olsa bile, savaştan kaşmalarındansa, hepsinin olmesine razıdır. Corioli savaşından sonra, Coriolanus'un yaralandığı haberi gelince, melek huylu karısı uzulurken; annesi, "Yaralı ha! Tanrılara şukrediyorum!" ("O he is wounded, I thank the gods for it") (II, 1, 115) diyerek sevinir. Kuçuk torununun yaldızlı bir kelebeği nasıl kovaladığını, yakalayıp yakalayıp nasıl bıraktığını, sonunda ofkeye kapılarak nasıl parçalandığını duyunca da, bu çocuğun tıpkı babasına çektiğini söyler ovunerek.

Volumnia'nın etkisinden hiçbir zaman kurtulamayan, bir yanıyla hep çocuk kalan Coriolanus, "Acaba yaşamda askerlikten başka değerler yok mu?" diye kendi kendine hiş sormamış; annesinin gözüne girmenin tek yolunun savaşta başarı gostermek olduğuna inanmış, böylece biraz önce değindiğimiz savaş makinesine dönüşmüştür. şimdi bu savaş makinesi, barış döneminin bir sorunuyla karşılaşır: Annesi, oğlunun daha da yücelmesini, konsül olmasını istemektedir. Aslında böyle bir unvanda hiş gözü olmayan Coriolanus, her zaman olduğu gibi, gene annesinin sözünü dinler. Ne var ki, Roma Senatosu onu konsüllüğe atadığı halde, Coriolanus'un geleneklere uyarak, sıradan yurttaşlar gibi, yoksul giysiler giymesi, ülkesine yaptığı hizmetleri anlatıp, yaralarını gostererek, halktan oy istemesi gerekmektedir. Bu gelenek, soylu sınıftan geldiği için, nasıl olsa konsüllüğe hakkı olduğuna inanan Coriolanus'un çok ağrına gider. Horgördüğu, köle bildiği yurttaşlardan oy dilenmeye yanaşmaz ilkin. Sonra halkla alay ederek oy ister. İstediği oyu da alır, akıllara sığmaz bir küstahlık içinde, ağzına geleni söylediği halde. Derken onu susturmaya çalışan senatörlere hiş aldırmadan, yurttaşlara hakaret eder, hat-ta tehditler savurarak kılıcını çeker. Halkla soylu sınıf arasında bir çatışmanın patlak vermesine ramak kalır. Birinci senatörün dediği gibi, eğer Coriolanus aklını başına toplayıp, yurttaşlara

daha iyi davranmazsa, Roma ikiye bölünecek, yıkılıp gidecektir. Senatörler, Coriolanus ile başa çıkamazlar. Ancak annesi gelip, onu azarlamaya başlayınca durum değişir. Sıradan yurttaşları adam yerine koymamanın da, annesinden gördüğü yanlış eğitimin bir sonucu olduğunu öğreniriz bu arada. Oysa şimdi Volumnia, savaşta başarıya ulaşmak için hile yapıldığı gibi, bu sınıf savaşında da oğlunun hile yapmasını, yalan söylemesini, ikiyüzlü davranmasını istemektedir. Bu tür davranışlar, Coriolanus'un huyuna çok ters düşer. Ama Volumnia, Coriolanus'un yiğitliğini anasının sütünden emdiğini, gururunun ise sırf kendi kişiliğinden geldiğini ileri sürüp, oğlunu beğenmediğini açığa vurunca, Coriolanus bir çocuk gibi, "Beni azarlama artık" ("chide me no more") (III, 2, 132) diyerek, annesine boyun eğer.

Gelgelelim halka böylesine düşman bir adamın konsül olarak daha da güçlenmesini haklı olarak engellemek isteyen tribünler, verilen oyların geri alınması için yurttaşları etkilerler. Sonra da Coriolanus'un akılsızlığından yararlanıp, damarına öyle bir basarlar ki, Coriolanus ağzına geleni söyler; ona vatan haini diyen tribünlerin suçlamalarını doğrulayacak bir biçimde konuşur. Artık kendi sınıfı bile onu savunamaz hale gelir. Gerçi Coriolanus'u ölüm cezasından kurtarırlar, ama Roma'dan sürgün edilmesine katlanmak zorunda kalırlar. O zaman Coriolanus'un halka karşı kini "Ben sizleri sürüyorum!" ("I banish you!") (III, 3, 123) diye bağırarak kadar paranoyak boyutlara ulaşır. Üstelik yalnız halka değil, Roma'dan yuhalanarak kovulmasına göz yuman "ödlek soylulara" ("dastard nobles") (IV, 5, 78) da kin duymaktadır artık.

Vatan hainliğiyle suçlanan Coriolanus için, gerçek bir vatan haini olmaktan başka çıkar yol kalmamıştır bundan böyle. Doğduğu ülkeden nefret ettiğini, Roma'nın düşmanlarını sevdiğini söyleyen Coriolanus, Volsyalıların komutanına gidip hizmetlerini sunar. Amacı, düşman ordusunun başına geçmek, Roma'yı yakıp yıkarak yepyeni bir üne kavuşmaktır. Volsyalı Aufidius, Coriolanus'u ilkin bağrına basar. Ama eski düşmanının, onu adam yerine koymadığını, parayla tutulup emrine verilen bir askermiş gibi onu hor gördüğünü anlayınca, Coriolanus'u Roma'yı yenmek için kullandıktan sonra öldürmeye karar verir.

Bu arada Coriolanus Roma surlarına yaklaşmaktadır. Onu durdurmaya çalışan Cominius ve Menenius gibi yakınları, Coriolanus'a boşuna yalvarıp yakarırılar. Onların başaramadıklarını annesi başarır sonunda. Oğlundan daha yurtsever olduğunu kanıtlayan Volumnia, Coriolanus'un önünde diz çöküp uzun uzun konuşur. Romalıların inandıkları başlıca iki erdem, yiğitlik anlamına gelen "virtus" ile ailesine ve ülkesine karşı görev duygusu anlamına gelen "pietas"tır. Şimdiye dek oğluna sadece "virtus" aşılama özen gösteren Volumnia, şimdi ondan "pietas" istemektedir. Coriolanus ilkin direnir. Ama Volumnia ayağa kalkıp, onu evlatlıktan atarcasına "Bu herifin anası Volsyalıymış" ("this fellow has a Volscian to his mother") (V, 3, 178) deyince, Coriolanus kendisi için ölümden başka çıkar yol olmadığını bile bile, annesine gene boyun eğer. Oysa artık Volsyalılara karşı da haince davrandığı için öleceğini biliyordu. Bir süre sonra da öldürülür, daha doğrusu Volsyalılar tarafından linç edilir.

*Coriolanus*, okuyucuları ve seyircileri tedirgin eden, neredeyse tatsız diyebileceğimiz bir oyundur. T.M. Parrott'un belirttiği gibi, oyunun baş kişisi, sadece tutucu bir aristokrat değil, faşist kafa yapısının bir temsilcisidir.<sup>68</sup> Böylece anlatılan olaylar İÖ 490 yıllarında geçtiği halde, hem Coriolanus'un kişiliğinden, hem de sınıf çatışmasını işleyen konunun güncelliğinden ötürü, solda ve sağda siyasal sorunlarla ilgilenenler, bu tragedyayı kendi siyasal görüşlerine göre uygulamaya çalışmışlardır. Örneğin, 1934'te sağ kesim, Fransız Cumhuriyetine karşı sonuçsuz kalan bir ayaklanma hazırlıkları içindeyken, Coriolanus'un, demokrasi kavramını baltalamaya yeltenen bir uyarlamasının *Comedie-Française*'de sahnelenmesini sağlamış, sokak kavgalarının çıkmasına neden olmuştu. 1953'te Bertold Brecht, öldüğü için tamamlayamadığı bir Coriolanus uyarlaması yapmış; sınıflar arası savaşımı vurgulayarak, yurttaşları ve halkın temsilcilerini daha bilinçli ve daha tutarlı kişiler haline koymuştu. Buna karşılık, 1966'da Günter Grass, *The Plebeians Rehearse the Uprising*'de ("Halk Adamları Ayaklanmayı Prova Ediyor") Brecht'in bu

68 T.M. Parrott, *Shakespearean Comedy*, New York, Oxford University Press, 1949, s. 331.

uyarlamasını kötölemiş; 17 Haziran 1953'te *Coriolanus*'un prova-  
larını yönettiği sırada ayaklanan Doğu Alman işçilerine destek  
olmamakla suçlamıştı Brecht'i.

Shakespeare'in, halktan yana ve Coriolanus'a karşı mı,  
yoksa Coriolanus'tan yana ve halka karşı mı olduğu sorunu  
da gereksiz tartışmalara yol açmıştır. Gereksiz diyoruz; çünkü  
Shakespeare'in bundan önceki oyunlarında halka karşı tutumu  
neyse, burada da aynıdır: Shakespeare, Elizabeth çağında yaşa-  
yan bir insan olarak "varlık zinciri" düzenine, yani yüksek sını-  
fın yönetmesi, aşağı sınıfın da yönetilmesi gerektiğine inanırdı.  
Öte yandan yönetilenlerin de hakları olduğuna, hiçbir açıdan  
ezilmemeleri, yoksul ve aç kalmamaları gerektiğine de inanır-  
dı. (Kral Lear'in fırtına sahnesinde, bu konuda yeterince titiz  
davranmadığı için kendini suçladığını unutmayalım.) Böylece  
Shakespeare'in, halka yaşama hakkı tanımayan, halk düşmanlı-  
ğını vatan hainliğine kadar götüren Coriolanus gibi bir adamın  
tutumunu beğenmesinin yolu yoktu. Shakespeare'e göre, halk  
adamları birey olarak merhametli davranırlar, nankörlükten  
hoşlanmazlar, iyi yürekli ve sağduyuludurlar. Örneğin, Corio-  
lanus olanca küstahlığıyla alay ederek, "Konsül olmanın bedeli  
nedir?" diye sorunca, sıradan bir yurttaş, "Bedeli, bunu nezaket-  
le istemektir" ("your price of the consulship? The price is to ask  
it kindly") (II, 3, 71-72) diyerek, bu kibirli aristokrata hem oyunu  
verir, hem de bir insanlık ve terbiye dersi. Ne var ki, Shakespeare,  
bu akıllı başında bireylerin kitle haline gelince, kolayca etkilenip  
değiştiklerine, o zaman olumlu yanlarını yitirdiklerine de ina-  
rnyordu. Shakespeare için asıl sorun, halkın bu hale düşmesini  
önlemek, yani Coriolanus'un davranışlarından sakınmaktır. İşte  
bu yüzdendir ki, hiç kimse, Shakespeare'in Coriolanus'tan yana  
olduğunu savunamaz. Shakespeare, Coriolanus'u hiç sevmez.  
Wyndham Lewis'in dediği gibi, "Coriolanus, Shakespeare'in ço-  
cuğu değildir; Volumnia'nın çocuğudur o."<sup>69</sup>

Tutuculuğuyla ün salan büyük şair T.S. Eliot bir yana, Sha-  
kespeare'in öteki tragedyalarını beğendikleri gibi, *Coriolanus*'u  
da içtenlikle beğenen eleştirmen yok gibidir. Kimileri, bu tra-

69 Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox*, London, Grant Richards, 1927, s. 239.



gedyanın cansızlığı ve soğukluğu üstünde durarak, oyunu bir yazın ürününe değil, büyük bir bronz heykele benzetirler. Birçokları da haklı olarak, oyundaki şiir yoksunluğundan yakınır. Hatta E.K. Chambers gibi önemli bir Shakespeare uzmanı, *Coriolanus*'u düpedüz "can sıkıcı" bulur.<sup>70</sup> İngiliz tiyatro tarihinin en usta Shakespeare oyuncularından biri sayılan Sir Henry Irving, "Bu oyun metelik etmez" diye kesip atar. Shakespeare yapıtlarındaki siyasal kişileri inceleyen John Palmer, *Coriolanus*'un "görmekli bir salak" olduğunu ileri sürer.

Bu olumsuz yargıların başlıca nedenlerinden biri, Shakespeare'in çok daha korkunç suçlar işleyen kimi kişilerine –örneğin, *Macbeth*'e– duyduğumuz yakınlığı, *Coriolanus*'a duyamayışımızdır. O kadar ki, *Coriolanus*'un geçmişteki yiğitliğine hiç de yakışmayan bir biçimde linç edilmesi, bizde candan bir acıma duygusu uyandırmadığı için, böyle bir baş kişisi olan oyunun gerçek bir tragedyanın yüceliğine erişemediğini bile söyleyebiliriz.

## TROILUS AND CRESSIDA

Kimine göre 1601-1602 yıllarında, kimine göre de çok daha sonraları, 1608'le 1609 arasında yazılan *Troilus and Cressida*'yı ele almaz, çözümlenmemiş sorunlarla karşılaşırız hemen. Oyunun anlamını, Shakespeare'in burada güttüğü amacı, komedya mı, yoksa tragedya mı olduğunu kestirmek son derece güç olduğu için; bu oyun, *All's Well That Ends Well* ya da *Measure for Measure* gibi, Shakespeare'in "problem play"lerinden, yani sorunlu oyunlarından biri sayılabilir.

İlkin Troilus ile sevişip, ondan ayrılmak zorunda kalır kalmaz delikanlıyı aldatan Cressida'nın serüveni, klasik Yunan ve Latin edebiyatında ele alınmadığı halde, ortaçağın ve Rönesans'ın en ünlü aşk öykülerinden biridir. 14. yüzyılda, İtalya'da Boccaccio, İngiltere'de Chaucer gibi büyük yazarlar bu konuyu işlemişlerdir. Boccaccio *Il Filostrato*'yu, Chaucer de İngiliz edebiyatının belki ilk psikolojik romanı diyebileceğimiz *Troilus and*

70 E.K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964, s. 258.

*Cryseyde*'yi yazmıştır. Shakespeare bu iki öyküden yararlandığı gibi, 15. yüzyılda yayımlanan Lydgate'in *History, Siege and Destruction of Troy*'dan (Troya'nın Tarihi, Kuşatılması ve Yıkılması) ve Raoul Le Févre'in *Recueil des Histoires de Troy*'nun bir çevirisi olan, Caxton'un *Recueil of the Histories of Troy*'dan (Troya Tarihlerinin Bir Derlemesi) da yararlanmıştır. Hatta Troya savaşını ele alırken, gerçek kaynak olması gereken ve 1598'de George Chapman tarafından İngilizceye çevrilen *İlyada*'dan çok, Lydgate ve Caxton'dan yararlanır. Böylece Shakespeare, kimine göre sonelelerinden de anlaşıldığı gibi, Chapman'ı kendine rakip bildiği için, Troya savaşını Homeros'a bütünüyle aykırı bir açıdan ele alır ve ortaçağ kaynaklarından çok Homeros'u okuyanları şaşkına çevirir. *Troilus and Cressida*'da, Shakespeare'in kahramanları, eski Yunan savaşçıları gibi değil de, ortaçağ şövalyeleri gibi davranırlar. Örneğin, Troyalı Hector'un, kendi sevdiği kadının onurunu yüceltmek amacıyla bir Yunanlıyı savaşa çağırışı, ortaçağ romanslarında görülen şövalyelik kurallarına ve geleneklerine tümüyle uygundur. Bununla birlikte, Shakespeare'in kaynaklarına sıkı sıkıya bağlı kaldığı ileri sürülemez. Her zaman olduğu gibi, *Troilus and Cressida*'yı yazarken de, işlediği iki ayrı konuyu, yani Troya'nın kuşatılması ve sevdalı çiftle ilgili öyküyü, canı istediği gibi değiştirmiş, yepyeni bir bütün yaratabilmiştir.

*Troilus and Cressida*, Shakespeare'in birçok başka oyununda da işlediği iki büyük temayı ele alır: Aşk ve savaş. Troya savaş, Troya kralının oğlu Paris'in güzel Helena'yı kaçırmayı yüzünden, yani aşk uğruna başladığına ve bu savaşın sonucu olarak ayrılmak zorunda kalmaları yüzünden Cressida, Troilus'u aldattığına göre, bu iki konu birbirine sıkı sıkı örülmüştür aslında. Gelgelelim Shakespeare kutsal bilinen bu iki temayı da düpedüz kepaze eder bu oyunda: Aşk simgeleyen sevdalı Troilus'u, kahpe Cressida hemen mahveder; savaş simgeleyen onurlu Hector'u da, Achilles pusuya düşürüp kallesçe öldürür. Sonunda Troilus'un coşkunu sevgisi de, Hector'un soylu yiğitliği de hiçbir işe yaramaz. Üstelik tüm oyun boyunca, aşkı Pandarus'un, yani bir çöpçatanın gözüyle; savaş da Thersites'in, yani ahlaksız bir korkağın gözüyle görürüz. Aşk gelip geçici bir cinsel istek olarak algılayan Pandarus ile, savaş

hayvanca güçlerin anlamsız bir çatışması sayan Thersites, zaman zaman alaycı bir koro görevi görürler bu oyunda. Sevişen âşıkların duygularını, savaştan askerlerin davranışlarını, çoğunlukla bu ikisi yorumlar bize. Böylece *Troilus and Cressida*'da olup bitenlere, bir bakıma Pandarus ile Thersites gibi bakarız biz de. Bu olup bitenlerin dış görünüşüyle içi arasında, yürekler acısı bir ayrım olduğunu; dış görünüşün görkemli ve şatafatlı, içinin ise kokuşmuş bir kargaşalığa boğulduğunu anlarız. Her iki taraf da, aslında saçma bir dava uğruna, aldatılmış bir kocanın hıncını almak, metelik etmeyen bir kadını ele geçirmek için -Thersites'in kaba sözleriyle, "bir boynuzlu ve bir orospu" ("a cuckold and a whore") uğruna- sürüp giden bu savaşa girmişlerdir. İşte belki bu yüzdendir ki, savaştanlarda garip bir isteksizlik sezilir. Canı isteyen Achilles gibi çadırına çekilip somurtur; canı isteyen düşmanını özel düellolara çağırır ya da akşamları ona şölenler verir. Yunanlılar da, Troyalılar da, gerçek bir hırs ve öfke duymadan, akıllarına estikçe, sanki sırf hoş vakit geçirmek amacıyla spor yaparcasına savaşır. Fransız eleştirmeni Fluchère, İkinci Dünya Savaşı'nın o acayip başlangıcını anımsayarak, Troya savaşı için çok yerinde kullanır "drôle de guerre" ("acayip savaş") deyimini. Ama ne denli acayip olursa olsun, bu savaş bir gerçektir. Yaşadıkları bu savaş ortamı, Troilus ile Cressida'yı birbirinden koparmakla kalmayacak, çevrelerinin kokuşmuşluğu yüzünden sevgilerini de zehirleyecektir. Bozuk bir toplum düzeninde, doğru dürüst bir ilişki kurmanın olanaksızlığı da ortaya çıkacaktır böylece.

Oyunun başlangıcında, Troya Kralı Priam'ın en küçük oğlu Troilus'u, âşık olduğu Cressida'nın amcası Pandarus ile konuşurken görünce, delikanlının iç dünyasının acımasız bir savaşla sarsıldığı için, dış dünyadaki savaşa ilgi duyamaz hale geldiğini, artık dövüşmeye niyeti olmadığını anlarız. Troilus'un Cressida'ya duyduğu aşkın, insana yiğitlik, iç huzuru ve umut veren bir sevgi olmadığı da hemen anlaşılır. Tam tersine, Troilus mertliğini, gücünü ve direncini yitirmiş gibidir bu sevda yüzünden. Ne denli acınacak bir halde olduğunu kendi de bilir:

*Ne diye savaşacakmışım Troya surlarının dışında,  
Kendi içimde böylesine amansız bir savaş varken?*

...

*Bir kadının gözyaşları kadar bitkin,  
Uyku kadar uysal, bilgisizlik kadar alık,  
Gecenin karanlığında korkan bir kızıdan daha ürkek  
Ve toy çocuklardan daha beceriksizim.*

*Why should I war without the walls of Troy  
That find such cruel battle here within?*

...

*But I am weaker than a woman's tear;  
Tamer than sleep, fonder than ignorance;  
Less valiant than the virgin in the night,  
And skillless as unpractised infancy.*

(I, 1, 9-12)

Kendi de anlattığı gibi, umutlarını boğup öldüren, yüreğini kanyan bir yaraya çeviren, içine bir bıçak gibi saplanan, karanlık bir sevdadır Troilus'un ki.

Troilus ile yeğeni Cressida arasında çöpçatanlık görevini üstlenen Pandarus, delikanlının sabırlı olmasını isterken, bir yandan da onu büsbütün coşturmak için, Cressida'nın güzelliğini ve aklını ballandıra ballandıra över. Oyunun birçok yerinde olduğu gibi, bu ilk sahnede de, komedyayla tragedya birbirine karışır. Troilus'un şiir diliyle konuşmasına karşılık, güldürücü Pandarus'un düzyazıyla konuşması, genç âşıkla yaşlı muhabbet tellalının ayrı ayrı dünyalarda yaşadıklarını açıkça belirtir. Gerçi Pandarus hiç de kötü değildir. İki genç arasında pek tatlı bulduğu bu serüveni desteklemeye can atar. Ama Troilus'un aşkının derinliğini kavrayabilmesinin de yolu yoktur. Shakespeare, Troilus ile Cressida'nın ilişkisinde Pandarus'a önemli bir rol vermekle, bu aşkı ta başlangıçtan mahkûm eder. Troilus'un yürekten kopan o coşkun ve şiir dolu sözleri, Pandarus'un gülünç yorumlarına uğrar ve bir eleştirmenin dediği gibi, yaşlı adamın "yağlı parmakları" Troilus'un sevdasını hemen kirletir sanki.<sup>71</sup>

71 John Wain, *The Living World of Shakespeare*, Pelican Books, 1966, s. 127.

Troilus ile Pandarus arasındaki sahnenin bir benzeri olarak, başka bir sahnede Cressida ile Pandarus'un karşılaşmasını görürüz. Pandarus ile yeğeni aynı dünyanın insanları oldukları için, her ikisi de düzyazıyla konuşurlar ve bu konuşmaları, su katılmamış bir komedya parçasıdır. Daha önce Cressida'yı Troilus'a öven Pandarus, şimdi de Troilus'u göklere çıkarır. Cressida, Pandarus'un niyetinin ne olduğunu bilir; Troilus'a çoktan göz koymuştur bile. Gelgelelim Troilus gibi saf olmadığı için, bu konuda düşündüklerini gizler. Hatta delikanlıyı küçümsüyormuş gibi düzmece haller takınır. Hazırcevap, kurnaz, yüz­süz bir kız gibi konuşur; açık saçık şakalar yapmaktan, edepsizce konuşmaktan bile çekinmez. Böylece sevdalı Troilus'u bekleyen hayal kırıklığı, oyunun ta başından belli olur.

Nitekim Cressida uzun uzun nazlandıktan sonra, Troilus ile bir tek gece geçirip, onu hemen aldatır. Delikanlıya abartmalı bağlılık yeminleri ettiği bu gecenin sabahı, Troyalı olduğu halde Yunanlıların yanını tutan babası Calchas'ın isteği üzerine, tut-sak düşen Troyalı Antenor ile değiş-tokuş edilen Cressida'nın, Yunanlıların karargâhına gitmesi kararlaştırılır.

Bu ayrılık haberi karşısında, Troilus'un davranışıyla, Cressida'nınki arasında gene tam bir karşıtlık vardır. Gerçekten yıkılan Troilus, duygularını açığa vurmaz, sessiz kalır. Cressida ise kıyametleri koparır. "Gitmeyeceğim" diye tutturur; yeryüzünde Troilus'tan başka hiç kimseyi istemediğine, ölümün bile onu Troilus'tan ayıramayacağına and içer. Sevdğine erişebilmek için bunca dert çektikten sonra, şimdi "kırık gözyaşlarının tuzuyla acılaştan" ("distasted with the salt of broken tears") (IV, 4, 48) bir tek öpüşle ondan ayrılmak zorunda kalan Troilus için, bu bir son değildir. Ölümü pahasına da olsa, Yunanlıların arasına gizlice girip, Cressida'yı her gece görmeye kararlıdır.

Ne var ki, Diomedes'in Yunan çadırlarına getirdiği Cressida'nın, daha demin kendini yerden yere atarak, saçını başını yolan Cressida ile sanki hiçbir ilgisi kalmamıştır. Yunanlıların arasında son derece şen ve şakraktır; ileri geri şakalaşır, güzel Helen'in kocası Menelaus'un boynuzlarıyla alay eder. Biraz sonra Diomedes ile oynayacağı aşk oyununun provasını yap-parcasına, genç ya da yaşlı, Yunan prenslerinin hepsine, sırayla

Agamemnon'a, Nestor'a, Achilles'e, Patroclus'a, Menelaus'a kendini öptürür. Ama akıllı Ulysses, Cressida'yı sınamak üzere bu öpüşme şakasını kendi ayarladığı halde, onu öpmeye yanaşmaz. Güzel Helen ile Cressida'nın aynı mal olduğuna üstü kapalı biçimde değinerek, ancak Helen yeniden kız oğlan kız olunca Cressida'yı öpebileceğini söyler. Kız gittikten sonra da onu ağır bir dille suçlar; önüne çıkan çapkının kucağına düşüveren, gelip geçici cinsel isteklerin bir oyuncuğu olarak tanımlar Cressida'yı.

Çevresindekilerin gerçek değerini ölçmekte usta olan Ulysses'in bu tanımlamasının doğruluğu çok geçmeden kanıtlanır: Cressida, Yunanlı Diomedes ile geceleyin buluşmaya, fazla nazlanmadan razı olur. Bu buluşmayı, bir yandan Troilus ile Ulysses, bir yandan da herkesi kötülermekten büyük haz duyan Thersites gizlice gözetlemektedir. Böylece Cressida'nın yeni serüvenini, üç ayrı açıdan birden görmüş oluruz: Aldatılan Troilus'un açısından, sağduyunun temsilcisi Ulysses'in açısından ve bu olup bitenleri "patates parmaklı, şişko kıçlı şehvet şeytanının" ("the devil Luxury with his fat ramp and potato finger") (V, 2, 53-54) düzenlediği bir kepezelik olarak gören Thersites'in açısından.

Bu durum karşısında Troilus, bir insanın geçirebileceği en korkunç bunalımlardan birine kapılır. Ortada bir gerçek vardır; kaçınılmaz bir gerçektir bu. Ama Troilus bu gerçeği yadsır, "olamaz" diye direnir. Diomedes'in kolları arasında gördüğü kadının kendi sevgilisi olduğunu kabul edemez. Deli olmadığını söylediği halde, gözleriyle gördüğüne, kulaklarıyla duyduğuna, aklıyla inanamaz. Bu kadının Cressida olup olmadığını sorar Ulysses'e. Acı bir alay değil, ancak gerçeği öğrenmek kaygısı vardır bu sorusunda. Troilus'un benliğinde, kimi akıl hastalarına özü bir ikilik meydana gelmiştir: Bu hem sevgilisidir, hem de sevgilisi değildir. Kafasındaki Cressida kavramı, bir bütün olmaktan çıkmış, ikiye bölünmüştür; bu yüzden de beyninde sanki bir uçurum açılmıştır:

*Bu hem Cressid, hem de Cressid değil.*

*Bir savaştır gidiyor ruhumda.*

*Öyle garip bir savaş ki, ayrılmaz bir bütün,*

*İkiye bölünmüş, yerle gök kadar uzaklaşmış birbirinden.*

*This is, and is not Cressid:  
Within my soul, there doth conduce a fight  
Of this strange nature, that a thing inseparate,  
Divides more wider than the sky and earth.*

(V, 2, 143-146)

Troilus sanki Diomedes'i yok etmekle bir şey kazanacak, Cressida'yı kahpe olmaktan kurtarabilecekmiş gibi, Yunanlı rakibini öldürmeye karar verir. Eskiden uğruna savaşılan Helen'i kötülediği gibi, Troya savaşını da kötüleyen, çarpışmaya çağıran boruları duyunca, şöyle diyen Troilus,

*Susun çirkin sesler! Susun kaba gürültüler!  
İki taraf da aptal! Helen elbette güzel olacak,  
Her gün kanınızla allık sürmektesiniz ona.  
Böyle bir amaç uğruna savaşmam ben.*

*Peace you ungatious clamours, peace rude sounds,  
Fools on both sides, Helen must needs be fair,  
When with your blood you daily paint her thus.  
I cannot fight upon this argument.*

(I, 1, 94-97)

şimdi savaşa canla başla sarılır. İç dünyasında kötü bir yenilgiye uğradığı için, dış dünyadaki savaşta bir kahraman kesilmek ister. Troilus'un gerçek isteği ölmektir belki de. Ne var ki, çılgınca bir yiğitlikle çarpıştığı halde ölmez gene de. Oysa Shakespeare'in başvurduğu kaynaklarda, Homeros'un destanında, Caxton ve Lydgate'de, Achilles, Troilus'u öldürür. Shakespeare'in oyununda Cressida da kahpeliğinin cezasını görmediği gibi; Hector kallesçe öldürüldüğü halde, Troya savaşı da kesin bir sonuca varmaz. Böylece her şey havada kalır. Ve bu acayip oyun, Pandarus'un kadın ticaretinden ve zührevi hastalıklardan söz ettiği, seyircileri de, okuyucuları tedirgin eden bir epilogla son bulur.

*Troilus and Cressida*, oyuna adını veren kişiler ölmediğine göre bir tragedya sayılamaz. Ama ele alınan konunun burukluğu yüzünden bunu bir komedya saymanın, mutsuz son yüzünden de traji-komedya saymanın yolu yoktur. Hangi türe girdiği bile saptanamayan *Troilus and Cressida*, eleştirmenleri uzun süre yıldırmaştır. 19. yüzyılın en büyük eleştirmeni şair Coleridge, bu konuda ne diyeceğini bilemediğini, oyunu inceleyemeyeceği için *Troilus and Cressida*'dan kaçtığını açıklamak zorunda kalmıştır.<sup>72</sup> Bu oyunu, Shakespeare alanında çözümlenmesi olanaksız sorunların belki en çetini, en çetrefili sayan başka bir eleştirmen, "Bu oyunu yazmakla Shakespeare ne demek istedi? Burada olup bitenler, buradaki kişiler üzerine ne düşünüyordu?"<sup>73</sup> diye sorar ve sorularına bir yanıt bulamaz. L.C. Knights, bu oyunun insanda bir şaşkınlık, dolambaçlı yollarda yönünü yitirmiş gibi bir duygu uyandırdığını söyler.<sup>74</sup> Wyndham Lewis, daha da ileri giderek, *Troilus and Cressida*'nın kafamızdaki Shakespeare kavramıyla çatıştığını, bu oyunun nerdeyse bir "skandal" sayılabileceğini ileri sürer,<sup>75</sup> vb.

Shakespeare'in *Troilus and Cressida*'da yalnız söyledikleri değil, söyleyiş biçimi de insanı tedirgin eder. Oyun, konuyla pek ilgisi olmayan, upuzun, felsefe niteliğinde diyebileceğimiz söylevlerle doludur. Shakespeare'in belki hiçbir başka oyununda bu kadar çok söylev verilmez. Örneğin, Ulysses, Yunanlılarda başa bağlılık ve üste saygı kalmadığını, bu yüzden Troyalıları yenemediklerini altmışa yakın dizayle anlatır. Achilles'in şımarıklığını ve kendini beğenmişliğini kırk üç dizayle söyler. Zamanın yıkıcılığını ancak kırk beş dizayle açıklayabilir. Üstelik anlaşılması son derece güç olan bu çapraşık söylevlerin çoğu, Shakespeare'in öteki oyunlarında pek kullanmadığı ağır bir dille, Latince kökenli ağıdalı, çetrefil ve soyut sözcüklerle doludur.

*Troilus and Cressida*, dilinin bu çapraşıklığı, o uzun felsefe söylevleri ve özündeki acı kötümserlik yüzünden, uzun süre önemsenmemiş, Shakespeare'in öteki oyunlarının gördüğü rağ-

72 S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, London, Everyman, Dent, 1937, s. 89.

73 Wyndham Lewis, *a.g.e.*, s. 259.

74 L.C. Knights, *Some Shakespearean Themes*, London, Chatto and Windus, 1960, s. 71.

75 Wyndham Lewis, *a.g.e.*, s. 259.



betten yoksun kalmış, ikinci sınıf bir oyun sayılmıştı. Geçmişteki Shakespeare uzmanlarının çoğu, onu ya açıkça baltalamışlar ya da küçümseyerek birkaç satırla geçiştirmişlerdi. Ne var ki, yüzyılımızın başlangıcından beri, *Troilus and Cressida*'ya karşı yıllar yılı benimsenen bu olumsuz tutumda bir değişiklik oldu. O zamana kadar neredeyse hiç sahneye konulmayan *Troilus and Cressida*, büyük ilgi uyandırmaya, sık sık oynanmaya başladı. Bu oyundaki savaşa bakış açısının, iki büyük dünya savaşı yaşayanlar için, insanı şaşırtacak kadar çağdaş olduğunun farkına varıldı. Gerçi *Troilus and Cressida*'nın ortaya koyduğu sorunlar henüz çözümlenmiş değildir; belki de hiçbir zaman çözümlenemeyecektir. Ama günümüzün eleştirmenleri, bu sorunların dikkatle incelenmeye değer olduğunu artık anlamışlardır.

## ANTONY AND CLEOPATRA

1606 ya da 1607 yıllarında yazıldığı sanılan *Antony and Cleopatra*, tarih olayları sırası açısından *Julius Caesar*'ın doğrudan doğruya bir devamı olduğu halde, *Julius Caesar* ile pek ilişkisi olduğu söylenemez aslında. Çünkü orada gördüğümüz Mark Antony, burada bambaşka bir kişiliğe girmiş, Mısır kraliçesine duyduğu aşk da ön plana geçmiştir.

*Antony and Cleopatra*'nın, kişilerin ve konunun işlenişi, özellikle şiir yoğunluğu açısından, Roma tarihiyle ilgili *Julius Caesar*'dan da, *Coriolanus*'dan da üstün ve Shakespeare'in dört büyük tragedyasının, yani *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* ve *King Lear* ayarında olduğu tüm Shakespeare eleştirmenlerince kabul edilmektedir. Hazlitt'e göre, Nil nehri taşıp Mısır'a bereket getirdiği gibi, Shakespeare'in şairliği de bu oyuna eşsiz bir görkem bağışlamıştır.<sup>76</sup> Saintsbury'ye göre Cleopatra'nın kişiliği kadar çok yanlı, çekici, sıcak ve renklidir bu tragedyaya.<sup>77</sup> Quiller-Couch'a göre, Shakespeare'in en yüce başarılarından biridir,<sup>78</sup> vb.

76 William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Play*, Centenary Edition, c. IV, London, 1930, s. 232.

77 *The Cambridge History of English Literature*, c. V, Cambridge University Press, s. 198.

78 Arthur Quiller-Couch, *Cambridge Lectures*, London, Everyman, Dent, 1943, s. 186.

Öteden beri coşkuyla övülen bu oyunda, kimine göre olumsuz sayılabilecek ancak bir tek özellik vardır. O da, olayların geçtiği yerin boyuna değişmesi, oyunun 42 sahneye bölünmesidir. Bu 42 sahneden 24'ü 75 satırdan kısadır; hatta aralarında 4, 6, 9 ya da 10 satırlık olanlar vardır.

Bilindiği gibi, Shakespeare'in kendi yaşadığı sırada ve 17. yüzyılda basılan oyun metinlerinde, perdeye ya da sahneye bölme diye bir şey yoktu. 18. yüzyılın başlangıcında, Shakespeare'in bilimsel bir baskısını hazırlayan Nicholas Rowe, kendi keyfine uyarak böyle bir bölünme yaptı ve Rowe'dan sonra gelenler de bu bölünmeleri olduğu gibi kabul ettiler. Eğer *Antony and Cleopatra*, 42 kez dekor değiştirip, 42 kez perdeyi açıp kapatarak, kısa ya da uzun duraklamalarla sahneye konulursa, elbette ki temposu bozulacaktır. Ama daha önce de belirttiğimiz gibi, Elizabeth çağı tiyatrosunda ne dekor vardı, ne de perde. Sahneler, arada duraklama olmadan hızla birbirinin peşi sıra oynanırdı. Doğrusu da Shakespeare'in tüm oyunlarını, özellikle *Antony and Cleopatra*'yı, bu biçimde, John Danby'nin dediği gibi, nerdeyse sinema tekniğine uyarak, hızlı bir tempoyla sahneye koymaktır.<sup>79</sup>

*Antony and Cleopatra*'da anlatılan öykü aslında çok yalındır: Pompey, Julius Caesar'ın yeğeni ve varisi Octavius Caesar'ı da, Mark Antony'yi de tehdit ettiği için; Antony, Cleopatra'dan ve Mısır'dan ayrılmak, Octavius Caesar ile barışmak zorunda kalır. Bu barışmayı pekiştirmek için Octavius Caesar'ın kız kardeşi Octavia ile evlenir. Ama bir süre sonra karısını bırakıp Cleopatra'ya geri döner. O zaman Octavius Caesar ile Antony arasında savaş başlar ve Antony yenilir. Üstelik Shakespeare bu yalın öyküyü anlatırken, ana konudan bir adım bile uzaklaşmamaya özen göstermiştir. Granville-Barker'in dediği gibi, oyunda görülen tüm kişiler, söylenen her söz, yalnız bu konuyla ilgilidir.<sup>80</sup>

Gelgelelim bu mutsuz aşk öyküsünün geçtiği yer bir tek kent, bir tek ülke değil, Akdeniz'i tüm kıyılarıyla çepeçevre kapsayan Roma İmparatorluğu, yani İÖ birinci yüzyılda bilinen

79 John Danby, *Poets on Fortune Hill*, s. 128.

80 Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Second series, London, Sedgwick and Jockson, 1951, s. 117.

tüm dünyadır. Böylece Shakespeare boyuna sahne değiştirerek, seyircilerine yalnız İskenderiye ve Roma'yı değil; Messina'yı, Missenum'u, Atina'yı, Actium'u, Suriye'de bir çölü, Tyrrhene denizinde bir kalyonu, sanki bir an için bir projektörle aydınlatarak, birbirinin peşi sıra ve başdöndürücü bir hızla göstermek zorundadır.

*Antony and Cleopatra*'nın bir aşk tragedyası mı, yoksa tarihsel bir tragedya mı olduğunu tartışanlar çıkmıştır. Kimine göre, *Julius Caesar*'ı devam ettiren, siyasal bir konuyu işleyen bir oyundur. Kimine göre de, burada tarihsel olaylar, Antony ile Cleopatra'nın kişiliklerini iyice belirtmeye yarayan bir fon perdesinden başka bir şey değildir ve bu oyun Roma dünyasının bir tragedyası değil, Antony ile Cleopatra'nın tragedyasıdır. Böyle bir tartışmaya gerek yoktur bize kalırsa, çünkü *Antony and Cleopatra*, hem bir aşk tragedyasıdır, hem de tarihsel bir tragedyadır. Çünkü Romalı generallerle Mısır kraliçesinin tutkusu, *Romeo and Juliet* tipinde aşk tragedyalarında olduğu gibi, yalnız iki âşığı mahvetmekle kalmaz, koca bir dünyanın yıkılmasına da neden olur. Antony kendini yitiren bir sevdalı değildir sadece. Yüce bir komutan, şanlı bir devlet adamıdır. Cleopatra'ya tutkusu yüzünden görkemli bir imparatorluğa kıyar, sevgilisini kucaklarken, ülkeleri ve eyaletleri çarçur eder ya da aşk armağanları verircesine, yeni devletler bağışlar ona. Aşkla siyaseti ayırmanın yolu yoktur bu oyunda. Siyasal olaylar, Antony ile Cleopatra'nın ilişkisini etkilediği gibi, âşıkların davranışları da siyasal olayları etkiler. Shakespeare bize, Antony'nin tüm bir dünyayı hem niçin yitirdiğini, hem de bu dünyanın ne biçim bir dünya olduğunu, nasıl ve kimler tarafından yöneltildiğini ayrıntılı olarak anlatır.

Antony, Cleopatra'nın aşkı uğruna bir imparatorluğu yıktığına göre, bu imparatorluk ne denli yüce olursa, âşıkların tutkusu da o denli yücelecektir gözümüzde. İşte bu yüzden Shakespeare, hem Antony'nin gücü, ünü ve şanını, hem de tüm dünyayı kapsayan imparatorluğun görkemini sürekli vurgular: Antony dünyanın en büyük askeridir; yeryüzünün yarısını omuzlarında taşır, dünyayı ayakta tutan üç sütundan biridir; kılıcıyla dünyayı bölmüş ve gemileriyle okyanusun üstünde kentler kurmuştur; "hey" diye bağırınca, krallar küçük çocuklar gibi birbirlerini ite-

kaka buyruklarını yerine getirmek için koşuşmuşlardır. Antony, yalnız Cleopatra'nın değil, herkesin gözünde "yeryüzünün tacı" ("the crown of the earth"), "askerliğin bayrağıdır" ("the soldier's pole") (IV, 15, 63-64). Lepidus'un dediği gibi, onun kusurları bile, karanlıkta ışıldayan yıldızları andırır. Dünyanın yarısını temsil eden bu insanüstü varlığın ölüm haberini alınca, yeryüzünde kıyamet kopmayışına, can düşmanı Octavius Caesar bile şaşar:

*Böylesine yüce bir şeyin kırılması,  
Daha büyük bir çatırtı yaratmalıydı yuvarlak dünyada.  
Kentlerdeki sokaklara aslanlar üşüşmeli  
Ve aslanların inlerine de yurttaşlar üşüşmeliydi.  
Antony'nin ölümü bir tek kişinin akıbeti değildir;  
Dünyanın yarısı demekti onun adı.*

*The breaking of so great a thing should make  
A greater crack: The round world  
Should have shook lions into civil streets,  
And citizens to their dens: The death of Antony  
Is not a single doom; in the name lay  
A moiety of the world.*

(V, 1, 14-19)

Antony öldükten sonra, Cleopatra'nın gözünde büsbütün tanrılaşır: Onun yüzü, yeryüzünü aydınlatan güneşli ve aylı bir gökyüzüdür; Antony bacaklarıyla okyanusları aşabilir; yüksek kolu, dünyanın doruğudur; doğaüstü bir uyumu olan sesi, öfkelenince gökgürültüsünü andırır; ülkeler ve adalar, onun cebinden düşen gümüş akçeler gibidir.

Antony kadar insanüstü olmamakla birlikte Cleopatra'nın da eşsiz bir yüceliği vardır: Nice görkemli prensler soyundan gelen bir kraliçedir; güneş bile ona tutkundur; o, yeryüzünün ayıdır, doğunun yıldızıdır. Octavius Caesar'ın gözünde bile, Antony ile Cleopatra, dünyanın en ünlü çiftidir; onların aşkı bu dünyanın sınırlarına sığmayacak kadar uçsuz bucaksızdır. Shakespeare'in benzetme ve eğretilmelerini inceleyen ve her oyunda ne çeşit imgelerin egemen olduğunu meydana çıkaran

Caroline Spurgeon'un açıkladığına göre, öteki Roma tragedyalarında, yani *Julius Caesar* ile *Coriolanus*'ta 17 ve 19 kez geçen "dünya" sözcüğü, *Antony and Cleopatra*'da 42 kez geçer. Dünya, gökyüzü ve okyanusla ilgili ve sonsuz bir büyüklük duygusu veren imgeler, bu oyunda ayrıca belirgindir. Wilson Knight da aşağı yukarı aynı noktaya değinerek, güneşi, ayı, yıldızları ele alan bu imgeler sayesinde, Antony ile Cleopatra'nın sevgisinin büsbütün yüceleştiğini ve tüm tragedyayı da ışığa boğduğunu söyler.<sup>81</sup>

*Antony and Cleopatra*'da Shakespeare'in böyle aydınlattığı bu evren, birbirine tümüyle aykırı, birbirine ölesiye düşman iki ayrı kutba bölünmüştür: Batı ve Doğu, yani Roma ve Mısır. Roma'da siyaset ve savaş, yükselmek ve güçlü olmak hırsı, devlete ve imparatorluğa hizmet etmek görevi ön planda gelir. Bir erkekler dünyasıdır Roma. Bir kadınlar dünyası olan Mısır'da da, aşk ve duygular, keyifle yaşamak, sevmek ve sevilmek ön plandadır. İşte *Antony and Cleopatra*'da asıl tragedya, bu iki dünyanın çatışmasından; Roma'ya bağlı kalması, imparatorluğun buyruklarına göre davranması gereken Antony'nin, Mısır kraliçesine bağlılığının tutsağı olmasından ileri gelir.

Bu iki ayrı dünyayı sürekli gözlerimizin önüne seren Shakespeare, Roma'nın gücünü ve Mısır'ın çekiciliğini vurgularken, her ikisinin olumsuz yanlarını da belirtir. Aklın ve dürüst bir siyasal düzenin temsilcisi olması gereken Roma, ahlak açısından çürümektedir aslında. Shakespeare, Roma'yı yöneten üçlü yönetimi, bir yapıyı ayakta tutan üç sütuna benzetir. Bu sütunların yalnız üçüncüsü, yani yalnız Antony değil, öteki ikisi de, yani Octavius Caesar ile Lepidus da, gerçek değer ölçülerine göre pek sağlam değildirler. Zerre kadar kişiliği olmayan Lepidus, silik bir gölgeyi andırır. Öteki ikisi, bir süre bu güçsüz adamı kullanırlar sadece. Octavius Caesar, güçlü olmasına güçlüdür, ama soğuktur, acımasızdır, fazlasıyla hesaplıdır. Tam anlamıyla temsil ettiği imparatorluğun çıkarlarından ve dolayısıyla kendi öz çıkarlarından başka hiçbir şey düşünmeyen, kupkuru, tatsız bir adamdır. Bir insandan fazla bir politika makinesini andırır.

81 Wilson Knight, *The Imperial Theme*, London, University Paperbacks, Methuen, 1965, s. 242.

Henüz gencecik olmasına karşın, Bradley'nin dediği gibi, bir çelik parçası kadar sert ve pürüzsüzdür.<sup>82</sup> Böylece ellisini aşmış Antony, aşk yüzünden yıkılıp giderken, su katılmamış bir politik gücü simgeleyen bu delikanlı, önce Antony'den yararlanıp Pompey'i ortadan kaldırır; derken Lepidus'u bir kenara atar, sonra da Antony'yi yener. Yücelikten tümüyle yoksun olduğu halde, tam bir başarıya ulaşır; Augustus unvanını alarak, Roma'nın ilk imparatoru olur sonunda.

Mısır dünyası da hiç erdemli değildir. Mısırlılar sırasında çeşitli hilelere başvururlar, hiç çekinmeden yalan söylerler, başlıca amaçları hoşça vakit geçirmekmiş gibi yaşarlar. Gelgelelim Roma'nın yoksun olduğu o sıcak duygularla, sevgiyle, coşkuyula, canlılıkla doludur Mısır dünyası. Her bir yandan taşıp çevresine bereket saçan Nil nehrinin güneşten ılınmış suları, bu dünyanın bir simgesi sayılabilir. Ama Mısır'ın gerçek simgesi, Cleopatra'nın kendisidir. Mısır'ın hem tüm kusurları, hem de o akıllara sığmaz çekiciliği, Cleopatra'nın kişiliğiyle özdeşleşmiştir. O kadar ki, Antony sevgilisine Cleopatra demez. Her zaman, ölürken bile, "Mısır" adını verir ona:

*Ölüyorum, Mısır, ölüyorum.*

*Ancak, şimdi biraz zaman dileniyorum ölümden,  
Binlerce öpüşün en sonuncusunu, en zavallısını,  
Dudaklarına kondurabilmek için.*

*I am dying Egypt, dying; only  
I here importune death awhile, until  
Of many thousand kisses the poor last  
I lay upon thy lips.*

(IV, 15, 18-21)

Shakespeare'in bellibaşlı iki aşk tragedyasını, *Romeo and Juliet* ile *Antony and Cleopatra*'yı karşılaştırdırca (karşılıksız bir aşkı ele alan *Troilus and Cressida*'yı hesaba katmıyoruz), gençliğinde yazdığı *Romeo and Juliet*'teki aşkın, *Antony and Cleopatra*'daki aşktan

82 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan, 1937, s. 299.

bambaşka olduğunu görürüz. Romeo ile Juliet çok sade, çok saf iki gencecik çocuktur. Acı deneylerden geçmemişler, hatta yaşamamışlardır henüz. Ailelerinin arasındaki düşmanlık bile, sevgilerine hiçbir huzursuzluk, hiçbir kuşku katmamıştır. Oysa Antony ile Cleopatra son derece karmaşık kişilikleri olan, karşı koyamadıkları bir cinsel tutkuya kapılmış, orta yaşlı insanlardır.

Tarihe bakılacak olursa, öldükleri sırada, Cleopatra, 38, Antony de 53 yaşındaydılar. Shakespeare onların genç olmadıklarını hep anımsatır bize. Antony sık sık ağaran saçlarına, yaşlılığına değinir; oyunun en ilginç kişilerinden biri olan arkadaşı Enobarbus, onu kocamış bir aslana benzetir. Cleopatra ise, aslında olduğundan da daha yaşlıymış gibi konuşur:

*Beni düşün,  
Ben ki, güneş tanrısının aşk çimdikleriyle morarıp kararmışım,  
Ve derin derin kırışmışım elinde.*

*Think on me,  
That am with Phoebus' amorous pinches black,  
And wrinkled deep in time.*

(I, 5, 27-29)

Antony ile Cleopatra, yaşlılıkla ölümün artık acı bir gerçek olduğu bir aşamasına gelmişlerdir yaşamlarının. Onları birbirine bağlayan tutkunun yoğunluğu ve acımasızlığı da belki bundan kaynaklanır. Birbirlerine hem müthiş bir haz verirler, hem de sürekli işkence ederler. Anlayış ve huzur içinde birlikte yaşamalarının yolu olmadığı gibi, ayrılmalarının da yolu yoktur. Her ikisi de kuşkular içindedir ve birbirlerinden kuşkulanmakta da haklıdırlar. Antony'nin gözünde Cleopatra, aklın alamayacağı kadar kurnazdır; her an yalan söylemeye hazırdır; öylesine aşüftedir ki, Octavius Caesar'ın uşaklarına bile kırıtabilir. Bu kuşkuların yersiz olduğunu savunmasının da yolu yoktur. Cleopatra, Antony'nin serinkanlı düşününce, kendisinden kopmaya, Roma'ya gitmeye can attığını bildiği için, onu Mısır'da tutmak amacıyla kurnazca planlar kurmak, hilelere başvurmak zorundadır. Üstelik ikisi de birbirinden daha kıskançtırlar. Böylece

çeşitli kuşkular onları kemirdikçe, onlar da birbirlerini yerler. Ama çılgınca beliren öfkeleri, kısa sürer, çabucak bağışlayıverirler birbirlerinin günahlarını. Birinci karısı öldükten sonra, sevgilisine haber vermeden, Roma'da Octavius Caesar'ın kız kardeşiyle evlenen Antony, dayanamayıp Mısır'a dönünce, Cleopatra hiçbir şey olmamış gibi onu bağrına basar. Antony de, Cleopatra'nın çeşitli oyunları karşısında, en ağır hakaretler ve küfürleri savurduktan sonra, Cleopatra'yı sevmeye devam eder. Cleopatra'nın büyüsünden kurtulmasının, ondan ayrılmasının olanaksızlığını Enobarbus çoktan anlamıştır: Romalılardan biri, Antony'nin Octavia ile evlendikten sonra, Cleopatra'dan ayrılmak zorunda kalacağını söyleyince, Enobarbus şöyle der:

*Asla! Bırakmayacak onu.*

*Yaşlanmak yıpratamaz Cleopatra'yı; alışkanlıkla yavanlaşmaz  
Onun sonsuz değişikliği. Başka kadınlar,  
Uyandırdıkları iştahları doyurup giderirler.  
Ama o, en çok doyurduğu zaman, acıktırır insanı;  
Çünkü en bayağı şeyler bile ona yakışır.*

*Never; he will not.*

*Age cannot wither her, nor custom stale  
Her infinite variety: Other women cloy  
The appetites they feed; but she makes hungry  
Where most she satisfies; for vilest things  
Become themselves in her.*

(II, 2, 234-239)

Antony ile Cleopatra'nın ilişkisi öylesine huzursuz, zaman zaman öylesine yırtıcı, nerdeyse kin diyebileceğimiz bir duyguya öyle yakındır ki, bu bağın salt cinsel tutkudan kaynaklandığı sanılabilir. Romalılar açısından, pis bir şehvet düşkünlüğünden başka bir şey değildir bu ilişki. Oyunun ta başında bir Romalı, "bir çingenenin şehvetinin" ("a gypsy's lust") (I, 1, 10) kurbanı olarak görür Antony'yi. Pompey de "şehvetten hiçbir zaman bıkmayan Antony"den ("the never-lust-wearied Antony") (II, 1, 38) söz eder.



Antony ile Cleopatra arasındaki bağda cinsel tutkunun önemli bir payı olduğu elbette ki doğrudur. Hatta cinsel tutkudan bile daha olumsuz nice bencil kaygılar, nice garezler vardır zaman zaman aralarında. Ama aslında aşkın ta kendisidir bu tutku. Shakespeare burada aşkı bir bütün olarak, hem bedeni, hem de yüreği ve dimağı saran bir duygu olarak, yani gerçekte olduğu gibi görür. Cinselliğe karşı *King Lear*'deki o tiksintiden hiçbir iz yoktur burada. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*'da cinsel isteği kötülemez, tam tersine tüm kaba ve çirkin sayılabilecek yanlarından sıyrır, aşkın sularında iyice arıtır, iyice yüceltir. Ve tragedyanın sonunda, âşıklar ölümle karşı karşıya gelince, bu yıkıcı tutkunun tertemiz, ıslıl ıslıl bir sevdaya dönüştüğü de açıkça görülür.

*Antony and Cleopatra*'da, tragedyanın, Roma İmparatorluğu ile aşkın çatışmasından doğduğunu söylemiştik. O çatışmanın asıl alanı, o savaşın asıl kızıştığı yer, Antony'nin yüreğidir. Bu bakımdan *Antony and Cleopatra*'nın, Mısır kraliçesinden çok, Romalı generalin tragedyası olduğunu söyleyebiliriz. Cleopatra'nın içinde bir bölünme, bir ikilik yoktur. Antony gibi iki tanrıya birden, hem askerlik onuruna, hem de aşka değil, yalnız aşka tapar. İki ayrı dünyanın değil, bir tek dünyanın, yalnız Mısır'ın insanıdır. Oysa Antony bir yandan,

*Bırak, Roma Tiber'in sularında erisin ve düzenli imparatorluğun  
Geniş kubbesi çöksün! Benim yerim burası.*

*Let Rome in Tiber melt, and the wide arch  
Of the ranged empire fall! Here is my space.*

(I, 1, 33-34)

derken, bir yandan da Roma'dan kopmasının yolu olmadığını bilir.

Ne var ki, bu oyunda Antony'nin tragedyası işlenildiği halde, oyunun başlıca kişisi, Antony değil, Cleopatra'dır. Kendisi sahnede bulunsun ya da bulunmasın, kişiliği oyuna tümüyle egemendir. Cleopatra öylesine canlı ve gerçektir ki, kimi eleştirmenler, Shakespeare'in tanıdığı ve sevdiği bir kadından esin-

lenerek onu yarattığı kanısına varmışlardır. Quiller-Couch, Cleopatra gerçekten yaşamış bir kadının portresi değilse, böyle bir harikanın nasıl yaratıldığını anlamanın yolu olmadığını söyler.<sup>83</sup> Chambers ve daha birçok eleştirmen de aynı kanıyı paylaşır. Schücking, Shakespeare'in Cleopatra'yı canlandırırken, nerdeyse gözle görülür bazı ayrıntılara değindiğini belirtir. Örneğin Enobarbus, Cleopatra'nın sokakta kırk adım hopladıkdan sonra, soluk soluğa nasıl konuştuğunu anlatır. Bu eleştirmene göre, bir yazarın böylesine kesin ve gerçekçi bir ayrıntıyı kendi gözleriyle görmeden uydurması olanaksızdır.<sup>84</sup> Cleopatra ile sonelerdeki Esmer Kadın arasında birçok bakımdan yakın bir benzerlik göze çarptığı için, Shakespeare'in bu iki kişiyi aynı kadından esinlenerek çizmesi de olasıdır.

Cleopatra'nın çekiciliğinin bir nedeni büyüleyici dişiliği ise öteki nedeni de, Wilson Knight'ın dediği gibi, renkleri boyuna değişen, göz kamaştırıcı bir ipek kumaşa benzeyişi,<sup>85</sup> binbir facetalı bir kişiliği oluşudur. Bu kadının insanı hayretler içinde bırakacak kadar karmaşık benliği, birbirine tümüyle aykırı çeşit çeşit özelliklerle doludur: Hem yalancı, hem dürüsttür; hem bencil, hem özverilidir; hem mantıksız, hem akıllıdır; hem atılgan, hem korkaktır; hem bir mahalle karısı kadar bayağı (örneğin, Antony'nin evlendiği haberini getiren adamcağızı döver), hem de kraliçelerin en görkemlisi kadar soyludur; hem cinsel isteklerinin tutsağıdır, hem de sevgilerin en gerçeğini duyabilir; hem aşuftedir, hem de erkeğine ölesiye bağlıdır vb... Cleopatra'da, kadın denilen varlığın –hem iyi, hem kötü– tüm nitelikleri bulunur. Antony ona "koca Nil'in yılanı" ("my serpent of old Nile") (I, 5, 25) demektedir, çünkü zaman zaman, yılanlara özgü gizemli hainliğin bile izleri sezilir Cleopatra'da. Yılanların zarif kıvraklığı ve sinsî gücü de vardır onda. Shakespeare, onun tüm olumsuz yanlarını gözümüzün önüne serdiği halde, Cleopatra, âşığını da, bizi de büyüleyen o eşsiz çekiciliğinden hiçbir şey yitirmez gene de. Antony'nin

83 Arthur Quiller-Couch, *a.g.e.*, s. 202.

84 Levin L. Schücking, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London, Harrap, 1922, s. 13.

85 Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 309.

dediği gibi, sanki en kötü şeyler bile ona yakışır, onu daha güzelleştirir bizim gözümüzde.

Cleopatra'nın bu sonsuz değişkenliği içinde, hiçbir zaman değişmeyen, hep aynı kalan bir tek şey vardır: Antony'ye sevgisi. Antony'nin onu sevmediği, daha doğrusu sevmek istemediği anlar olur. Cleopatra ise onu hep sever. Çağının en ünlü adamlarıyla, bu arada Büyük Pompey ve Julius Caesar ile (Bernard Shaw'un *Caesar and Cleopatra* adlı çok ilginç bir oyunu vardır bu konuda) ilişki kurmuştur. Bununla övünür de. Ama Antony, Cleopatra'nın son ve tek aşkıdır, "erkeklerin erkeği"dir ("my man of men"). Bu aşkın gerçekliği de, gücü de su götürmez. Eğer Cleopatra, boyuna dönerek, renk renk camlarından ışıklar saçan bir fener gibiyse, bu fenerin ekseni Antony'ye duyduğu sevgidir. Ve tragedyanın sonunda sevgi, yalnız Cleopatra için değil, Antony için de, ölümü bile yenen bir güç olarak yücelir.

## Shakespeare'in Son Oyunları

Shakespeare'in son oyunları olan *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* ve *Tempest*'e "romances" adı verilir. Fransızca, İtalyanca, İspanyolca gibi Latince'den türeyen dillere, İngilizcede "Romance languages", Fransızcada da "langues Romanes" denilir. Bu dillerde yazılan şiir ya da düzyazı öykülere de, ortaçağ edebiyatında "romance" ya da "roman" adı verilirdi. Bugün "roman" gerçeklere daha bağlı kalan bir anlatı türü sayılır. Oysa "romance"larda, sıradan yaşamın gerçekleriyle hiçbir ilişkisi olmayan olağanüstü durumlar, heyecan verici romantik serüvenler, yer-yüzünde görülmeyen gizemli kişiler, doğaüstü olaylar ele alınır.

Shakespeare'in son oyunlarında, romance'ların işte bu özelliklerini görürüz. Örneğin, *Pericles*'te oyunun baş kişisi, düşünde gördüğü tanrıça Diana'nın ona yol göstermesi sayesinde karısına kavuşur. *The Tempest*'te Prospero, büyüleriyle fırtınaların patlak vermesini sağlayan, her isteğini yerine getirebilen bir sihirbazdır. *The Winter's Tale*'de Apollo'nun tapınağındaki kâhin, Kral Leontes'in karısının suçsuz olduğunu bildiren bir kehanette bulunur, vb.

Eski romance'ların gerçeklerden kopuk bu havası dışında, Shakespeare'in son oyunlarında çok belirgin bazı ortak özellikler görülür. Bu oyunların dördü de traji-komedy türüne girer; yani tragedyalara özgü çok acıklı ve üzücü olaylarla karşılaşıldıktan, çok derin acılar çekildikten sonra, her şey iyi biter. Kötüler kesin yenilgiye uğrar, iyiler tam bir mutluluğa

varır; ölü sanılanların, mucize kabilinden yaşadıkları anlaşılır; bebekliklerinde yitirilen evlatlar, yetişkin genç kızlar ve delikanlılar olarak, annelerinin babalarının karşısına çıkar; fırtınalarda ayrılan aileler birbirine kavuşur; yıllar yılı dargın olanlar barışır, vb.

Shakespeare bu son oyunlarında, olgun döneminin komediyalarında ve tragedyalarında olduğu gibi, kişilerin gerçeklere uygun bir biçimde davranıp konuşmalarına, iç çelişkilerine ya da birbirileriyle çatışmalarına değil; konuya, yani anlatılan öyküye ve bu öyküde ele alınan olaylar dizisine önem verir. Üstelik yazarımız, işlediği masalımsı öyküyü, danslarla, pandomimalarla, müzikle, şarkılarla elinden geldiğince süslemeye çaba gösterir.

Shakespeare bundan önceki oyunlarından bir hayli farklı olan bu oyunları acaba neden yazdı? *The Jacobean and Caroline Stage* adlı bir kitap yayımlayan G.E. Bentley'ye göre, bunun pratik bir nedeni vardı: Çalıştığı tiyatro topluluğu, bir yandan Globe tiyatrosunda halka açık oyunlar sergilerken, bir yandan da "özel tiyatro" denilen Blackfriars'ı 1608'de satın almış, orada da oynamaya başlamıştı. Eskiden Dominican rahiplerinin manastırı olan bu tiyatro binasına "özel" denilmesinin nedeni, üstü kapalı olduğu için kışın yağmur ya da kar yağarken de kullanılması ve buraya gidenlerin, öteki tiyatroların seyircilerinden çok daha yüksek bir sınıftan gelmeleri idi. Bu aristokrat ve paralı müşteriler, gerçeklerden uzak, heyecanlı olaylar, pandomimalı ve danslı gösteriler seyrederek, müzik ve şarkılar dinleyerek, hoşça vakit geçirmek istiyorlardı. Shakespeare de üyesi olduğu tiyatro topluluğunun isteği üzerine, bu yeni müşterilerin beğenisine uygun oyunlar yazmak zorunda kaldı.

Bentley'in bu varsayımı doğru ya da yanlış olabilir. Ne var ki, Shakespeare'in son oyunları ayrıca ilgimizi çekmez. Lytton Strachey'e uyararak, bu oyunları canından bezmiş yorgun bir yazarın, sırf para kazanmak için kaleme aldığını söyleyecek kadar ileri gidecek değiliz; ama romance'ların, bir başyapıt olan *The Tempest* bir yana, Shakespeare'in büyük komedyalari ve büyük tragedyaları değerinde olmadığı da yadsınamaz bir gerçektir.

1607-1608 yıllarında yazılan *Pericles*, Shakespeare'in yeni denediği romance türünün ilk örneğidir ve birazdan göreceğimiz gibi, bu türün özelliklerini en belirgin ve en abartmalı biçimde gözler önüne serer.

Shakespeare uzmanlarının neredeyse tümüne göre, *Pericles*'in bütünü yazarımızın değildir. Shakespeare bu oyunun ancak son üç perdesini yazmıştır. Şöyle bir varsayım ileri sürülmektedir: Yeni açılan tiyatroda oynanmak üzere, Shakespeare'e Pericles'in öyküsünü işleyen eski bir oyun verilmiş, bunu düzeltip yeniden yazması istenmiştir. Shakespeare de şimdi metni kaybolan bu oyunun, çok şaşırtıcı, hiç beklenmedik ve olağanüstü olaylarla dolu öykülerden hoşlanan Blackfriars seyircilerine uygun olacağını düşünmüştür. Ama vakti olmadığı ya da üşendiği için ilk iki perdeye el sürmemiş, belki de bu işi başka bir yazara devretmiş; son üç perdeyi ise, özellikle Marina üstünde durarak yeniden yazmıştır.

İÖ 460 yılıyla, öldüğü İÖ 429 yılları arasında Atina'ya ege-men olan ünlü devlet adamı ve komutan Pericles ile buradaki Pericles arasında ad benzerliğinden başka hiçbir ilişki yoktur. Üstelik sözde eski Yunanistan'da geçtiği halde, Pericles bir Yunan öyküsü değil, bir ortaçağ masalıdır aslında. Tarihsel bir kişiliği olmayan bizim Pericles'in başına gelenler, 14. yüzyılın ünlü şairlerinden John Gower'in Latince yazdığı *Confessio Amantis* adlı derlemesinden alınmıştır. Shakespeare, Gower'e borçluluğunu belirtmek istercesine, her perdenin başında, hatta kimi zaman perdenin içinde Gower'e bir koro ya da bir sunucu görevi vererek, onu ikide birde sahneye çıkarır; olup bitenler üstüne tüm gerekli açıklamaları ona yaptırır.

Yazıldığı sırada çok tutulduğu halde, 19 ve 20. yüzyıllarda neredeyse hiç sahnelenmeyen bu oyunun birinci perdesinin başında Gower, şu sırada Antioch, yani Antakya'da bulunduğumuzu bildirir. Bu ülkenin kralı Antiochus, kendi öz kızıyla yasak bir cinsel ilişki kurmuştur. Kızıyla evlenmek isteyenleri uzaklaştırmak amacıyla onlara bir bilmece sorar, bilmeceyi çözemeyenleri de öldürür. Genç kral Pericles ölüm tehlikesini göze

alır, müzik eşliğinde sahneye giren güzel prensese gene de talip olur. Antiochus'un, kızının aynı zamanda karısı olduğu anlamına gelen bilmeceyi çözünce, dehşete düşüp oradan kaçır. Ne var ki, Pericles bir şey söylemediği halde, kızıyla yasak ilişkisini anladığını sezen Antiochus, adamlarından birine onu bulup öldürme görevini verir. (Daha sonraları, Antiochus'un da, kızının da cezalarını gördüklerini, gökyüzünden inen gizemli bir ateşin, ikisini de yakıp kül ettiğini öğreniriz.) Peşinden gelen katilden kendi ülkesinde de korkan Pericles, Tarsus'a gider. Kıtık çeken, açlıktan kırılan Tarsus'a gemiler dolusu buğday getirdiği için, vali Cleon ile eşi Dionyza, onu bağırılarına basarlar.

İkinci perdenin başında koro görevini üstlenen Gower seyircilere bilgi verirken, bir de pandomima gösterilir. Durum sözle nasıl olsa açıklandığı için pandomima tümüyle gereksizdir; ama Blackfriars tiyatrosunun kibar seyircileri herhalde hoşlanıyorlardı bu tür gösterilerden. Öldürüleceği korkusuyla Tarsus'ta kalamayan Pericles, oradan da kaçarken, bindiği gemi fırtınada batar. Kendi de perişan bir halde, Pentapolis'te karaya çıkar. Pentapolis kralı Simonides'in Thaisa adlı güzel bir kızı vardır. Ertesi gün bu prensesin doğum günü olduğu için, ortaçağ geleneklerine uygun olarak, şövalyelerin ata binme ve mızrak kullanma becerilerini gözler önüne serecekleri bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışmada birinci gelen, güzel prensesle evlenecektir. Bu arada oyun, pandomima yerine bir dansla süslenir; şövalyeler ilkin kendi aralarında, sonra da saraydaki bayanlarla dans ederler.

Elbette ki, yarışmayı Pericles kazanacak ve güzel Thaisa ile evlenecektir. Pericles ile Thaisa'nın mutluluğunu anlatan, gene gereksiz bir pandomimadan sonra, karabahtının Pericles'in peşini bir türlü bırakmadığı anlaşılır. Çünkü ülkesine geri dönmek için bindiği gemi, ikinci bir fırtınaya tutulur. Hamile olan Thaisa, korkudan erken doğum yapar, bir kız çocuğunu dünyaya getirdikten sonra "ölür"; su sızdırmayacak biçimde kalafatlanmış bir sandığa konulup denize atılır.

Ephesus sahilinde karaya vuran sandık, orada yaşayan ve saatlerce ölü olanları bile dirilttiği söylenen ünlü bir hekime getirilir. Bu ünlü hekim, müzik eşliğinde Thaisa'yı "diriltir". Koca-

sının ve bebeğinin fırtınada öldüğünü sanan Thaisa, dünyadan el etek çekip, tanrıça Diana'nın tapınağına sığınır, rahibe olur.

Fırtınadan sonra Tarsus'a giden Pericles, denizde doğduğu için Marina adını verdiği küçük kızını, Cleon ile Dionyza'ya emanet edip, kendi ülkesi Tyre'a geri döner. Tarsus'ta büyüyen Marina on dört yaşına gelir. Ne var ki, Marina çok güzel, çok erdemli ve çok yetenekli olduğu için, Cleon ile Dionyza'nın kendi kızları onun yanında pek sönük kalır. Bu duruma fena halde içerleyen Dionyza, adamlarından birine para verir, Marina'nın canına kıymasını ister. Bir süre önce dadısı da öldüğünden, genç kız kimsesiz kalmıştır:

*Ah ben, zavallı kız!  
Bir fırtınada doğmuşum annem ölürken;  
Bu dünya sürekli bir fırtına benim için.*

*Ay me! Poor maid,  
Born in a tempest when my mother died;  
This world to me is like a lasting storm.*

(IV, 1, 17-19)

Dionyza'nın adamı genç kızı tam öldüreceği sırada, gene beklenmedik ve de heyecanlı bir olay olur; korsanlar gelir, Marina'yı kaptıkları gibi gemilerine götürürler ve Mytilene, yani Midilli adasında onu bir geneleve satarlar. İşte o zaman, ortaçağ masal havasından çıkıp, Elizabeth çağı İngiltere'sinin çiğ gerçekleri içine düşeriz ansızın. Eskiden eleştirmenler, bu genelev faslını, kutsal bildikleri Shakespeare'lerine hiç yakıştıramazlardı; ama Marina'nın kişiliğinin ve genelevdeki davranışının hem Shakespeare'in kaleminden çıktığı, hem de oyunun belki en ilginç yanı olduğu konusunda en küçük bir kuşkuymuz yoktur artık.

Genelevi işleten kadın, Marina'nın kız oğlan kızlığını değerlendirmek istediğinden, büyük bir reklam kampanyası düzenler. Sokaklarda bir tellal, bu el değmemiş genç kızın herkese verilmeden önce en çok para verene teslim edileceğini bağıra çağırarak ilan eder. Ne var ki, *The Tempest*'teki Miranda ve *The Winter's*



*Tale'deki Perdita* gibi saf ve tertemiz bir genç kız olan Marina, genelevde yaşarken bile erdemli kalmanın yolunu bulur. Evi işleten kadın ve muhabbet tellalları öfkeden kudururken, en azgın müşteriler bile, Marina'ya el sürmeden, onunla sadece konuşup, çıkıp giderler genelevden. Bunlardan ikisinin arasında şöyle bir konuşma geçer:

— *Sana orada tanrıbilim dersi verilmesi! Hiç aklına hayaline gelebilir miydi böyle bir şey?*

— *Hayır, hayır! Ben artık kerhaneye gitmem. Bakire rahibelerin şarkılarını dinlemeye gidelim mi seninle?*

— *But to have divinity preached there! Did you ever dream of such a thing?*

— *No, no. Come, I am for no more bawdy-houses. Shall us go hear the vestals sing?*

(IV, 5, 4-7)

Bundan böyle erdemli yaşamaya karar veren bu baylara göre, Marina “şeytanı bile Püriten yapabilir” (“she would make a Puritan of the devil” (V, 5, 10).

Mytilene valisi Lysimachus da, Marina'yı sınamak amacıyla geneleve gelir. Ama genç kız, valiyle öyle güzel konuşur ki, bu kötü yere kötü bir niyetle gelmediğini söyleyen vali, Marina'ya saygı duyar, ona bir yığın altın verip, çıkar gider; oyunun sonunda da Marina ile evlenir.

Bu arada Cleon ile Dinoyza, kızını almak için Tarsus'a gelen Pericles'e, Marina'nın öldüğünü söylerler, bir de görkemli mezar gösterirler ona. Kızını almakta niçin bu kadar geciktiği açıklanmayan Pericles'in bu mezarın önünde nasıl yas tuttuğu, bir pandomimayla anlatılır. Hiçbir suçu yokken bunca felakete uğrayan bu adamcağızın şimdiye dek çektiği acıların en korkuncudur kızını yitirdiğini sanması. Ama bu konuya değinilmez; çünkü romance'larda önemli olan kişilerin neler duydukları, duyduklarını nasıl dile getirdikleri değil, ne gibi olaylarla karşılaştıkları, başlarına neler geldiğidir. Üstelik Shakespeare'in büyük traged-yalarından farklı olarak, kişilerin başına gelenler (Pericles'in du-

rumundan da anlaşıldığı gibi) onların herhangi bir kusurundan ya da güçsüzlüğünden kaynaklanmaz, durup dururken olur.

Tarsus'tan ayrıldıktan sonra gemisi gene fırtınaya tutulan Pericles, bir rastlantı sonucu, kızının yaşadığı adaya gelir. Mytilene valisi Lysimachus, onu karşılar. Kederinden üç aydır yiyip içmeyen ağzını açıp bir tek söz söylemeyen Pericles'e acıyan vali, onu ancak Marina gibi eşsiz bir yaratığın şarkılarıyla, sözleriyle biraz olsun avutabileceğini düşünür. Marina kim olduğunu bilmediği bu zavallı yaşlı adamla konuşur, ona şarkılar söyler. Oyunun en-der güzel yerlerinden biri olan bu sahnede, Pericles ilkin hiçbir tepki göstermez. Ama bir süre sonra, bu genç kızın "ölen" sevgili eşine benzediğini, kendi kızı da yaşasaydı böyle olabileceğini düşünür. Marina'ya sorular sormaya başlayınca, durum anlaşılır. Sevinçten öleceğini sanan Pericles, yanındaki dostuna bağırır:

*Beni yarala! Hemen canımı yak benim!  
Yoksa üstüme saldıran bu sevinç denizleri,  
Yaşamımın kıyılarını silip süpürecek,  
Beni boğacak güzellikleriyle.*

*Give me a gash, put me to present pain,  
Lest this great sea of joys rushing upon me  
Overbear the shores of my mortality,  
And drown me with their sweetness.*

(V, 1, 193-195)

Pericles böylesine coşkulu bir sevinç içindeyken, büyümlü bir müzikle uykuya dalar. Düşünde gördüğü tanrıça Diana, onun hemen Ephesus'taki tapınağa gitmesini ister. Baba kız, tanrıçanın buyruğunu yerine getirip, orada Thaisa'yı bulurlar. Böylece "bu büyük mucize" ("this great miracle") (V, 3, 58) sayesinde, aile birleşmiş olur. Koro olarak oyunda son sözü söyleyen Gower, gerekli ahlak dersini verir: Antiochus ile kızı, kötü bir şehvetin nasıl cezalandırıldığını göstermişlerdir. Pericles, karısı ve kızı ise, kaderin en acımasız darbeleri karşısında erdemin nasıl yıkılmadığını, eninde sonunda insanı nasıl mutluluğa erıştirdiğini kanıtlamışlardır.

Shakespeare ya 1609'da ya da 1610'da *Cymbeline*'i yazarken, bir-biriyle hiç ilgisi olmayan iki ayrı kaynaktan yararlanmıştır: Biri Holinshed'in vakayinamesinde anlatılan İÖ 33 yılında tahta geçen Büyük Britanya'nın efsanevi krallarından Cymbeline'in öyküsü; ikincisi de Boccaccio'nun 14. yüzyılda yayımladığı ünlü *Decameron*'da anlatılan bir öykü. *Cymbeline*'de, bizi ancak bu ikinci kaynaktan alınan konu, yani Imogen ile kocası Posthumus'un başına gelenler ilgilendirdiği için, yazarımız Büyük Britanya efsanelerini hiç işe karıştırmadan, sadece Boccaccio'ya başvuruyordu, *Cymbeline* çok daha derli toplu ve çok daha ilginç bir oyun olurdu kuşkusuz. Ne var ki, Shakespeare romance türünden bu oyunun dekoru olarak Hristiyanlık öncesi çağın Britanya'sını seçmiş ve Romalılarla Britanyalılar arasındaki çatışmaya bir hayli yer vererek, işlenen konunun ve dolayısıyla dikkatimizin dağılmasına neden olmuştur.

Oyuna adını verdiği halde silik bir kişiliği olan ve konunun gelişmesinde pek önemli bir rol oynamayan Kral Cymbeline, ilk karısı öldükten sonra kötü bir kadınla evlenmiştir. Cymbeline'in ilk eşinden iki oğlu ve bir kızı olmuştur. Bu iki oğlan daha bebekken gizemli bir biçimde "çalınmışlar" ve yaşayıp yaşamadıkları bile bilinmemektedir. Bu kaybolan çocukların yirmi yıl sonra ortaya çıkmaları, Shakespeare'in son oyunlarının havasına uygun olmakla birlikte, *Cymbeline*'in yapısını büsbütün karmakarışık eden gereksiz bir yan öyküdür. Yaşlı kralın kızı Imogen ise, oyunun sadece baş kişisi değil, gerçek özüdür bize kalırsa.

Cymbeline'in ikinci karısının ilk evliliğinden Cloten adlı bir oğlu vardır. Peri masallarının kötü üvey analarını andıran bu kadın, kaba saba ve son derece aptal oğlunu ille de Cymbeline'in kızıyla evlendirmek ister. Oysa Imogen sarayda yetişen çok değerli ama yoksul bir genci sevmiş, onunla evlenmiştir bile. Ahlsız ikinci karısının elinde bir kuklaya dönen Cymbeline, babası öldükten sonra dünyaya geldiği için Posthumus ("posthumous" sözcüğü ölümden sonra anlamına gelir) adını taşıyan damadının sürülmesine karar vermiş, Imogen'i de hapse atmıştır.

Kötü kraliçe, Imogen'in hemen sezdiği ikiyüzlü bir davranış içinde, üvey kızını hapisten çıkarır; kocası İtalya'ya sürgüne gitmeden önce buluşmalarını sağlarken, Cymbeline'in onları baş başa görüp daha da çok öfkelenmesinin de yolunu bulur. Imogen ayrılırken kocasına bir elmas yüzük verir. Posthumus da, "bu bir sevgi kelepçesidir" ("it is a manacle of love") (I, 1, 122) diyerek karısının koluna bir bilezik takar.

Kocasından ne denli derin bir sevgiyle, ama aynı zamanda nasıl cesaretle ayrıldığını; öfkeden kuduran babasının karşısında nasıl yılmadığını, hatta Posthumus'un çocukluğunda kendisine oyun arkadaşı olarak verildiğine göre, onu sevmesinden babasının sorumlu olduğunu söyleyecek kadar çekinmediğini görür görmez, Shakespeare'in çizdiği o eşsiz kadınlar arasında Imogen'in özel bir yer tuttuğunu, yazarımızın son dört oyunundaki kadınların en ilginç olduğunu hemen anlarız. Daha önce de söylediğimiz gibi, Shakespeare son oyunlarında kişilerden çok olaylara önem vermekte; olgun döneminin komedyalarında ve tragedyalarında olduğu gibi, kişileri derinliğine inceleyeceği yerde, onların başına gelen serüvenleri anlatmakla yetinmektedir. *Cymbeline*'in öteki kişileri arasında Imogen'in, kuklalar arasına düşmüş canlı bir insan izlenimi vermesinin nedeni de budur.

Imogen'in başlıca özelliği, kocasına bağlı, haksız bir kiskançlığa kurban gittikten sonra da sevmesini bilen bir kadın, yani ikinci bir Desdemona oluşu değildir. Gerçi Desdemona'nın durumuna düşer, ama ondan farklı olarak, kendini koruyacak kadar güçlüdür, yiğittir. Gece uyumadan önce üç saat okuyan akıllı Imogen, sırasında öfkelenmesini, sırasında gülmesini bilir. Nitekim oyunun en sonunda kocasıyla barışırken, çok çektiği ama kocasını gene de bağışladığı konusunda uzun ve duygulu söylevler vereceğine, Posthumus'un boynuna sarılıp, onunla görüşüyormuş gibi şakalaşır:

*Nikâhlı eşini neden itip attın?  
Tut ki, bir kayanın üstündesin;  
Hadi gene at beni şimdi.*

Why did you throw your wedded wife from you?  
Think that you are upon a rock; and now  
Throw ne again.

(V, 5, 262-264)

Çoğu eleştirmenler *Cymbeline*'i haklı olarak beğenmemekle birlikte, Imogen'i göklere çıkarırlar. Hazlitt bu oyunun sırf onun sayesinde ilgimizi çektiğini söyler. Quiller-Couch'a göre, Shakespeare'in olağanüstü kadınları arasında, Imogen eşsizdir gene de.<sup>86</sup> Mark Van Doren'e göre, bu oyunu kurtaran, hatta güzelleştiren, sadece Imogen'in varlığıdır.<sup>87</sup> Swinburne, Imogen'in, Tanrının ya da insanların yaratabileceği en "tapınılası" kadın olduğuna inanır. Bernard Shaw bile, "Shakespeare'in dehasının yarattığı bu büyüleyici kadından" söz eder ve eğer Imogen olmasaydı, *Cymbeline*'in, tıpkı *Titus Andronicus* gibi, sahneye hiç konulmayacağını söyler. Gerçekten de Sybil Thorndike ya da Peggy Ashcroft gibi İngiltere'nin en ünlü kadın oyuncular, Imogen rolünü oynamaya can atmasalardı, belki de hiç sahneye konmazdı *Cymbeline*.

İtalya'ya sürülen kocası, bir yabancıyla bahse tutuştuğu için, bu eşsiz Imogen'in başı derde girer. Bir Fransız, bir İspanyol, bir Hollandalı, bir de İtalyandan oluşan erkekler toplantısında, Posthumus karısını överken, ahlaksız bir İtalyan olan Iachimo, onu kolayca baştan çıkarabileceğini ileri sürer. Posthumus da, bize kalırsa çok akılsızca davranarak, kim olduğunu bilmediği bu adamla, karısının namusu üstüne kumar oynar, onunla bahse girer: Eğer Iachimo bahsi kazanırsa, Imogen'in ayrılırlarken kocasına armağan ettiği elmas yüzüğü Posthumus, Iachimo'ya verecek; eğer kaybederse Iachimo Posthumus'a hem on bin altın ödeyecek, hem de böyle bir bahsi kazanacağını ummakla bile Imogen'i aşağıladığı için, Posthumus ile düello etmek zorunda kalacaktır.

Başına daha da büyük dertler açılacağını bilmeyen zavallı Imogen, babasının, kraliçenin ve Cloten'in zulmüne büyük bir direnç ve sabırla karşı koymaya çalışmaktadır o sırada:

86 Arthur Quiller-Couch, *Shakespeare's Workmanship*, Cambridge University Press, 1937, s. 217.

87 Mark Van Doren, *Shakespeare*, New York, Doubleday Anchor Book, 1953, s. 309.

*Acımasız bir baba, hain bir üvey ana;  
Kocası sürgünde nikâhlı bir kadına  
Bir de aptal talip...*

*A father cruel, and a step-dame false,  
A foolish suitor to a wedded lady  
That hath her husband banished...*

(I, 5, 1-3)

Posthumus'tan bir mektup getirerek, hızla Britanya'ya varan Iachimo, Imogen'i görür görmez, ona hayran olur; bu kadının kafası da bedeni kadar güzelse, bahsi kaybedeceğini söyler hem. Ama pes etmez. Neredeyse Iago'nunki kadar usta bir yöntem kullanarak, Imogen'i baştan çıkarmaya yeltenir gene de. Bir yandan ona duyduğu hayranlığı dile getirir, bir yandan da kocası üzerine yalanlar uydurur: Sözde Posthumus İtalya'da kendini fena halde eğlenceye vermiştir; sabahtan akşama kadar gezip tozuyor, içki içiyor, çeşitli kadınlarla düşüp kalkıyordu.

Üzüntüsünü gizleyen Imogen, o sırada ahlak açısından çok düşük bilinen İtalyan yaşantısıyla, Britanya'ya özgü akıllı uslu yaşantı arasındaki karşıtlığa çok üstü kapalı biçimde değinen bir iki sözle yalın bir tepki gösterir Iachimo'nun uydurduklarına: "Korkarım ki, Britanya'yı unuttu benim efendim" ("My lord, I fear, has forgotten Britain") (I, 6, 112). Gelgelelim Iachimo, Imogen'in kendisiyle sevişerek kocasından öç almasını önerince, genç kadın onu öfkeyle kovar, babasına da haber vereceğini söyler. Bunun üzerine kurnaz Iachimo, hemen taktik değiştirir. Imogen'i sadece sınamak için böyle konuştuğunu, Imogen'in de, eşinin de son derece erdemli kişiler olduğuna inandığını bildirerek, onu kandırır. Bunları söylerken, genç kadını mahvedecek olan planı kurmuştur bile: İçinde çok değerli eşyalar ve mücevherler bulunan bir sandığı vardır. Bu sandığın, bir tek geceliğine güvenilir bir yerde saklanmasını istiyordur. Öfkesi artık geçen Imogen de, en güvenilir yerin kendi yatak odası olduğunu bildirir.

Imogen geceleyin, daha önce de söylediğimiz gibi üç saat okuduktan sonra derin bir uykuya dalınca, Iachimo sandıktan çıkar. Genç kadının görülmedik güzelliği karşısında gene hay-

ran kalır. Onu uyandırmadan hiç olmazsa bir tek kez öpmeye can atar. Ama bu ahlaksız adamın gözünde bile, Imogen öylesine kutsal bir varlıktır ki, Iachimo ona el sürmeyi göze alamaz. Odanın biçimini, pencerelerin, eşyaların nerede olduğunu ezberler; Imogen'in sol göğsünün üstündeki bene dikkat eder. Ayrıldıkları sırada Posthumus'un karısına bir "aşk kelepçesi" olarak verdiği bileziği de, Imogen'in kolundan usulcacık çıkarıp alır. Sonra hızla İtalya'ya geri döner ve bahsi kazandığına, karısıyla ilişki kurduğuna inandırır Posthumus'u.

Elbette ki, oyunun sonunda Imogen aklanacak; Iachimo pişman olup bağışlanacak; kötü kraliçe ölecek; aptal oğlu Cloten'in başı kesilecek; Romalıları yenen Cymbeline, hem yirmi yıl önce yitirdiği oğullarına kavuşacak, hem de kızıyla damadını bağrına basacak ve herkes tam bir mutluluk içinde olacaktır.

Gelgelelim bu mutlu sona varmadan önce, romance'ların kurallarına uyarak, bir yığın beklenmedik durumun, bir sürü şaşırtıcı olayın oyuna eklenmesi gerekmektedir. İşte bu yüzden ki, Posthumus, Othello gibi karısını kendi eliyle öldürmez, bu işi adamlarından Pisanio'ya devreder. İyi yürekli Pisanio, Imogen'e kıyamaz. Derken işi azıtan geri zekâlı Cloten, Posthumus'u öldürmeye, Imogen'in de ırzına geçmeye karar verir. Kaçıp erkek kılığına giren Imogen, Britanya'yı istila eden Romalıları tutsak düşer ve Romalı komutanın hizmetine girer. O arada, Cymbeline'in kaybolan iki oğlunu, Belarius diye bir adamın çaldığını ve onları kendi evlatları gibi büyüttüğünü öğreniriz. Imogen, öz kardeşleri olduklarını bilmediği bu iki genç tarafından korunur. Kötü kraliçenin verdiği bir ilacı içip öyle derin bir uykuya dalar ki, öldü sanılır. Bu ölüm uykusundan uyanınca, Cloten'in başsız cesedini görür (Cymbeline'in oğullarından biri kesmiştir bu başı). Cloten her nedense Posthumus'un giysilerini giydiği için, Imogen bu ölünün kocası Posthumus olduğunu sanır. Cymbeline, önce Romalıları yenilir, sonra onları yener. Posthumus kendi ülkesi uğruna savaştığı halde, Pisanio'nun karısını gerçekten öldürdüğünü sandığı için, kendi de ölmek isteğiyle, Romalı olduğunu söyleyip hapse düşer. Hapiste, opera temsillerini andıran bir düş görür. Ölen annesi, babası ve kardeşleri, müzik eşliğinde, çevresinde dolanıp şar-

kılar söyledikten sonra, şimşekler ve gök gürültüleri eşliğinde yeryüzüne inen tanrılar tanrısı Jupiter bir kehanette bulunur ve bunlara benzer daha bir sürü gereksiz ve oldukça saçma olay anlatılır. Hele beşinci perdede, şaşırtıcı sanılan durumlar birbirini öyle bir hızla izler ki, bu sözümona sürprizlerin hiç kimseyi şaşırtmadığını ileri süren Bernard Shaw, "*Cymbeline Re-finished*" (*Cymbeline*'nin Yeniden Bitirilişi) adıyla bu oyuna yeni bir beşinci perde yazar. 1937 ve 1962'de iki kez sahneye konulan bu yeni beşinci perde, Shakespeare'inkinden daha iyidir Hazelton Spencer'e göre.<sup>88</sup>

Sadece Imogen ile kocasının öyküsünü işleseydi çok güzel olabilecek bir oyun, bu gereksiz uzatmalar ve eklentiler yüzünden öyle bir hal almıştır ki, 18. yüzyılda Dr. Johnson'dan tutun da kendi çağımızda Bernard Shaw'a kadar, birçok eleştirmen haklı olarak yermiştir *Cymbeline*'i.

### THE WINTER'S TALE (Kış Masalı)

Büyük olasılıkla 1611'de yazılan *The Winter's Tale*, romance'lar arasına girer ve bu tür oyunların ortak özelliklerini taşır. Adından da anlaşılacağı üzere bir masal havasındadır. Masallarda olduğu gibi, kılık değiştiren prensler, ıssız yerlerde ölüme terk edilen bebeler, ileride prenses oldukları anlaşılan çoban kızları, yıllar yılı kaybolduktan sonra ailelerine kavuşan çocuklar, doğrulanan kehanetler, canlanan heykeller ve bunlara benzer birçok masal ögesi vardır bu oyunda. Uzun kış gecelerini geçirmek için bir masaldır *The Winter's Tale*. Ne var ki, eğlenceli değildir. Leontes'in yedi yaşında ölen oğlunun dediği gibi, "kış gecelerine uygun hazin bir masaldır" ("A sad tale is best for winter") (II, 1, 25). *The Winter's Tale*'deki kişiler, oyunun gerçeklerden kopuk, masalımlı havasına değinmekten çekinmezler. Bunların biri, oyunda geçen bir olay için şöyle der: "Eski bir masala öyle benziyor ki, bunun doğru olduğundan çok kuşkulanıılır" ("So like an old tale that the ve-

88 Hazelton Spencer, *The Art and Life of William Shakespeare*, London, Bell and Sons, 1948, s. 367.



urity of it is in strong suspicion") (V, 2, 28-29). Paulina da kraliçe Hermione'nin canlı olduğunu duyanların, "eski bir masala" ("an old tale") (V, 3, 117) inanmayacakları gibi, buna da inanmayacaklarını söyler. Kocası Leontes'in pişman olduğunu, derdinden mahvolduğunu öğrendiği halde, Hermione'nin on altı yıl boyunca gizlenip ölmüş geçinmesinin inandırıcı bir yanı yoktur gerçekten de.

*The Winter's Tale*'in konusunun anahatları, Robert Greene'in *Pandosto* adlı 1588'de yayımlanan öyküsünden alınmıştır. Ne var ki, Shakespeare, Greene'in başlıca kişilerine verdiği adları değiştirmekle ve oyuna Paulina, Autolycus gibi kişiler eklemekle kalmamış, konuda da önemli değişiklikler yapmıştır. *Pandosto*'nun sonunda mutlu bir barışma yoktur. Haksız yere suçlanan Hermione gerçekten ölür. Öz kızı olduğunu bilmeden Perdita'ya âşık olan Leontes ise, yanlışısını anlayınca, kendi canına kıyar.

*The Winter's Tale*'in ilk sahnesinde, Sicilya kralı Leontes ile Bohemia kralı Polixenes'in çocukluklarından beri birlikte büyümüş, canığer dost olduklarını öğreniriz. Uzun bir ayrılıktan sonra, arkadaşının sarayına gelip orada dokuz ay kalan Polixenes'in artık kendi ülkesine dönmesi gerekmektedir. Leontes konuğunun bir süre daha kalması için boşuna yalvardıktan sonra, karısı kraliçe Hermione'nin araya girip Polixenes'i kandırmasını ister. Hermione de kocasının başaramadığını yapar, konuklarının bir süre daha kalmasını sağlayıp, ona elini uzatır. Bunun üzerine Leontes, akıl almaz bir kıskançlık nöbetine kapılır. Hermione ile Polixenes'i hemen açıkça suçlamasına karşın, öyle ipe sapa gelmez sözler söyler ki, onun delirdiğini sanırlar. Gerçekten de delirmiştir. Leontes, sarayında en çok güvendiği soylu kişilerden biri olan Camillo'ya açar kuşkularını. Gördüğü olağan dostça davranışlara, sağlıksız kafasının hayal ettiklerini katarak, bunları karısıyla arkadaşı arasındaki cinsel tutkunun kanıtları olarak yorumlar.

Leontes'in ansızın kapıldığı bu kıskançlık nöbeti, anlaşılması öylesine güç bir durumdur ki, kimi eleştirmenler bunu açıklayabilmek amacıyla bir hayli acayip varsayımlar uydurmuşlardır. Örneğin, J.I.M. Stewart, Leontes'in bilinçaltında çocukluk arka-

daşı Polixenes'e karşı eşcinsel bir aşk duyduğunu ve bu yüzden böyle bir kuşkuya kapıldığını ileri sürer.<sup>89</sup>

Kıskançlık üstüne kurulu tragedya deyince, *Othello* aklımıza gelir elbette. Ne var ki, gerçekten kıskanç olan, daha doğrusu yaradılıştan kıskanç olan *Othello* değil, *Leontes*'tir. *Othello*'nun kıskançlığı için nedenler vardır: *Othello* hem zenci olarak bir aşağılık duygusu içindedir, hem de Iago gibi onu sürekli zehirleyen, aklın alamayacağı kadar kurnaz ve kötü bir canavarın eline düşmüştür. Oysa *Leontes*'in kıskançlığı için hiçbir neden yoktur. E.C. Pettet'e göre, *Othello*'nun kıskançlığına inanılır. *Leontes*'inki ise, inanılamayacak kadar yapay bir duygudur.<sup>90</sup> Bu yüzden de *Othello*'ya acıdığımız gibi ona acımayız; bir deliden korkar gibi, ondan korkarız sadece. *Othello*'ya duyduğumuz yakınlığı *Leontes*'e duymayışımızın başka bir nedeni de, *Othello*'nun sonuna dek, *Desdemona*'yı öldürürken bile onu sevmesidir. Oysa karısını kıskanır kıskanmaz, salt kin kesilir *Leontes*.

Acımasızlığı bir yana *Leontes*'in kıskançlığının *The Winter's Tale*'i okuyanları da, seyredenleri de tedirgin etmesinin başka bir nedeni, bu kıskançlığın ortada hiçbir şey yokken, durup dururken patlak vermesidir. Shakespeare'in kaynak olarak başvurduğu öyküde, kral bazı durumlardan ötürü yavaş yavaş kuşku landığı için, kıskançlığı ruhsalimsel açıdan daha inandırıcı olur. Bu rolü oynayan oyuncunun ta başlangıçtan, yani önce kendisi ve daha sonra da karısı sarayda bir süre daha kalması için Polixenes'e yalvarırken, *Leontes*'i hiç olmazsa bakışları ve davranışlarıyla kıskanç bir erkek olarak yorumlaması, işte bu yüzden yerindedir. Nitekim 1951'de Peter Brooke *The Winter's Tale*'i sahneye koyduğu sırada, John Gielgud, sahnede görünür görünmez, sırf kıskançlığını doğrulayacak bir kanıt bulmak amacıyla karısının Polixenes ile konuşmasını ve onu kandırmasını istiyormuş izlenimini veren bir *Leontes*'ti.

*Leontes*'in kuşkularını bir delilik belirtisi sayan Camillo, akıl dengesi bozuk bir kişiyi idare edercesine kralı yatıştırmaya

89 J.I.M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1949, s. 34-36.

90 E.C. Pettet, *Shakespeare and the Romance Tradition*, London, Stapples Press, 1949, s. 193.

çalışır: Leontes, ona Polixenes'i zehirlemesini emredince, bunu yapacağı konusunda yalan söyler. Ama sözde işleyeceği bu cinayete karşılık, Leontes'in, küçük oğulları Mamillius'un hatırı için, kraliçeyi hoş tutmasını ister. Sonra arkadaşı durup dururken ona düşman kesildiği için şaşkına dönen Polixenes'e durumu açıklar; birlikte kaçmaya karar verirler.

Polixenes ile Camillo'nun kaçıışı, Leontes'in kuşkularını doğrulamış, onu büsbütün azgınlaştırmıştır. Kıskançlığıyla birlikte kötülüğü de açığa çıkan Leontes, dürüstlük örneği bir insan olduğu herkesçe bilinen Camillo'nun, Polixenes ile Hermione arasında muhabbet tellallığı ettiğine, krala karşı suikastlar düzenlediğine inanmaktadır artık. Hamile olan karısının doğuracağı bebeğin kendisinin değil, Polixenes'in olduğuna kesinlikle inanmıştır. Kraliçe Hermione'yi tüm saray halkı önünde rezilce suçlar; onun hapsedilmesini emreder. Erdemli olduğu kadar da haysiyetli, akıllı ve güçlü bir kadın olan Hermione, ağlamadan sızlanmadan, kendini yiğitçe savunur. Kendi çekeceklerinden çok Leontes'in ileride çekeceklerine üzülürcesine, gerçeği öğrenince kocasının çok pişman olacağını, ama ne denli pişman olursa olsun, yaptığı haksızlığı gene de onaramayacağını söyler. Ama Hermione'nin sözleri de, bu sahneye tanık olanların tümünün krala yanıldığını anlatmaları da hiçbir işe yaramaz.

Bu arada Leontes, tanrı Apollo'nun Delphos'taki tapınağına iki adam göndermiştir. Bunu yapmakla amacı, gerçeği, yani karısının onu aldatıp aldatmadığını öğrenmek değil, çevresindekileri yatıştırmak, onlardan destek sağlamak, kendisinin gerçek sandığını Apollo'nun kâhinine de onaylatmaktır.

Hermione hapisanede bir kız çocuğu doğurunca, sarayın soylu kadınlarından Paulina, kralın aklını başına getirmek umuduyla duruma el koyar. Herkes gibi, eşi Antigonus gibi, kraliçeye kara çalındığına inanan Paulina, yeni doğan bebeği kucağına aldığı gibi, kralın karşısına dikilir, bu çocuğun ona ne denli benzediğini anlatır; erkek olsaydı, kraliçenin suçsuzluğunu savunmak için, Leontes'i düelloya çağırabileceğini söyleyerek, ona meydan okur. Leontes'in Paulina'yı genelev işleten bir namussuz durumuna düşürmeye kalkması bu yiğit kadını yıldırmaz.

Paulina, kralın ne denli deliye, kendisinin de o denli namuslu olduğunu söyleyecek kadar belalıdır.

Ne var ki, kralı yola getirmek olası değildir. Gittikçe azıtan Leontes, Antigonus'a yeni doğan bebeği ateşe atıp yakmasını buyurunca, Antigonus öldürülse bile buna razı olmayacağını söyler. Tüm soylular da diz çöküp, böyle bir cinayet işlemekten vazgeçmesi için krala yalvarırlar. Sonunda Leontes sözde merhamete gelir, "bu piçin" öldürülmesinin başka bir çaresini bulup, Antigonus'a herkesin önünde yemin ettirir: Antigonus uzak bir ülkeye gidecek, bebeği ıssız bir yerde bırakacaktır. Bebek orada ya ölecek ya da –pek akla yakın görünmeyen– bir rastlantı sonucu yaşayacaktır. İşte bu yüzden Antigonus, yok olmaya mahkûm bu kral kızına Perdita adını verir.

Üçüncü perdenin başında Hermione, herkesin gözü önünde "yargılanır". Kralı sadece aldatmakla değil, Camillo ile birleşerek, onun canına kastetmekle suçlanır. Ölümle cezalandırılacağı bildirilince, Hermione kocasının sevgisini yitirip bir orospu durumuna düştüğüne, oğlunu görmesi yasaklandığına, yeni doğan kızı yok edileceğine göre, kendisinin de ölmek istediğini, ama ölmeden önce Apollo'nun kâhininin kararını dinlemeye hakkı olduğunu bildirir.

Mühürlü kâğıt açılınca, kâhinin sözlerinin hiçbir kuşkuyla yer bırakmayacak kadar açık seçik olduğu anlaşılır: "Hermione namusludur; Polixenes kusursuzdur; Camillo dürüst bir uyruktur; Leontes kıskanç bir zorbadır; suçsuz bebek onun yasal çocuğudur ve eğer yitirilen yeniden bulunmazsa, kral vâriissiz yaşayacaktır." ("Hermione is chaste; Polixenes blameless; Camillo a true subject; Leontes a jealous tyrant; his innocent babe truly begotten; and the king shall live without an heir, if that which is lost be not found." (III, 2, 132-136).

Tüm saray halkı sevinç içindeyken, Leontes artık iyice çıldırdığını kanıtlamak istercesine, Apollo'nun kâhininin yalan söylediğini ileri sürer ve bunu söylemesiyle birlikte cezasını görür: Sarayda hizmet eden adamlardan biri, telaşla krala koşar; zaten hasta olan küçük prens Mamillius'un, annesinin başına gelenlere dayanamayarak öldüğünü haber verir. Hermione bayılıp yere düşer; Paulina ve kadınlar kraliçeyi dışarıya taşırlar.

Tillyard'ın dediği gibi, bir süre için "paranoyakların dünyasında" yaşayan<sup>91</sup> Leontes'in ansızın başlayan çılgınlık nöbeti, oğlunun ölüm haberini alır almaz, gene ansızın sona erer. Karısı, arkadaşı ve Camillo ile barışmaya kararlı, tam bir pişmanlık içindedir şimdi.

Ne var ki, o sırada sahneye giren Paulina, kraliçenin öldüğünü bildirir. Hem iki çocuğunun, hem de karısının canına kıymakla suçlar Leontes'i. Kralın küçük oğlu gerçekten ölmüştür. Leontes karısıyla kızının yaşadığını, aradan on altı yıl geçtikten ve uzun süre çile çektikten sonra öğrenecektir. *The Winter's Tale*'i ilk kez okuyan ya da seyredenlerin, tıpkı Leontes gibi, Hermione'nin gerçekten öldüğünü sanması, konu açısından gerçekten sürükleyici olan bu oyunun ayrıca ilginç bir yanındır.

Sicilya'daki sarayda bunlar olup biterken, Antigonus ile bebeğin bindiği gemi Bohemia sahiline varır. (Avrupa'nın ortasındaki Bohemia'ya deniz yoluyla gidilmesi, Shakespeare'in coğrafya konusunda bilgisizliğinin en ünlü örneklerinden biridir.) Antigonus kundağında bir yığın altın ve mücevher olan bebeği, ıssız bir yere bırakıp, "bir ayı tarafından kovalanarak sahneden çıkar" ("exit, pursued by a bear") (III, 3, 58). Bu da Shakespeare'in oyunlarında parantez içinde yapılan açıklamaların en ünlüsüdür. Söz konusu ayının adamcağızı yediğini daha sonraları öğreniriz.

Dördüncü perdenin başında, koro görevini yüklenen ve "Zaman" adını taşıyan oyuncu, aradan on altı yıl geçtiğini haber verir. Ne var ki, zaman, Shakespeare'in sonelerinde olduğu gibi yıkıcı bir güç değil, tüm yaraları saran olumlu bir güçtür bu oyunda. *The Winter's Tale*'in ikinci bölümü diyebileceğimiz son iki perdesi, ilk üç perdeden bambaşka bir hava içindedir. Bundan böyle mutluluk ve huzur egemendir oyuna. Üzücü olaylar yerine, doğanın bağrında, pastoral bir ortamda, kır çiçekleri arasında sevdalı genç bir çift, iyi yürekli çobanlar, koyun kırkma şölenleri, Autolycus adlı sevimli serserinin neşeli şarkıları vardır artık. Bir çobanın bulup evlat edindiği Perdita, dünyalar

91 E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, London, Chatto and Windus, 1938, s. 76.

güzeli bir genç kız olmuş ve Leontes'in eski arkadaşı Bohemia kralı Polixenes'in oğlu Florizel ile sevişmektedir.

Bu gençlerin sevdası, kırgın yaşlıların yeniden buluşup barışmalarını sağlayacaktır. Polixenes bir çoban kızı sandığı Perdita ile oğlunun nişanlanmasına öfkelenince, Camillo'nun salık vermesi üzerine, genç çift Sicilya'ya kaçıp, Leontes'e sığınır. Polixenes de oğlunun peşinden gelir. Derken Perdita'yı büyüten çoban, bebeğin kundağında bulunan mücevherlerden söz edince, bu güzel genç kızın gerçek kimliği ortaya çıkar.

Şimdi Leontes kızına kavuşmuş ve arkadaşıyla barışmıştır. Mutluluğun tam olması için, karısının "dirilmesi" gerekmektedir. Çok geçmeden bu da olur: Saraydaki soylulardan birinin anlattığına göre, annesinin nasıl öldüğünü öğrenen Perdita "kan ağlamıştır" ("bleed tears"); onun bu halini görenin de "yüreği kan ağlamıştır" ("my heart wept blood") (V, 2, 88-89). (Burada Shakespeare'in bizim dilimize özgü bir deymi kullanmasını ayrıca ilginç bulduk.) Genç kız annesinin "heykelini" görmek isteyince, babası da onunla birlikte Paulina'nın evine gider. Leontes, tıpkı karısına benzeyen, neredeyse soluk alırcasına canlı izlenimini veren bu "heykel" karşısında büyük bir heyecana kapılır, onu öpmek ister. Derken Paulina bir mucize yaratıp, heykeli harekete geçirebileceğini açıklar. Müzik sesi duyulur; Paulina'nın çağrısı üzerine, heykel kaidesinden inip Leontes'i ve kızını kucaklar. Hermione on altı yıldır sadece kızına kavuşmak umuduyla yaşama gücünü bulduğunu söyler.

Heykelin dirilmesi, tam anlamıyla bir "coup-de-théâtre", yani hiç beklenmedik bir olaydır ve seyircileri gerçekten etkiler. Victor Hugo bunu sahnede ilk gördüğü sırada, doğaüstü bir olaya tanık olmuşçasına nasıl derinden sarsıldığını anlatır. Hatta yaygın bir söylentiye göre, 19. yüzyılda, bu şaşırtıcı olay karşısında tüm seyirciler ayağa kalkıp, sanki büyülenmiş gibi, sahneye doğru yürümeye başlamışlar.

Bu oyun ustaca sahneye konulunca, gerçekten etkileyici olabilir. Ne var ki, burada anlatılan öykünün ilginçliğine ve şiir dilinin güzelliğine karşın, Frank Kermode ve Wilson Knight gibi birkaç eleştirmen bir yana, *The Winter's Tale*'i Shakespeare'in büyük oyunlarından biri olarak değerlendiren pek yoktur gene de.

## THE TEMPEST

(Fırtına)

1611'de sarayda oynanılan *The Tempest*, Shakespeare'in roman- ce'larının tüm özelliklerini taşımakla birlikte, *Pericles*, *Cymbeline* ve *The Winter's Tale*'den kat kat üstündür. Romance'ların en değerlisi olduğu gibi, büyük bir olasılıkla da Shakespeare'in yazdığı son oyundur. Birazdan değineceğimiz bazı yorumla- ra dayanarak, birçok eleştirmen, aslında öyle olmasa bile, *The Tempest*'in Shakespeare'in yazdığı son oyunu olması gerektiğini ileri sürmüşlerdir.

Daha önce de söylediğimiz gibi, *The Tempest*, yazarımızın kaynağı bilinmeyen ender oyunlarından biridir. Ne var ki, Sha- kespeare gerçek bir olaydan biraz esinlenmiş olabilir; çünkü 1609'da "Sea-Adventure" adlı bir İngiliz gemisi bir fırtına sıra- sında Bermuda adaları kıyılarında batmış, tayfası ıssız bir adaya sığınarak orada dokuz aya yakın kalmış ve Shakespeare'in her- halde merakla izlediği birkaç kitap çıkmıştı bu serüvenle ilgili olarak.

Dramatik açıdan değil de, şiir açısından Shakespeare'in en yüce başyapıtlarından biri olan *The Tempest*, böyle bir ıssız adada geçer ve adını ilk perdedeki fırtınadan alır. Öteki roman- ce'lardan farklı olarak, burada işlenen konunun anahatları çok yalındır: Napoli kralı Alonso'nun, oğlu Ferdinand'ın, karde- şisi Sebastian'ın, Milano Dükası Antonio'nun ve onlarla beraber olanların gemisi, korkunç bir fırtınaya tutulur. Denize dökü- lenler, başlarına hiç kötü bir şey gelmeden, ıssız görünen, ama aslında Prospero ile kızı Miranda'nın yaşadığı adaya çıkarlar. Prospero'nun kızına yaptığı açıklamalardan, bizim doğal sandı- ğımız bu fırtınanın, Prospero'nun doğaüstü gücünden kaynak- landığını öğreniriz. Yasalara göre, gerçek Milano dükası Anto- nio değil, Prospero'dur. Ne var ki, herkesçe gizemli bilinen bilgi türlerine aşırı düşkün olan Prospero, kendini kitaplarına verdiği için, bundan yararlanan kardeşi Antonio, Napoli kralı Alonso ile anlaşarak, Prospero'ya bir hainlik etmiş; onu üç yaşında kızıyla birlikte bir tekneye koyarak denize salmıştır. Baba kız, ancak iyi yürekli Gonzalo onlara yiyecek içecek verdiği için ölümden kur-

tulmuşlardır. Şimdi aradan on iki yıl geçmiş; Prospero düşmanlarını (ve bu arada ona iyilik eden yaşlı Gonzalo'yu) büyüleri sayesinde egemen olduğu bu adaya getirmiştir. Böyle davranmakla amacının düşmanlarından öç almak değil, onlarla barışmak olduğu zamanla anlaşılır.

Zamanla anlaşılır diyoruz, ama oyun ancak birkaç saatlik bir süreyi kapsar. Aristo'nun tiyatro oyunu yazmanın başlıca kuralları arasında saydığı ünlü üç birliğe, yani zaman, yer ve konu birliğine Shakespeare sadece bir tek kez, *The Tempest*'i yazarken uymuştur: Bu oyunda anlatılan olaylar bir tek gün alır, hep aynı yerde geçer ve bir tek konu, yani Prospero'nun düşmanlarıyla ilişkisi ele alınır.

Bu bölümde daha önce gördüğümüz gibi, belki de Blackfriars tiyatrosu seyircilerinin beğenisi göz önünde tutularak, romance'ların şurasına burasına doğaüstü öğeler serpiştirilmiştir. Ama *The Tempest*'te doğaüstü sadece bir süs olarak kullanılmaz, konunun özünü oluşturur bir bakıma: Prospero bir sihirbazdır ve yaşadığı ada sihirli bir adadır. Dışardan gelenler, orada nelerin hayal, nelerin gerçek olduğunu kestiremezler; ansızın büyü-lü uykulara dalarlar; havada uçuşan, onları oradan oraya çeken garip gürültüler ya da yeryüzünden olmayan çalgı sesleri, güzel şarkılar duyarlar; acayip görüntüler görürler ya da mitolojik yaratıkların yer aldığı müzikli ve danslı küçük gösteriler seyrederler.

Usta bir yönetmen bir tiyatro oyununu nasıl sahneye koyarsa, Prospero da, doğaüstü gücü sayesinde bu düşler adasında çeşitli oyunlar sahneye koyar. *The Tempest*'in büyü-lü havasında kişiliği hep gizemli kalan Prospero'nun aklından neler geçtiğini, neler tasarladığını anlamak kolay değildir. Hatta düşmanlarını adaya ilk getirdiği sırada onları cezalandırmak amacını mı güdüyordu, diye düşündüğümüz bile olur. Eleştirmenler, Prospero'nun yalnız bilgeliği değil, iç huzuru üzerinde de durmuşlardır her nedense. Oysa Prospero kuşku-lar içinde, tedirgin, öfkeli bir adamdır bize kalırsa. Çevresindekilere karşı haşın ve ters davranır. İlk açıklamaları sırasında, Miranda'nın onu dinlemediğini sanarak, genç kızı üç kez sertçe uyarır. Yeryüzünde tek sevdiği kişi ve tertemiz bir erdem örneği olan Miranda,



nikâhtan önce kızlığını yitirecek diye, neredeyse saplantıya dönüşen korkuları vardır.

Prospero düzenlediği oyunlarda baş yardımcısı olan, tüm buyruklarını yerine getiren Ariel adlı doğaüstü yaratığa karşı da, gereksiz bir haşinlik gösterir zaman zaman. Ariel, adından da anlaşılacağı gibi, sırf havadan ya da gökkuşağının renklerinden yapılmışçasına ince ve zarif olduğu için, ona “yaratık” demek bile yanlış bir bakıma. Ariel havada uçuşan, her zaman müzik eşliğinde gelip, müzik eşliğinde yok olan, gözle görülmez, elle tutulmaz bir ses gibidir. Efendisi Prospero dışında, oyundaki öteki kişiler Ariel’i göremezler. Onun için *The Tempest* sahneye konulurken, Ariel kanatlı bir genç çocuk –çoğu zaman erkek kılığında bir kız– olarak seyircilerin karşısına çıkacağına, hiç görünmemesi daha yerinde olur bize kalırsa. Zaten dramatik gelişme açısından oldukça durgun, kişilerin incelenmesi açısından ayrıca ilginç olmayan bu oyunda metnin şiirselliği öylesine ağır basar ki, yazarımızın öteki oyunlarından farklı olarak, *The Tempest* sahneye konulmakla ayrıca değerlendirilmez, yani çoğumuzun seyretmekten çok okumak istediği bir oyundur.

Baba kız adaya gelmeden önce oraya egemen olan Sycorax adlı kötü cadının bir çam ağacının kovuğuna yıllarca hapsettiği Ariel’i, Prospero büyülerini sayesinde kurtarmış, kendine hizmet etmek zorunda bırakmıştır. Prospero’ya hizmet eden, odununu kesen, suyunu kulübesine taşıyan, ağır işlerinin tümüne bakan bir kişi daha vardır adada. Adı “cannibal” (yamyam) sözcüğünü anımsatan Caliban, cadı Sycorax’ın oğlu olduğu halde, doğaüstü güçleri olan bir yaratık değildir. İnsanla hayvanın garip bir karışımı olan Caliban, her açıdan Ariel’in tam bir karşıtıdır: Çirkindir, kabadır, Prospero’nun kızı Miranda’ya saldırmaya yeltenecek kadar azgındır. Adaya egemen olabilme umuduyla efendisini öldürmeye hazırdır, Prospero, kendi anlattığına göre, ona karşı ilkin iyi davranmış, onu sevmiş, okşamış, konuşmasını öğretmiş, insanlaştırmaya uğraşmıştır. Ama bu işi başaramayınca, Caliban’a karşı sert bir tutum benimsemiştir. Sevgi isteme açısından insanca bir yanı olan Caliban da, düşman kesilmiştir efendisine.

Ne gariptir ki, gerçek değeri şiirinin güzelliğinden gelen bu

oyunun kişiler arasında, hayvanımsı Caliban, zaman zaman en şiirsel biçimde konuşanlardan biridir. Prospero'nun adasının müzikle dolu, büyümlü havasını en güzel o anlatır:

*Ada gürültüyle doludur;  
İnsana haz veren, canını yakmayan sesler, tatlı şarkılardır bunlar.  
Kimi zaman tıngırdayan binlerce çalgının sesi  
Kulaklarımda çınlar. Kimi zaman da,  
Uzun bir uykudan uyansam bile,  
Beni yeniden uyutabilecek sesler duyarım; sonra düşlerimde  
Bulutlar sanki açılır ve üstüme yağmaya hazır  
Değerli şeyler gösterirler bana. Öyle ki, uyanınca,  
Gene düş görebilmek için ağlarım.*

*The isle is full of noises,  
Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.  
Sometimes a thousand twangling instruments  
Will hum about mine ears; and sometimes voices  
That if I then had waked after long sleep,  
Will make me sleep again; and then, in dreaming,  
The clouds methought would upon and show riches  
Ready to drop upon me, that when I waked  
I cried to dream again.*

(III, 2, 130-144)

Gerçi Caliban'ın yarısı hayvandır ama, bu dizelerden de anlaşıldığı gibi, güzelliğe susamış, sevilme isteyen, hırpalandığı zaman başkaldıran, oyunun sonunda pişmanlık duyup, bundan böyle akıllı uslu davranmaya karar veren bir insandır yarısı da. İşte bu yüzden Caliban ne denli ilkel ve kusurlu olursa olsun; insanlıktan uzak, doğaüstü bir varlık, bir peri olan Ariel'e duymadığımız yakınlığı, kaba topraktan yoğrulmuş bir yarı insan olan Caliban'a duyarız.

*The Tempest*'teki öteki kişiler pek önemli değildir. Zaten Shakespeare gizemini hep koruyan Prospero bir yana, öteki roman-  
ce'larda olduğu gibi bu oyunda da kişilerin psikolojik yapısı üstünde pek durmamıştır. Prospero'nun üç düşmanı -Antonio, Se-

bastian ve Alonso- arasında, ancak Napoli kralı Alonso gerçekten pişman olur sonunda. Prospero bunu önceden sezmişçesine, Alonso ile barışmasını perçinlemek için, kendi kızıyla onun oğlu Ferdinand'ı bir araya getirir. Kızla oğlan birbirlerini görür görmez sevdalanırlar. Miranda, "hayranlık uyandıran" anlamına gelen adına gerçekten layık bir genç kızdır ve yapmacık nazlara hiç başvurmadan, Shakespeare'in kadınlarına özgü içtenlikle, hemen evlenmeyi önerir. Kuşkulu Prospero, bu evliliği kendi düzenlediği halde, Miranda'nın, babasından ve Caliban'dan başka henüz hiçbir erkek görmediği bahanesiyle, Ferdinand'ın sevgisini sınamak ister; delikanlıya aklın alamayacağı kadar sert davranır ilkin. Ona aslında Caliban'ın görevi olan angaryayı yani odunları kesip taşımak işini yükledikten sonra, iki gencin nişanlanmalarına izin verir.

Oyunun sonunda, Milano'ya geri dönmeye karar veren Prospero, her zamankinden bile daha hırçın bir davranış içinde düşmanlarını bağışlar:

*Onların büyük kötülükleri yüzünden canevimden  
vurulduğum halde,  
Öfkemden soylu olan aklımla, öfkeme karşı  
Cephe alıyorum. Asıl değerli davranış öç almak değil,  
Erdemli olmaktır.*

...  
*Git, onları kurtar Ariel.  
Büyülerini çözeceğim, akıllarını başlarına getireceğim,  
Kendilerine gelecekler.*

*Though with their high wrongs I am struck to the quick,  
Yet with my nobler reason 'gainst my fury  
Do I take part: The rarer action is  
In virtue than in vengeance.*

...  
*Go, release them, Ariel.  
My aharms I'll break, their senses I'll restore,  
And they shall be themselves.*

(V, 1, 25-28 ve 30-32)

Prospero düşmanlarını bağışlarken, sanki gene de lanet eder onlara. Kardeşi Antonio'ya şöyle der:

*Sana kardeş demek bile  
Ağzımı kirletiyor; ama en pis günahlarını  
Bağışlıyorum. Hepsini. Ve senden dükalığımı  
İstiyorum. Biliyorum ki, onu bana  
Geri vermek zorundasın.*

*Whom to call brother  
Would even infect my mouth, I do forgive  
Thy rankest fault. All of them; and require  
My dukedom of thee, which perforce, I know,  
Thou must restore.*

(V, 1, 130-134)

Prospero bundan böyle büyülerinden de vazgeçeceğini, sihirli değneğiyle sihirli kitabını yok edeceğini bildirir:

*Değneğimi kırıp;  
Toprağa, çok derinlere gömeceğim;  
Ve dibine hiçbir iskandilin varamadığı denizlerde  
Boğacağım kitabımı.*

*I'll break my staff  
Bury it certain fathoms in the earth,  
And deeper than did ever plummet sound,  
I'll drown my book.*

(V, 1, 54-57)

*The Tempest* Shakespeare'in son oyunu olduğuna göre, kimi eleştirmenler, Prospero'nun sihirden vazgeçmesini, Shakespeare'in bundan böyle tiyatrodan ayrılacağının bir simgesi olarak yorumlamışlardır.

## Hamlet

### Giriş

Shakespeare'in *Macbeth*, *Othello*, *King Lear*, *Antony and Cleopatra* gibi ünlü tragedyaları arasında, en çok okunan, en çok sahneye konulan, en heyecanla tartışılan oyunu olan *Hamlet*, *Julius Ceasar*'dan hemen sonra, büyük bir olasılıkla 1601-1602 yıllarında yazıldı. 1603'te ilk kez oynandığını kesinlikle biliyoruz. Aynı yıl oyunun uzmanlarca "kötü quarto" diye adlandırılan bir baskısı yayımlandı. Bundan bir yıl sonra da, yani 1604'te bu ilk quarto çıktı. Bu quarto öyle uzundur ki, sürekli oynanması neredeyse altı saat sürer. Bu yüzden Shakespeare'in en uzun oyunu olan *Hamlet*, her zaman kesilerek oynanılır. Daha sonraları, 1623 Folio'sunda yayımlanan metin, bu iki quarto'dan bir hayli farklıdır. Bilindiği gibi, *Hamlet* bir "problem play", yani çözümlenemeyen sorunlar içeren bir oyundur ve bu üç metinden hangisinin Shakespeare'in gerçek *Hamlet*'i sayılacağı uzmanlar arasında ayrıca büyük sorun olmuş, özellikle ikinci quarto'dan ve Folio'dan yararlanarak yeni bir metin saptanmıştır.

Shakespeare, *Hamlet*'in konusunun anahatlarını, Belleforest'in 1567'de İngilizceye çevrilen *Histoires Tragiques*'inden (Trajik öyküler) aldı. Belleforest ise, bu öyküyü 12. yüzyılın başlarında ölen Danimarkalı tarihçi Saxo Grammaticus'un Latince yazdığı *Historiae Danicae*'sinden (Danimarka Tarihi) almıştı. Tarihsel malzemeyle halk arasında yaygın söylencelerin bir karışımı olan bu kitapta, Amleth'in amcası Feng, kardeşini öldürür.

Shakespeare'in *Hamlet*'inden farklı olarak, bu cinayeti işlediği herkesçe bilinir. Amleth amcasının yapacağı kötülüklerden kendini korumak amacıyla budala ve deli rolü oynar; örneğin, pis toprak parçaları yer ve abuk sabuk konuşur. Sonra İngiltere'ye gidip İngiliz kralının kızıyla evlenir. Amleth'in öldüğünü sanan Feng ile yandaşları, bu ölüme sevinip bir şölen düzenledikleri sırada, Amleth, Danimarka'ya geri döner. Gene deliymiş gibi davranarak, şölene katılanları sarhoş eder; sarayda yangın çıkıp amcasını öldürür ve onun yerine taç giyer. Amleth'in annesinin, kayınbiraderiyle bir ilişki kurması ise, öyküye Belleforest'in yaptığı bir eklemedir.

Kimine göre, Shakespeare'in böyle bir temayı işlemesinde, Earl of Essex'e duyduğu ilginin de bir payı olabilir. Elizabeth'ten 33 yaş küçük olduğu halde, kraliçenin gözdesi olan ve 1601'de vatan hainliğiyle suçlanarak, kraliçenin emri üzerine ölüm cezasına çarptırılan Essex'e, Shakespeare büyük bir yakınlık duyardı. Bu yakınlık, *Henry V*'in beşinci perdesinin prologunda onu övmesinden de anlaşılır. O yılların çok yaygın bir dedikodusuna göre, Essex aşağı yukarı Hamlet'in durumundaydı: Annesiyle annesinin âşığı, Essex'in babasını zehirlemişler ve onun ölümünden iki yıl sonra da evlenmişlerdi. Shakespeare ile Essex'in ilişkisine büyük önem veren Dover Wilson'a göre, Shakespeare, Essex'in ruhsal durumunu daha iyi kavrayabilmek amacıyla Hamlet konusunu ele almış olabilir. Oysa aynı konu eski Yunan tragedyasında da işlenir aslında: Aeschylus'un Orestes ile ilgili üçlü oyun grubunda ve Sophocles'in *Electra*'sında, kraliçe Clytemnestra ile âşığı, kral Agamemnon'u öldürdükten sonra evlenirler. Agamemnon'un oğlu Orestes de, kız kardeşi Electra'nın desteğiyle, babasının öcünü almak için annesini ve annesinin âşığını öldürür. Ne var ki, Shakespeare'in bu Yunan tragedyalarını okuduğunu gösteren en küçük bir belirti yoktur.

*Hamlet*'in elimize geçmeyen başka bir kaynağı da olabilir: 1589'da gene *Hamlet* adını taşıyan bir oyun oynandığını biliyoruz. Tiyatro yönetmeni Philip Henslowe'nun belgelerinden, aynı oyunun 1594'te sahnelendiği de anlaşılır. Alman Shakespeare uzmanlarının "Ur-Hamlet", yani "İlk Hamlet" dedikleri bu oyun çoktan yok olduğu halde, Elizabeth çağı yazarları bun-

dan sık sık söz ederler. Örneğin, 1589'da Thomas Nashe, Robert Greene'in *Menaphon*'una eklediği önsözde, Romalı tragedya yazarı Seneca'yı taklit eden İngilizlerin bilgileri kıt olmakla birlikte, "avuç avuç trajik söylevlerle dolu" ("handfuls of tragical speeches") "*Hamlet*'ler" yazabildiklerini söyler. Thomas Lodge, "tiyatroda, istiridye satan bir kadın gibi, berbat bir biçimde 'Hamlet öç al!' diye bağırان Hayalet" ("the ghost which cried so miserably at the theatre like an oister wife Hamlet revenge!") diye yazarak, *Hamlet*'teki Hayalet'e değinir. Tıpkı Nashe gibi, Lodge'un da alaycı bir tavır takındığına bakılacak olursa, bu ilk *Hamlet*'i değersiz bir öç alma melodramı saymamız akla yakın görünür. Zaten birçok uzman ilk *Hamlet*'in, bu türde ün yapan *The Spanish Tragedy* (İspanyol Tragedyası) yazarı Thomas Kyd'in elinden çıktığına inanır. Ama bu konuda kesin bir bilgimiz yoktur. İlk *Hamlet*'i başka biri, hatta genellikle pek benimsenmeyen bir varsayıma göre, acemilik döneminde Shakespeare'in kendi yazmış olabilir. Kimine göre de, 1603'te çıkan bozuk quarto, bu ilk *Hamlet*'in bir baskısıdır.

Asıl sorun, bu ilk *Hamlet*'i kimin yazdığı değil, aynı konuyu işleyen bu oyuna, Shakespeare'in az mı, yoksa çok mu borçlu olduğunu saptamaktır. İlk *Hamlet*'in metni yok olduğu için de bu sorunu çözümlemenin yolu yoktur elbette. Ancak Shakespeare kaynak olarak eski bir oyuna başvurunca, o oyunun şurasını burasını değiştirmekle yetinmez, konunun sadece anahatlarından yararlanarak her şeyi yeniden yazar. Böylece eski oyunla neredeyse hiçbir ilgisi kalmayan, yepyeni bir oyun çıkarır ortaya. *King John*, *Henry V*, *King Lear* gibi yapıtlarının kaynağı olarak kullandığı eski oyunlar elimizde bulunduğundan, bunu kesinlikle biliyoruz.

Ne var ki, kimi eleştirmenler, hiç kimsenin görmediği ve göremeyeceği bu ilk *Hamlet*'ten Shakespeare'in yararlandığı olasılığını fazlasıyla önemseyip, yadırgadığımız bazı sonuçlara varmışlardır. Bunların gözünde *Hamlet*, üstüne iki fotoğraf birden çekilen bir film gibidir. Örneğin, Boas'a göre, Shakespeare'in *Hamlet*'inin görkemli şiirselliği ve kusursuz yapısı altında, öç alma konusunu işleyen modası geçmiş bir oyunun belli belirsiz çizgileri sezilir. Shakespeare değersiz bir maden parçasını

dehasının altınıyla kaplamıştır, ama bu değersiz maden yer yer görünmektedir gene de. Sir John Squire'a göre, kaynak olarak kullandığı bu oyun, Shakespeare'in karşısına bir engel gibi dikilmiştir. Yeni bir Hamlet kişiliğini eski bir oyunla bütünleştirmek zorunda kaldığı için kendi *Hamlet*'i kusurlu olmuştur. Shakespeare yeterince özen gösterememiş, eski oyunun gereksiz bazı parçalarını kendi oyununda alıkoymuştur.<sup>92</sup>

Shakespeare'in *Hamlet*'inin ilk *Hamlet*'in bir uyarlaması olduğu görüşünü ortaya ilk atan uzman, 1919'da *The Problem of Hamlet* (Hamlet Sorunu) adlı ancak 87 sayfa tutan kısacık bir kitap yazan J.M. Robertson'dur. Robertson'a bakılacak olursa, *Hamlet* ile ilgili soruları açıklamak amacıyla ileri sürülen sayısız varsayımların, öteden beri yapılan sonsuz tartışmaların hiçbir anlamı yoktur. Çünkü bu varsayımları ileri sürenler, bu tartışmalara girenler, Shakespeare'in *Hamlet*'inin eski bir oyunun bir uyarlaması olduğu gerçeğinin farkında değildirler.<sup>93</sup> Yeni oyunda, Hamlet'in kimi davranışlarının tutarsız sayılmasının, ölç alma işini sürekli ertelemesinin, Fortinbras ile ilgili parçalar gibi gereksiz birçok sahnenin bulunmasının nedeni de budur. Ama bu uzmana göre Shakespeare, Kyd'in kaba saba ve ilkel oyununu "bir tiyatro harikasına" dönüştürme mucizesini yaratmıştır gene de.<sup>94</sup>

Çağımızın en büyük şairlerinden biri ve çok önemli bir eleştirmen olan T.S. Eliot da aynı yıl, yani 1919'da *The Sacred Wood*'da (Kutsal Koru) yayımladığı "Hamlet and his Problems" (Hamlet ve Sorunları) adlı denemesinde, tıpkı Robertson gibi, *Hamlet*'in eski bir oyunun bir uyarlaması olduğuna inanır. T.S. Eliot'a göre, Shakespeare, *Hamlet*'i yazarken, yalnız bu oyundan değil, Thomas Kyd'in *The Spanish Tragedy*'sinden (İspanyol Tragedyası) da yararlanmıştı. Gerçekten de Kyd'in ölç alma tragedyasıyla Shakespeare'inki arasında bazı benzerlikler vardır: Kyd'de bir baba, öldürülen oğlunun öcünü alır, öldürülenin hayaleti canlılara görünür, baş kişi delirir, suçluları yakalamak için bir tiyatro oyunu

92 Kenneth Muir, *Shakespeare's Sources*, cilt I, London, Methuen, 1957, *Shakespeare as a Dramatist*den alıntı, s. 115.

93 J.M. Robertson, *The Problem of Hamlet*, London, Allen and Unwin, 1919, s. 11.

94 A.g.e., s. 67.



düzenlenir. Konuyla ilgili bu yadsınmaz benzerlikler dışında, T.S. Eliot bizce pek akla yakın sayılamayacak anlatım benzerlikleri de görür bu iki oyun arasında.

T.S. Eliot'a göre, ilk *Hamlet*, *The Spanish Tragedy* gibi, basit bir öç alma tragedyasıydı. Baş kişi olan Hamlet, çok iyi korunan kralı kolayca öldüremediği için, öcünü hemen almanın yolunu bulamıyordu. Düşmanları kendisinden kuşkulanmasın diye de deli rolü oynamaktaydı. Oysa Shakespeare'in *Hamlet*'inin başlıca konusu, bir oğlun babasının öcünü alması değil, "bir ananın işlediği suçun, bir oğulda ne gibi tepkiler uyandırdığıdır."<sup>95</sup> T.S. Eliot, eski oyunun ele aldığı ana tema ile Shakespeare'in ele aldığı ana tema arasında bir tutarsızlık olduğunu belirttikten sonra, bizi gerçekten şaşırtan garip bir sonuca varır: "Shakespeare'in burada, başa çıkamadığı bir sorunla uğraşmaya kalktığını kabul etmemiz gerekir. (Morris Weitz bu tümceyi ele alarak, başa çıkamadığı bir sorunla uğraşmanın Shakespeare değil, belki de T.S. Eliot'un kendisi olduğunu söyler.)"<sup>96</sup> Shakespeare'in böyle bir çabaya neden giriştiğini çözümlemenin yolu yoktur... *Hamlet*, Shakespeare'in başyapıtı olmak şöyle dursun, sanat açısından kesinlikle başarısız bir oyundur... *Coriolanus* ise, belki *Hamlet* kadar ilgi çekmez, ama *Antony and Cleopatra* ile birlikte, Shakespeare'in en başarılı oyunudur."<sup>97</sup>

T.S. Eliot'un *Hamlet*'e karşı benimsediği bu acayip tutum, doğal olarak sert tepkilerle karşılandığı için, Eliot yıllar sonra, 1933'te çıkan *The Use of Poetry and the Use of Criticism*'de, (Şiirin İşlevi ve Eleştirinin İşlevi) bu konuda kısa bir açıklama yapmak zorunda kalmıştır: "Shakespeare'in, *Hamlet*'i yazarken iyi kullanamadığı bir kaynağa başvurduğunu söylediğim için vaktiyle beni ayıplamışlardı. *Coriolanus*'un *Hamlet*'ten daha büyük bir oyun olduğunu söylediğim ileri sürüldü. Shakespeare'in şu oyununun bu oyunundan daha büyük olduğu konusunda bir karar vermek, beni pek ilgilendirmez. Çünkü onun şu ya da bu

95 T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen, University Paperbacks, 1964, s. 97-98.

96 Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, London, Faber, 1965, s. 40.

97 T.S. Eliot, *a.g.e.*, s. 99.

oyunu değil, yazdıklarının tümü gittikçe daha çok ilgimi uyandırıyor... Ve bana kalırsa, Shakespeare'in gerçek yüceliğini daha iyi kavrayabilmemiz için bazı oyunlarında kısmen başarısız olduğunu kabul etmemiz gerekir."<sup>98</sup>

*Hamlet*'i "kısmen" bile olsa, başarısız saymak düpedüz saçmadır elbette. Ne var ki, *King Lear* ya da *Antony and Cleopatra* gibi bazı tragedyaların şiir açısından *Hamlet*'ten yüce oldukları da yadsınamaz. Buna karşın, büyük tragedyalardan hiçbiri *Hamlet* kadar merakımızı uyandıramaz. Bunun başlıca nedeni, Shakespeare'in öteki tragedyalarının baş kişilerinde, yani *Lear*'de, *Antony*'de, *Othello*'da, *Macbeth*'te duygular ve tutkular ağır basarken, *Hamlet*'te düşüncenin ağır basmasıdır. Schlegel'in deyişiyle, "bir düşünce tragedyasıdır" *Hamlet* ve *Hamlet*'in kendisi, çok yoğun duyguları ve tutkuları olmakla birlikte, düşünen bir adamdır her şeyden önce. İşte bu yüzden, onun dış yaşantısından çok iç yaşantısı, ne yaptığından çok aklından neler geçtiği, eylemlerinden çok edilginliği bizi ilgilendirir. Shakespeare'in öteki oyunlarındaki kişiler arasında, ancak *Julius Caesar*'daki Brutus, *Hamlet*'i andırır bu açıdan.

Bu düşünce adamının tragedyası, sadece içinde bulunduğu özel koşullardan değil, düşünceye düşman bir çevrede yaşamamasından da kaynaklanır: Amcası Claudius düşünmekten korkar; annesi Gertrude ve sevgilisi Ophelia düşünce yeteneğinden yoksundur; Ophelia'nın babası Polonius hem düşünceden kuşkulandır, hem de düşünemeyecek kadar akılsızdır; Ophelia'nın kardeşi Laertes düşünceyi hor görür, vb. Böylece *Hamlet* düşündüklerini arkadaşı Horatio'dan başka hiç kimseye açıklayamaz.

*Hamlet*'in Shakespeare'in öteki tragedyalarından bir başka farkı da, bu oyunda tüm ilgimizin bir tek kişi üstünde, sadece *Hamlet* üstünde toplanmasıdır. *Macbeth*'te Lady Macbeth, kocası kadar önemlidir; *Othello*'da Iago, *Othello* kadar ilgimizi çeker; *Julius Caesar*'da Brutus, tragedyaya adını verenden çok daha önemlidir; *Antony and Cleopatra*'da Cleopatra, *Antony*'den fazla merakımızı uyandırır; *Romeo and Juliet*'te sevgililerin ikisi de ön plandadır. Oysa *Hamlet*'te öteki kişiler silik birer gölgeye

98 T.S. Eliot, *Selected Prose*, London, Penguin Books, 1953, s. 109-110.

dönüşür, gözümüz ancak ve ancak Danimarka prensini görür. O kadar ki, İngilizcede olanaksız bir durumu –örneğin, elektriksiz dinamoyu, oyuncusuz tiyatroyu, şekersiz tatlıyı– anlatmak için kullanılan bir deyim çıkmıştır ortaya: “*Hamlet without the prince of Denmark*” (“içinde Danimarka prensi olmayan *Hamlet*”). Tüm oyunun yalnız Hamlet üstüne kurulduğunu kanıtlamak amacıyla, 1957’de bir Amerikan tiyatrosunda ilginç bir deneme yapılmıştır: Sahnede bir tek oyuncu, Hamlet’i oynayan Siobhan McKenna görünmüş, bir perdenin arkasında gizlenen öteki oyuncuların ancak sesleri duyulmuştur. Bu oyunda tüm dikkatimizi üstünde toplayan Hamlet’in kişiliği, okuyucularda ve seyircilerde öteden beri olağanüstü bir merak uyandırdığı için, T.S. Eliot’un da haklı olarak belirttiği gibi, eleştirmenler asıl sorunun Hamlet’in kişiliği değil, *Hamlet* adını taşıyan oyun olduğunu unutmışlardır neredeyse. Waldock türünden en serinkanlı uzmanlar bile, oyunu büyük bir sağduyuyla incelemekle birlikte, Hamlet’in kişiliği söz konusu olunca, Romantik çağın eleştirmenlerinde bunca ayıplanan coşkuya kapılırlar. İnsan ruhunda en güzel ve en yüce değerlerin onun kişiliğinde ortaya çıktığını; Hamlet’in gerçekten yaşamış insanlar arasında da, edebiyatta yaratılan kişiler arasında da bir eşi olmadığını; geçmişin ve geleceğin tüm insanlık kavramını temsil ettiğini ve bunlara benzer daha bir yığın heyecanlı, ama pek akla yakın görünmeyen sözler söylerler.

Bu coşkunun başlıca nedeni, Hamlet’in, birbirine aykırı çeşit çeşit yorumlara uygun, hiçbir zaman açık seçik anlaşılmayan, ne denli dikkatle incelenirse incelen sin, gizemli kalan bir kişiliği oluşudur. Sadece Shakespeare’in oyunlarında değil, Dostoyevski dahil, dünya yazınında, onunkisi kadar karmaşık bir kişilik az bulunur belki. Hamlet, düşmanının elinde birer alete dönüşen arkadaşları Rosenerantz ve Guildenstern’ü, “gizimin özünü koparıp ele geçirmeye kalktınız” (“you would pluck out the heart of my mystery”) (III, 2, 358-9) diye suçlarken, boşuna uğraştıklarını söyler. Bu “gizin özü” daha gün ışığına çıkmamıştır gerçekten de. İşte bu yüzdendir ki, yeryüzünde hiçbir oyun *Hamlet* kadar tartışılmamış, *Hamlet* kadar kılı kırka yararak incelenmemiştir. *Kutsal Kitap*’ta “çok kitap üretmenin sonu

yoktur" denilir. *Hamlet* üzerine çok kitap üretmenin ise hiç sonu yoktur. Hatta bu oyun sanki başlı başına bir bilim dalıymış gibi, "Hamletology" diye çok sevimsiz, ama belki de gerekli bir terim uydurulmuştur. Hamlet tam ölmenden önce, son söz olarak "bundan sonrası sessizlik" ("the rest is silence") (V, 2, 350) der. Oysa oyundaki Hamlet öldükten çok sonra bu sessizlik bozulmuş, onun kişiliğiyle ilgili akıllara sığmaz bir gevezelik başlamıştır. A.A. Raven'in 1936'da yayımladığı *Hamlet Bibliography*'de, sadece 1877'yle 1935 arasında, yani ancak 58 yıllık bir süre içinde, *Hamlet* üzerine çıkan 2.167 kitap ve incelemenin adı verilir. Aradan geçen elli yıldan beri bu liste, en çalışkan Shakespeare uzmanının bile tümünü okumaya ömrünün yetmeyeceği kadar uzamıştır herhalde. *Hamlet* ile uğraşan sayısız eleştiri yazılarının oyunun çevresinde birikmesi yüzünden, bir eleştirmenin dediği gibi, oyun sanki kalın bir kabuk bağlamış,<sup>99</sup> Shakespeare'in yazdığı asıl metin neredeyse görülemez hale gelmiştir. O kadar ki, Shakespeare meraklıları, şu oyun üzerine yazılanların tümünü unutsam da, ilk kez ele alıyormuş gibi, oyunu yepyeni bir gözle okuyabilsem özlemine kapılırlar zaman zaman. *Hamlet* ile çok uğraşıldığı için çok da saçma sapan şeyler söylenmiştir bu konuda. Bunların arasında öyle akıldışı olanlar vardır ki, Oscar Wilde ayrıca kurcalanan bir sorunun, "asıl önemli olan, Hamlet gerçekten deli midir, yoksa deli geçinmek mi ister?" sorusunun bir parodisini yaparak, güzel güzel alay etmekten kendini alamaz; "asıl önemli olan, bu oyunun eleştirmenleri gerçekten deli midirler, yoksa deli geçinmek mi isterler?" diye sorar.

Claude Williamson'un 1661'le 1947 yılları arasında *Hamlet*'in kişiliği üzerine yapılan yorumları derlediği, neredeyse 800 sayfalık *Readings on the Character of Hamlet* (*Hamlet'in Kişiliği Üzerine Yorumlar*) adlı kitabı okuyunca, Shakespeare ile ilgili hiçbir konuda bu denli saçmalanmadığı hemen anlaşılır. Bu saçmalayanlar arasında, çok ünlü, yazın alanında çok saygıdeğer yazarlar da vardır: Örneğin, Shakespeare'in bir dâhi, ama ilkel bir dâhi olduğuna inanan Voltaire'in 1748'de söylediğine göre, *Hamlet* "kaba ve barbar" ("grossière et barbare") bir oyundur.

<sup>99</sup> A.J.A. Waldock, *Hamlet, a Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931, s. 2.

Fransa ya da İtalya'da ayak takımı bile, böyle bir oyunu seyretmeyi hor görür. Bu oyun, "sarhoş bir vahşinin" ("sauvage ivre") hayal gücünün bir ürünüdür.

Fransız klasisizminin sıkı kuralları dışına çıkamayan bir yazın anlayışı olan Voltaire'in *Hamlet*'i böylesine baltalaması doğal sayılsa bile, yüce Tolstoy'un tutumuna ne diyeceğiz? Her nedense, yalnız bu oyuna değil, Shakespeare'in her oyununa acayip ve bize kalırsa oldukça sağlıklı bir kin besleyen bu çok büyük romancıya bakılacak olursa, Shakespeare'in kullandığı kaynaklarındaki Hamlet, yani söylencelerde anlatılan Hamlet, anlaşılır bir insanmış. Gelgelelim Shakespeare kendi amaçları uğruna Hamlet'in bu anlaşılır kişiliğini bozmuş. Böylece "Hamlet'in niçin belirli bir biçimde davrandığını, niçin belirli bir biçimde konuştuğunu" anlamının yolu kalmamış.<sup>100</sup> İşte bu yüzden Tolstoy, aslında kişiliği olmayan bu Hamlet denilen adam üzerine upuzun incelemeler yazanları alaya alır.

*Hamlet* ile ilgili saçmalamalar, Anglosakson dünyasının dışında kalan yabancılara özgü bir özellik değildir. Walter Wilson Greg gibi, Shakespeare'in metni ve bilimsel baskıları konusunda çok değerli ve ağırbaşlı bir uzman da saçmalayabilir. Greg 1917'de *Modern Language Review*'da (Çağdaş Dil Dergisi) yayımladığı bir yazıda, oldukça garip bazı sonuçlara varır: Meğer babasının Hayaleti, öteki dünyaya nasıl gittiği konusunda doğru bilgi vermemiş Hamlet'e. Babasının hayaletinin anlattıkları gerçeklere uygun değilmiş; Hamlet'in dengesiz kafasının bir uydurmasıymış, bir sanrıymış sadece. Hamlet'in amcası Claudius, Hamlet'in babasını zehirlememiş. Hamlet eskiden böyle bir oyun görmüş, yani kulağına zehir dökerek kardeşini öldüren bir adamı ele alan bir oyun görmüş. Bu oyunun anısı bilinçaltında kaldığı için, amcasının kardeş katili olduğu yalanını uydurmuş kendi kendine.

Hamlet'in, bazılarını nasıl resmen deliler gibi saçmalamaya zorladığını anlatmak için, bir hayli eğlenceli iki örnek daha verelim: Oyunun sonlarına doğru, Hamlet ile Laertes düello ederken, Hamlet'in annesi oğlu için "yorulup terledi, soluğu tü-

100 Morris Weitz, *a.g.e.*, s. 350-351.

kendi" ("he's fat and scant of breath") (V, 2, 279) der. "Fat" sözcüğünün Elizabeth çağı İngilizcesinde her zaman "şişman" ya da "yağlı" anlamına gelmediğini bilmeyen E.V. Blake adlı Amerikalı bir hekim, Hamlet'in her şey olabileceğini, ama şişman bir delikanlı olamayacağını hiç hesaba katmadan, onun kişiliğinin gizini şişmanlığıyla çözümlemeye kalkar. Bedeninde "adipose", yani yağlı maddeler fazlasıyla biriktiği için, Hamlet'te irade gücü, eyleme geçmek gücü kalmadığını ileri sürer. Bunun üzerine iki Fransız eleştirmeni, Hamlet zayıf mıydı, yoksa şişman mıydı diye birbirlerine girmişler. Tartışma sırasında, Hamlet ile Laertes düello ettikleri gibi, onlar da birbirleriyle düello etmeye karar vermişler.<sup>101</sup> Vining adında biri de 1881'de yayımladığı *The Mystery of Hamlet* (Hamlet'in Gizi) adlı kitabında, Hamlet'in kişiliğinin gizini şöyle açıklar: Hamlet bir erkek değil, bir genç kızmış. Duraksamaları, bunalımları, eyleme geçemeyişleri sırf bu yüzdenmiş. Erkek kılığında gezmek zorunda olan bu genç kız, arkadaşı Horatio'ya âşık olduğundan, Ophelia'ya hiç yüz vermemiş.

Sadece sözümona eleştiri alanında değil, sahneye uygulama alanında da *Hamlet*'in başına bir hayli garip şeyler gelmiştir: 1964'te, yani Shakespeare'in doğumunun dört yüzüncü yılını kutlamak amacıyla, Charles Marowitz, *Hamlet*'in bir "collage"ını yapmıştır. *The Marowitz Hamlet, A Collage Version of Shakespeare's Play* (Shakespeare'in Hamlet Oyununun Marowitz Kolajı) adıyla yayımlanan bu uyarlamanın uzunca önsözünde, Marowitz, "sulu gözlü, mızımız" bir herif saydığı Hamlet'ten nefret ettiğini; büyük bir olasılıkla Claudius'un Ophelia'yı baştan çıkardığını, Hamlet'in de Ophelia ile cinsel ilişki kurmaya can attığını; dürüst Horatio'nun sadece çıkarını düşünen ikiyüzlü bir adam olduğunu ve buna benzer daha bir yığın saçma sapan görüş ileri sürdükten sonra, Shakespeare'in metnini canı istediği gibi kesip kırpmış; bir kişinin söylediği sözü başka bir kişiye –örneğin, Hamlet'in sözlerini Fortinbras'a– söyletmiş; olaylar dizisinin sırasını aklına estiği gibi değiştirmiş; Polonius ile Mezarıcı'yı birleştirerek "Soytarı" adı altında oyuna yeni bir kişi eklemiş,

101 Margaret Webster, *Shakespeare Without Tears*, Fawcett World Library, 1952, s. 96.

vb. Ve acayip bir kuşa çevrilen bu *Hamlet*, İngiltere dışında 25 ülkede sahneye konmuştur.

Hamlet'in kişiliğinin daha akli başında ya da biraz daha az çılgın yorumlarını, oyunu gözden geçirdikten sonra ele alacağız. Şimdilik, Hamlet ile ilgili ancak iki noktaya değinmek istiyoruz. Birincisi, Hamlet'in gerçekliği, yani bir oyun kişisi değil de, gerçekten yaşamış bir insan gibi oluşu. İkincisi de, eleştirmenlerin, hatta Hamlet'i okuyan ya da seyredenlerin onunla özdeşleşmeleri; onu yorumlarken, kendi kişiliklerini Hamlet'in kişiliğine yansıtmaları; onu kendi benliklerinin bir parçası olarak görmeleri.

Hamlet öylesine canlıdır ki, adını taşıyan oyunun sayfaları içinde kalmayıp, sanki aramıza karışmıştır. Onu gerçekten yaşayan, gerçek varlığı olan bir insan saymışızdır. Bu yüzden de akıldışı meraklara kapıldığımız olmuştur. Babası ölmeden önce, Hamlet'in annesiyle ya da Ophelia ile ilişkisi nasıldı acaba? Çocukluğu ya da üniversite yılları nasıl geçti? Babası öldürülmeseydi, annesi amcasıyla hemen evlenmeseydi, Hamlet'in ruhsal durumu değişir miydi gibi, saçma sorular sormaya başlamışızdır kendi kendimize. Bilimsel bir tutum benimseyen eleştirmenler, Hamlet'i eskiden gerçekten yaşamış bir insan olarak düşünenleri, mantıkdışı olmakla suçlayıp ayıplarlar. Örneğin, Dover Wilson, Shakespeare'in oyununun dışında bir Hamlet'i hayal etmenin abes olduğunu, ancak oyunun içindeki Hamlet'in yaptıklarını ve söylediklerini tartışabileceğimizi ileri sürer.<sup>102</sup> Haklıdır elbette. Gelgelelim yazın ürünleri gerçek yaşamın bir yansıması olduğuna göre, bir oyunda ya da bir romanda çok ustaca çizilmiş bir kişiyi gerçekten yaşamış saymamız, mantığa uygun olmamakla birlikte, yazarın başarısının bir kanıtıdır aslında.

Hamlet'in salt böylesine canlı ve gerçek olduğu için gizemli havasını koruması ise, Hamlet olgusunun en garip yanıdır belki de. Genellikle tiyatro oyunlarındaki ya da romanlardaki kişiler çok canlı çizilmiş olsalar da, onları açıklayabilmenin, onlar üzerine kesin yargılara varmanın yolunu buluruz. Oysa çevremizde canlı canlı dolaşan insanları, şu şöyle bir adamdır, bu böyle

102 Dover Wilson, *Introduction to The Hamlet*, Cambridge Edition, Cambridge, s. xlv-xlvi.

bir kadındır, diye etiketleyip bir rafa kaldıramayız. Çünkü onları ne denli yakından tanırsak tanıyalım, bir an gelir, bunların en basit görünenleri bile, bizi şaşırtıverirler. Hiç beklemediğimiz bir şey yaparlar, hiç ummadığımız bir söz söylerler ansızın. Hamlet'in de böyle olması, belirli kalıplara sığmaması, kolayca açıklanamaması, onun gerçekliğini, "yaşamışlığını" kanıtlar. Van Doren'in dediği gibi, gerçek olduğu için çözümlenemeyen bir gizdir o. Hamlet konusunda her çeşit coşkulu tutumu ayıplamakla ün yapan E.E. Stoll bile, "Onu anlayamayışımız, onun ne denli gerçek olduğunu gösterir" demekten kendini alamaz.<sup>103</sup> Ne var ki, birazdan göreceğimiz gibi, çok akli başında geçinen bu eleştirmen, kendi kendisiyle çelişkiye düşerek, Hamlet'in anlaşılamayacak gizemli bir yanı olmadığı görüşünü de savunur.

Hamlet ile özdeşleşmemizin başlıca nedeni, onun bu gerçekliği, bu canlılığıdır elbette. 19. yüzyılın en önemli eleştirmenlerinden William Hazlitt, "Hamlet olan biziz" ("it is we who are Hamlet") der. Romantik çağın en ünlü eleştirmen ve şairlerinden S.T. Coleridge, "Bende Hamlet'ten bir şeyler var" ("I have a snack of Hamlet") der. Victor Hugo, Shakespeare üzerine yazdığı kitapta, Hamlet'in tüm tedirginliğini kendisinin de duyduğunu açıklar. Turgenieff, Slav mizacını görür Hamlet'te. Polonyalı eleştirmen Jan Kott, Hamlet'e bakınca bir aynaya bakarcasına, kendimizi seyrettiğimizi söyler.<sup>104</sup> Narayana Menon, "Hepimiz Hamlet'iz; onun gibi her şeyi erteleyerek, yüzümüzü maskeleyerek yaşıyoruz" der.<sup>105</sup> E.C. Lewis, "Ben neredeysem, Hamlet de orada" der. John Wain onunla tam bir özdeşleşme içinde olduğumuzu, Hamlet'i tartışırken, aslında hep kendimizi tartıştığımızı söyler.<sup>106</sup>

T.S. Eliot ise, bu durumu pek ayıplar. Bu büyük şaire göre, Hamlet, "en tehlikeli eleştirmen tipi" diye nitelediği kişilere ayrıca çekici gelir. Ona bakılacak olursa, en "tehlikeli" eleştirmenler, doğuştan yazın alanında yaratıcı oldukları halde, şiir, roman ya da tiyatro oyunu yazmayı başaramadıkları için eleştiriye yö-

103 Mark Van Doren, *Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1953, s. 167.

104 Jan Kott, *Shakespeare Notre Contemporain*, Paris, Juliard, 1962, s. 74.

105 Anne Bradby (Ed.) *Shakespeare Criticism*, Oxford University Press, World's Classics, 1937, s. 140.

106 John Wain, *The Living World of Shakespeare*, Pelican Books, 1966, s. 174.



nelen, inceledikleri yapıtlara kendi kişiliklerini yansıtan eleştirmenlerdir. (Eğer doğuştan şiir ya da romana bir eğilim duymak eleştirmenliği engelliyorsa, dünyanın en büyük eleştirmenlerini "tehlikeli" saymamız gerekecektir; çünkü bu büyük eleştirmenlerin çoğu, Sainte-Beuve ya da Hazlitt gibi, önce şiir ya da roman yazmayı denemişler, sonra eleştiri alanında kendilerini göstermişlerdir.) Goethe ve Coleridge'i de tehlikeli eleştirmenler arasına sokan T.S. Eliot, Goethe'nin Hamlet'i bir Werther haline, Coleridge'in Hamlet'i bir Coleridge haline koyduğunu ileri sürer.<sup>107</sup> Doğru olmasına doğrudur bu. Ne var ki, demin değindiğimiz gibi, Hamlet ile özdeşleşme eğiliminden ötürü, yalnız Goethe ile Coleridge değil, çoğu eleştirmen onu kendi kişiliklerine uygun bir biçimde yorumlamıştır.

Sonelerinde söyledikleri dışında –eğer soneler şairin özyaşamını gerçekten yansıtıyorsa– Shakespeare'in kişiliği üzerine neredeyse hiç bilgimiz olmadığı halde, eleştirmenler Hamlet'i yalnız kendileriyle değil, Shakespeare ile de özdeşleştirmişlerdir. Edgar Allan Poe, Shakespeare'in onu, sanki kendisi Hamlet'miş gibi konuşturduğunu ileri sürer. Frank Harris, Shakespeare üzerine *The Man Shakespeare and his Tragic Life Story* (İnsan Olarak Shakespeare ve Trajik Yaşamöyküsü) adlı kitabında, bu görüşü uzun uzun savunur. Shakespeare'in ünlü bir yaşamöyküsünü yazan A.L. Rowse, yazarın Hamlet'e kendi benliğini verdiğini, canlandırdığı kişiler arasında, Shakespeare'in öz yaşamını en iyi yansıtan kişinin Hamlet olduğunu söyler.<sup>108</sup> Bradley, kendisine hiç benzemeyen bunca insan yaratabilen Shakespeare'in, Hamlet'i konuştururken, ona kendi yüreğindekiyi söylediğine inanır.<sup>109</sup> 1863'te çok ünlü bir İngiliz Edebiyatı tarihi yazar Fransız Hippolyte Taine, Shakespeare'in Hamlet'te kendi portresini çizdiğinden emindir. Schücking gibi, Shakespeare incelemeleri alanında romantik ve duygusal tutumlar benimsemekten özenle kaçınan bir eleştirmenin bile, bu görüşten yana çıktığını hayretle görürüz: "Hamlet'i okuyanların, öteki oyunlardan çok bu oyun-

107 T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen University Paperbacks, 1964, s. 95.

108 A.L. Rowse, *Shakespeare, A Biography*, London, Macmillan, 1963, s. 321.

109 A.C. Bradley, *A Miscellany*, London, Macmillan, 1931, s. 257.

da, Hamlet konuşurken, Shakespeare'in sesini açık seçik duyduklarını sanmalarının geçerli nedenleri vardır. Shakespeare'in birçok niteliği Hamlet'te de görülür. Üstelik Hamlet oyunculara meslekleri üzerine öğütler verirken, çocuklardan oluşan tiyatro kumpanyalarının rekabetinden yakınırken, Shakespeare'in özel düşüncelerini ve görüşlerini dile getirdiği besbellidir."

Hamlet'i, Shakespeare'in öteki oyunlarında canlandırdığı kişilerden ayıran başka bir özellik de, onu gerçek bir çağdaşımız saymamızdır. Oysa Macbeth ile karısının alınyazısı ilginizi ne denli çekerse çeksin, onlar bizim çağdaşımız değildir; Othello'nun kan dökecek duruma düşmesine yüreğimiz parçalanır, ama Othello da çağdaşımız değildir; Lear'in acılarını candan paylaşıyoruz, ama eski bir masalın kralıdır o.

Hamlet'in çağımıza uygunluğu, "modern"liği üzerinde çok durulmuştur: "Hamlet, modern bir adamdır."<sup>110</sup> "Hamlet ilk modern insandır."<sup>111</sup> "Bu oyunda çağımız kendini bulmuştur."<sup>112</sup> "Hamlet, Shakespeare'in oyunları arasında en çağdaş tragedya"dır. Shakespeare çağımızın havasına ve yaşantısına en çok bu oyunda yaklaşıyor."<sup>113</sup> "Hamlet çağdaş bir oyundur."<sup>114</sup> "Hamlet, yalnızlığı ve bilinci içinde, çağımızın insanların ilk örneğidir."<sup>115</sup> Hatta Chambers'e bakılacak olursa, Shakespeare Hamlet'te kendi çağının değil de bizim çağımızın bir insanını canlandırdığı için bu tragedya, Elizabeth çağından çok günümüze yakındır, onlardan çok bizlerce anlaşılabilir.

Oysa yaşadığımız yüzyılın ilk yarısında oldukça önemsenen bir eleştirmen grubu -bu arada E.E. Stoll, L. Schücking, L. Campbell, Bertram Joseph- Hamlet'i, yaşadığımız çağın açısından değil, bu tragedyanın yazıldığı Elizabeth çağı açısından görmemiz gerektiği; Hamlet'i, kendi çağımızın düşünce ve inanç

110 Peter Quennell, *Shakespeare the Poet and his Background*, Penguin Shakespeare Library, 1969, s. 267.

111 Rossiter, *Angel With Horns, Essays on Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1961, s. 186.

112 L.C. Knights, *Some Shakespearian Themes and an Approach to Shakespeare*, Peregrine Books, 1960, s. 161.

113 Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 52.

114 Fergusson, *The Idea of a Theatre*, s. 110.

115 M.C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Peregrine Books, 1964, s. 85.

larına göre değil, ancak Shakespeare'in yaşadığı çağın düşünce ve inançlarına göre yorumlamaya hakkımız olduğu görüşünü savunmuşlardır. Örneğin, Schücking, *Hamlet*'in kimi yorumlarının, Shakespeare'den çok Dostoyevski'yi andırmasıyla acı acı alay eder.<sup>116</sup>

Bize kalırsa, Schücking gibi düşünenlerin bu görüşü hem doğru değildir, hem de doğru olsa bile, uygulamaya konulmasının yolu yoktur. Nasıl olur da bizler, bu çağda yaşayanlar, 17. yüzyılın ilk yıllarında yaşayanlar gibi düşünürüz, bir tiyatro oyununa onların gözleriyle bakabiliriz? Her çağın bir sanat yapıtına yepyeni bir açıdan, yepyeni gözlerle bakmasından daha doğal bir durum olamaz. *Hamlet* yazılalı 380 yıldan fazla oluyor. Bu süre içinde bir kültür ve bilgi birikimi olmuştur elbette. Ve bu birikim, hiç kuşkusuz, etkileyecektir bizim görüş açımızı. Eğer biz Dostoyevski'yi okuduysak, onu okumanın bilincimize bir katkısı olduysa, eğer Dostoyevski, *Hamlet*'i dört yüzyıl önce yaşayanlardan daha iyi anlamamıza yardım ettiyse, ne mutlu bize.

Üstelik Elizabeth çağı insanların *Hamlet*'e hangi gözlerle baktıklarını, oyunu nasıl yorumladıklarını, bizlerden daha iyi anladıklarını, daha doğru yorumladıklarını nereden bilebiliriz? Onlar da bizler gibi ayrı ayrı bireyler olduklarına göre, aralarında *Hamlet* ile ilgili görüş ayrılıkları olmadığı ne malum? Shakespeare'in çağdaşlarınca kaleme alman eleştiri yazıları elimize geçmiş olsa, 1603 yılında *Hamlet* üzerine neler düşünüldüğü konusunda bir fikir edinebilirdik belki de. Ama onların yorumlarını benimsemek zorunda kalmamız, gene de akıldışı bir tutum olurdu. Çünkü bir matematik probleminin bir tek doğru çözümü vardır, ama bir sanat yapıtının doğru sayılması gereken bir tek nesnel ve kesin yorumu olamaz. O sanat yapıtını her insanın ve her çağın değişik bir açıdan görmesi doğaldır. Nitekim Stoll, Schücking ve Campbell aynı görüşü savundukları, yani *Hamlet*'e Elizabeth çağının gözleriyle bakmak gerektiğini ileri sürdükleri halde, bu üç eleştirmenin *Hamlet* yorumu birbirini tutmaz. Bu yüzden de her biri, öteki ikisinin yorumunu yermiş ve yadsımıştır.

116 Levin Schücking, *The Meaning of Hamlet*, Oxford University Press, 1937, s. 167.

Shakespeare, bu eleştirmenlerin sandıkları gibi, ancak bir Elizabeth çağı yazarı olsaydı, oyun yazan çağdaşlarının çoğu gibi, bugün çoktan unutulmuştu. Unutulmamasının tek nedeni, arkadaşı Ben Jonson'un onu öven şiirinde dediği gibi "bir çağ için değil, her zaman için" ("not for an age, but for all time") yazmış olmasıdır. 1962'de Polonyalı Jan Kott, "Çağdaşımız Shakespeare" adlı çok geniş yankılar yapan bir kitap yayınlamıştı. Oysa Shakespeare'i inceleyenler, onun bu çağdaşlığının çoktan farkına varmışlardı. Örneğin, John Danby yıllarca önce, "Shakespeare çağdaşlarımızın en büyüğüdür" demişti.<sup>117</sup> Peter Quenell'in de belirttiği gibi, Shakespeare her kuşakla sanki yeniden doğar ve her doğuşunda da, sanki daha canlı olur. İşte bu yüzden bizim çağdaşımızdır; gelecek kuşakların da çağdaşı olacağından hiç kuşkumuz yoktur.

Bu çağdaşlığı sayesinde *Hamlet*, Shakespeare'in en sık sahneye konulan oyunudur. 1603'te yayımlanan birinci quarto'da, bu oyunun "Londra kentinde, Oxford ve Cambridge üniversitelerinde ve daha birçok yerde çok kez" oynandığı bildirilir. Ne ilginçtir ki, yazıldıktan dört beş yıl sonra, *Hamlet* açık denizlerde bile sahnelenmiştir. 1607 yılında Hindistan'a giden "Dragon" (yani "Ejderha") adlı gemide oynandığını kaptanın günlüğünden öğreniriz. Kaptan Keeling, hem yolcuları oyalamak, hem de rüzgâr esmediği sıralarda tayfanın tembel tembel oturmasını ya da kumar oynamasını engellemek amacıyla böyle bir gösteri düzenlediğini anlatır. Bundan altı ay sonra, Portekizli konuklar hoş vakit geçirsinler diye, *Hamlet* aynı gemide gene gösterilmiştir. *Hamlet* 18. yüzyılda 600 kezden çok temsil edildiğine göre, bu yüzyılın en sık oynanılan tragedyasıdır. 19. yüzyılda, Romantik çağla birlikte, *Hamlet*'e ilgi büsbütün artmıştır. Britanyalılar kendi İngilizce *Hamlet*'leriyle yetinmeyip, Alman, İtalyan, Fransız tiyatro topluluklarını Londra'ya çağırmışlar, onların *Hamlet*'lerini de seyretmek istemişlerdir. 20. yüzyılda *Hamlet* sinemaya da uygulanmıştır. Laurence Olivier'nin 1947 tarihli ünlü filminden önce, bu tragedyanın 17 filmi yapılmıştır. *Hamlet*'i yalnız İngiltere değil, her ülke benimsediği için, bize kalırsa Olivier'ninkin-

117 John Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber, 1949, s. 210.

den daha başarılı olan Sovyet yapımı bir *Hamlet* de vardır. Hatta İkinci Dünya Savaşı sırasında Robert Pelpmann, Çaykovski'nin müziğiyle *Hamlet*'in ilginç bir balesini düzenlemiştir.

*Hamlet*'e karşı duyulan bu ilgi, sadece Danimarka prensinin kişiliğinden kaynaklanmaz elbette. Bu tragedyanın, en sıradan, en kara cahil seyircilerin bile merakını uyandırabilecek "san-sasyonel" denilen türden melodramatik olaylarla dolu olduğunu da göz önünde tutmalıyız. *Hamlet*'te neler olup bittiğini bir düşünelim hele: Bir adam kendi öz kardeşini, üstelik kulağına zehir dökerek, haince öldürür; yengesini baştan çıkarıp onunla evlenir, kral olur. Öldürdüğü adam hortlayıp, geceleri Elsinore şatosunun surlarında dolanır, durumu oğluna bildirir. Gencecik güzel bir kız önce delirir, sonra bir ırmakta kendini boğar. Derken bu kızın sevgilisiyle ağabeyi, yani Hamlet ile Laertes, kızın mezarının içinde kıyasıya dövüşürler. Hamlet, hafiyelik etmek hevesiyle perdelerin arkasına gizlenen yaşlı Polonius'a kılıcını saplayıverir. Hamlet'i öldürmek amacıyla içine zehir konulan inciler, şarap kadehlerine atılır gizlice. Gene Hamlet'i öldürmek için ucu zehirli meçlerle düellolar yapılır. Çok kan dökülür. Oyunun kişilerinden tam sekizinin (kral Clauduis, kraliçe Gert-rude, Polonius, Ophelia, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern ve Hamlet'in kendisinin) şiddete başvurularak canına kıyılır, vb.

*Hamlet* iki düzeyli dediğimiz yapıtlardan biridir. Göze çarpan düzeyde, sıraladığımız bu heyecanlı olaylar görülür. Göze çarpmayan düzeyde de, kişilerin ilginçliği, oyundaki düşünce ve şiir yoğunluğu, dramatik kurgunun ustalığı ve bunlara benzer gerçek yazın değerleri vardır. Dünya klasikleri arasına giren birçok kitap için, bu arada Herman Melville'in *Moby Dick*'i ya da William Golding'in *Lord of the Flies* (Sineklerin Tanrısı) için de aynı şeyi söyleyebiliriz. *Moby Dick* yüzeysel açıdan, denizlerde geçen bir serüven, heyecanlı bir balina avı öyküsüdür. Ama romanın daha derinlerine inebilen okuyucular için gerçek önemi, bir insanın tek başına kötülüğe karşı verdiği ölesiye savaşı simgelemesindedir. *Sineklerin Tanrısı* yüzeysel açıdan bir çocuk kitabıdır; ıssız bir adada bir yığın çocuğun başına gelenlerin öyküsüdür. Ama çağımızın toplumunu amansızca eleştirmesindedir asıl anlamı.

*Hamlet*'in öteden beri böylesine tutulmasının bir nedeni, bu tragedyada anlatılan öykünün heyecanlı olaylarla dolu olması ise, bir nedeni de, daha önce belirttiğimiz gibi, Danimarka prensinin kişiliğidir. *Hamlet* karmaşıklığı ve gizemiyle seyircileri öyle bir büyüler ki, her ülkenin her tiyatro sanatçısının içinde bir aslan yatar: Günün birinde *Hamlet*'i oynamak... Elsinore'a gelen tiyatro topluluğuna verdiği öğütlerden anlaşıldığı gibi, *Hamlet*'in tiyatro mesleğini çok iyi bilmesi, hatta bir bakıma kendinin de bir oyuncu olması, sırasında çevresini kandırabilecek bir ustalıkla deli rolü oynayabilmesi, tiyatro sanatçılarının gözünde onun çekiciliğini büsbütün artırır. İşte bu yüzden, Shakespeare'in kumpanyasının baş yıldızı Richard Burbage'den başlayarak, İngiltere'nin, Avrupa'nın ve Amerika'nın neredeyse tüm ünlü oyuncularını, *Hamlet*'e soyunmuşlardır er geç: 18. ve 19. yüzyıllarda Thomas Betterton, David Garick, Macready, Edmund Kean, oğlu Charles Kean, Amerikalı Edwin Thomas Booth (bu sanatçının *Hamlet*'i oynadığı yılda, yani 1863'te kardeşi John Wilkes Booth, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Abraham Lincoln'u tiyatroda öldürmüştü), Henry Irving, Beerbohm Tree, Forbes Robertson, vb. 20. yüzyılda John Barrymore, John Gielgud, Donald Wolfitt, 1937'de ilk kez olarak Laurence Olivier, bir yıl sonra çağımızın giysileriyle Alec Guinness, Robert Helpmann, Paul Scofield, Leslie Howard, Raymond Massey, Alec Clunes, Michael Redgrave, John Neville, Richard Burton, Peter O'Toole, Fransa'da Jean-Louis Barrault ve daha niceleri.

Oysa bu rol öylesine çetindir ki, Hazlitt, "*Hamlet*'i oynamanın yolu yoktur" diye kesip atar. Hem Shakespeare eleştirmeni, hem oyuncu, hem de tiyatro yazarı ve yönetmeni olarak yetkili sayılması gereken Granville-Barker ise, "*Hangi oyuncu Hamlet'i tam anlamıyla oynayabildiğini söyleyebilir?*" diye sorarak, bu rolün altından kalkmaya yeltenenlere meydan okur. Rolün güçlüğü, sadece *Hamlet*'in kişiliğinin karmaşıklığından değil, birbirinden çok değişik biçimlerde yorumlanabilmesinden de kaynaklanır. Bu oyuna merak duyan her kişinin, her eleştirmenin kendine özgü bir *Hamlet* anlayışı olduğu gibi, her oyuncunun da kendine özgü bir Danimarka prensi yorumu olacaktır elbette.

Dover Wilson, "Hamlet'i oynayan kaç oyuncu varsa, aynı sayıda da Hamlet vardır"<sup>118</sup> der haklı olarak. Bir oyuncunun Hamlet yorumunun, başkalarının Hamlet yorumuyla çatışması önlenemez. Bu yüzden de *Hamlet*'in sahneye her yeniden konuluşunda kıyametler kopar. Nitekim İngiltere'nin en yetenekli tiyatro sanatçılarından Alec Guinness, Hamlet'i oynamış, kıyametler kopmuştur; John Gielgud oynamış, kıyametler kopmuştur; Laurence Olivier, Freud'cu bir yorum yapmış, kıyametler kopmuştur; Fransa'nın en usta oyuncularından Jean-Louis Barrault çok iç karartan varoluşçu bir yorum yapmış, gene kıyametler kopmuştur. Herhangi bir *Hamlet* yorumunun, oyunu daha önceden okumuş olarak tiyatroya gelen seyircilerin tümü tarafından benimsenmesinin yolu yoktur bize kalırsa. Ama şu da var ki, bu rol ayrıca verimli, olasılıklarla dolu, değişik yorumlara çok uygun olduğundan, yetenekli hiçbir erkek oyuncunun Hamlet'te tam bir başarısızlığa uğradığı da söylenemez. "Erkek oyuncu" dedik, çünkü bu rolü ancak bir kadın oyuncu oynarsa, başarısızlık yüzde yüz olabilir. Ne yazık ki, 1777'de Sarah Siddons, çok daha sonraları 1899'da Sarah Bernhardt ve bazı başka ünlü kadın tiyatro sanatçıları, bu rolün çekiciliğine karşı koyamayıp, Hamlet'i oynamaya kalkmışlardır. Ve ne yazık ki, kendi ülkemizde de aynı hazin yanılığa düşülmüştür.

Bir kadın oyuncunun, Macbeth'i, Othello'yu, Brutus'u ya da Antony'yi oynaması, hangi nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıysa, Hamlet'i oynaması da aynı nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıdır. Bu yanılığ, Hamlet'in kişiliği üzerine yapılan en yanlış yorumlardan biri saydığımız Goethe'nin bir yorumuna, daha doğrusu bir benzetmesine dayanır belki de: Goethe, Hamlet'i, içine sadece güzel çiçekler konulması gereken, incecik porselenden yapılmış bir vazoya benzetmiştir. Bu vazonun içine bir meşe dikilince (yani Hamlet'e babasının öcünü almak görevi verilince) vazo kırılıvermiştir. Demek ki, ünlü Alman şairi, Hamlet'i zayıf, nahif, duygusal, nerdeyse kadınsı, gencecik bir çocuk, bir çeşit Werther sanmıştır. Oysa Shakespeare oyunlarındaki kişilerin yaşını genellikle söylemediği halde, Hamlet'in

otuz yaşında, yani Elizabeth çağı ölçülerine göre olgun bir yaşta olduğunu belirttiği için, hem gencecik sayılamaz, hem de hiçbir kadını yanı yoktur. Tam tersine, Hamlet tam bir erkektir, üstelik saldırgan, belalı bir erkektir. Nöbet tutan askerlerin Elsinore surlarında görülen Hayalet'ten ödlere koparken, Hamlet, onu tutmaya çalışanları ölümle tehdit ederek, Hayalet'in peşinden gider; korsan gemilerine rampa edip, içindekilerin canına kıyar; eski arkadaşları Rosencrantz ile Guildenstern'ü acımasızca ölümüne gönderir; oyundaki çeşitli kişilere, bu arada sevgilisine, annesine, amcasına kıyasıyla hakaret eder; öfkeye kapılıp, Ophelia'nın mezarında Laertes ile dövüşür; annesini tartaklarken, perdenin arkasında birisinin saklandığını anlayınca, hiç duraksamadan kılıcını adamcağıza saplar; Laertes ile yiğitçe düello ettikten sonra, Claudius'un üstüne atılıp, amcasını zehirli meçle öldürür; zehirli şarabı da zorla gırtlığına döker, vb. İnsanın aklında incecik porselen vazolar çağırışını hiç yapmayan ve Werther'inkilerine hiç benzemeyen bu hoyrat davranışların sahnede kadınlar tarafından canlandırılması modası, iyi ki çoktan geçmiştir.

### *Birinci perde*

Daha önce de söylediğimiz gibi, bir söz ve yazı yığınının oluşmuş kalın bir kabukla sarılıp sarmalandığı için, asıl metni neredeyse görülemez hale gelen *Hamlet*'i, hem ilk kez okurcasına kendi gözlerimizle görmeye çalışıp, hem de oyunu bizce doğru yorumlayanlardan sırasında yararlanarak, sahne sahne ele alacağız şimdi.

*Hamlet*, Elsinore şatosunun surlarında gece yarısı başlar. Zaten tragedyanın tümü Elsinore'da geçer. Aristo'nun "üç birlik" kurallarından zaman ve yer birliği kurallarına (yani olayların bir tek günde ve aynı yerde geçmesine) pek aldırmayan Shakespeare, belki de farkına varmadan, bu oyunda yer birliği kuralına uymuş olur böylece. Kopenhag'a oldukça yakın olan Elsinore'da, söylencelerdeki Hamlet ya da Amleth yaşadıkdan birkaç yüzyıl sonra, herhalde Rönesans'ta yapılan görkemli bir şato vardır şimdi ve Danimarkalı ya da İngiliz tiyatro topluluklarının yazın



bu şatonun avlusunda *Hamlet*'i oynamaları bir gelenek haline gelmiştir.

Askerlerin nöbet değiştirmeleriyle başlayan oyunun ilk sahnesi, etkileyici ve korkunçtur: Bu karlı ve karanlık kuzey gecesi- nin sessizliğinde, saat on ikiyi yeni çalmıştır. Soğuk, askerlerin içine işlemektedir. Nöbeti biten Fransisco, yüreğini hasta eden acı soğuktan yakınıır. Daha üçüncü satırda, bu tragedyaya özgü gizli ve buruk alaylardan biriyle karşılaşırız hemen. Bernardo kendisini arkadaşına tanıtmak için “yaşasın Kral!” (“long live the king!”) (I, 1, 3)<sup>119</sup> diye bağırır. Oysa birazdan öğreneceğimiz gibi, *Hamlet*'in babası olan gerçek ve yasal kral, haftalarca önce öldürülmüştür.

Kısa kısa, kopuk tümcelerle konuşarak, her an tetikte duran bu subayların sıkıntısının başlıca nedeni, havanın acımasızlığı değil; korkudan adını söyleyemeyip, “o şey” (“this thing”) (I, 1, 21) dedikleri Hayalet'in görünmesi olasılığıdır. O korkunç “şey” ile son iki gecedir karşılaştıkları için dehşete kapılmışlar; bu durumu kendi gözleriyle görmesi ve Hayalet'le konuşması için, *Hamlet*'in en yakın arkadaşı olan ve çok akıllı bilinen Horatio'yu geceleyin surlara çağırmışlardır.

Bu doğaüstü varlıklara hiç inanmayan Harotio'ya olup bitenleri tam anlattıkları sırada, Hayalet ansızın gene görülür. (Shakespeare'in çağdaşlarına göre, bu tragedyada Hayalet'i, yazarın kendisi oynamıştı ve Shakespeare'in en iyi oynadığı rol de buydu.) Marcellus ve Bernardo adındaki subaylar, üniversitede okuduğu için aralarında en bilgili kişi sayılan Horatio'nun Hayalet'le konuşmasını isterler. Tıpkı ölen krala benzeyen ve savaşa girecekmiş gibi zırhlı ve silahlı olan bu görüntü karşısında, Horatio da dehşete düşer. Onunla konuşmak ister gene de. Ama Hayalet, Horatio'nun sorularını yanıtlamadan, sanki gücenmiş gibi uzaklaşır, ortadan yok olur.

Horatio'ya göre, Hayalet'in silahlı görünmesi, Danimarka'da beklenmedik olaylar olacağının bir belirtisidir. Horatio ve askerlerin konuşmalarından, ülkedeki siyasal durumu anlarız: Oğlu gibi *Hamlet* adındaki ölmüş olan kral, Norveç kralı

119 Kullandığımız *Hamlet* metninin satır numaraları, George Rylands'in hazırladığı *The New Clarendon Shakespeare* dizisinin *Hamlet* baskısından alınmıştır.

Fortinbras'ı savaşta yenip öldürmüş, böylece Norveç topraklarına el koyma hakkını da kazanmıştır. Ama ölen Fortinbras'ın oğlu genç prens Fortinbras, bir ordu toplayıp babasının öcünü almak amacıyla Danimarka'ya saldırmak üzere olduğu için, Danimarkalılar bu saldırıya karşı koymaya hazırlanmaktadırlar. (Bu tragedyada üç delikanlının, yani Hamlet, Fortinbras ve Laertes'in babalarının öcünü almak niyetinde olduklarını şimdiden açıklayalım.) Subaylar, kralın hayaletinin ortaya çıkmasını bu savaş hazırlıklarına bağlarlar. Oysa birazdan anlayacağımız gibi, onun ruhunun Elsinore surlarında dolanmasının çok daha korkunç nedenleri vardır. Gizini oğluna bir an önce söylemek istercesine, şimdi gene görünür. Horatio korkusunu yenerek karşımıza dikilir, "konuş!" diye beş kez yineleyerek Hayalet'in niçin geldiğini öğrenmek ister. Öteki subaylar ise, boşuna bir çaba içinde Hayalet'i durdurmaya kalkarlar. Ama belki konuşmak üzere olan Hayalet, bir horoz ötünce, gene uzaklaşır, görünmez olur.

Bu ilk sahnenin karanlık ve korku dolu havası, günün yakında doğacağını muştulayan horozun ötmesiyle huzura kavuşur. Hayaletlerin yeri yoktur gün ışığında. Subaylardan biri, Hazreti İsa'nın doğduğu gecenin her yıldönümünde horozların gece boyunca öttüklerini, bu sayede doğaüstü tüm tehlikeli varlıkların o gece etkisiz kaldıklarını anlatınca, Elsinore surlarına egemen olan kasvetli hava iyice dağılır. Horatio iki güzel dizeyle güneşin doğmak üzere olduğunu bildirir:

*Ama bakın, kızıl kaftanını giyen şafak,  
Doğuya doğru yükselen şu çiyli tepede yürüyor.*

*But look, the morn in russet mantle clad,  
Walks o'er the dew of yon high eastern hill.*

(I, 1, 166-167)

(Aslında "russet" köylülerin giydiği kaba dokulu kırmızımtırak bir kumaş anlamına geldiği için; şafak, gün ışıır ışımaz tarlasına giden bir rençpere benzetilir burada.) Birinci sahnenin sonunda Horatio, onlarla konuşmayan Hayalet'in, kendi oğluna bir şeyler

söyleyeceğinden emindir. Onun için, bu gece olanları Hamlet'e haber vermeyi düşünür.

Elsinore'un karanlık ve korkulu surlarında geçen birinci sahneden sonra, şimdi şatonun içinde görkemli bir toplantı salonu görürüz. Oyunun baş kişisini ve öteki kişilerini bize tanıtan bu ikinci sahne, yeni kralın, yani Hamlet'in amcasının bir söyleviyle başlar. Claudius evlenmesi konusunda bir açıklama yapar ilkin. Daha ağzını açar açmaz, çarpıcı bir ikiye yüzlülük örneğiyle, yani öldürdüğü adamdan "sevgili kardeşimiz" ("our dear brother") (I, 2, 1) diye söz etmesiyle karşılaşırız. (Burada "kardeşim" yerine "kardeşimiz" demesinin nedeni, krallara özgü çoğuldur; tüm ülkeyi temsil eden kralın, resmi söylevlerinde "ben" diye değil, "biz" diye konuşmasıdır.) Bu korkunç ikiye yüzlülüğe karşın, Claudius'un Iago'nun, Üçüncü Richard'ın, Goneril ya da Regan'ın kötü oldukları anlamında kötü sayılamayacağını hemen söylemeliyiz. Claudius yengesine sevdalandığı için kardeş katili olmuştur. Bundan böyle dürüst davranmaya da kararlıdır belki. Gelgelelim olaylar gelişip de Hamlet'in düşmanlığıyla başa çıkamayınca, bu ilk cinayetinin sonucu olarak, başka cinayetler işlemek zorunda kalacaktır çaresiz. Claudius bu arada, çoğu okuyucuların ve seyircilerin pek farkına varmadıkları başka bir suç da işlemiştir Hamlet'e karşı: Danimarka krallarının bir tür seçimle tahta geçmelerinden yararlanarak, Hamlet'i atlatmış, kendi yerleşmiştir Danimarka tahtına.

Claudius'un ilk sözlerinden şunu da öğreniriz: Kardeşi öleli çok az zaman geçtiği ve kendi de belirttiği gibi, henüz tüm ülkenin yitirilen kralın yasını tutması gerektiği halde, "eskiden kız kardeşimiz, şimdi kraliçemiz" ("our sometime sister, now our queen") (I, 2, 8) dediği yengesiyle hemen evlenmiştir. Claudius kardeşinin ölümüne sözde duyduğu kederle, ölenin karısını alırken duyduğu sevinci, çarpıcı bir imgeyle dile getirir:

*Biri sevinçli, biri yaşlı gözlerle,  
Cenazede neşe, düğünde ağıtla,  
Sevinçle üzüntüyü aynı terazide tartarak,  
Onu kendimize eş ettik.*

*With one auspicious an done dropping eye,  
With mirth in funeral and with dirge in marriage,  
In equal scale weighing delight and dole,  
Taken to wife.*

(I, 2, 11-14)

Saray halkı, Claudius'un kardeş katili olduğunu bilmiyordur elbette. Oyunun sonuna kadar da bilmeyecektir. Ama böylesine acele bir düğün gene de öyle kuşku uyandırıcıdır ki, Claudius saraydakilerin onayını aldıktan sonra evlendiğini ileri sürüp, çevresini bir bakıma suçuna ortak yaparak, kendini güvenceye alır. Sonra da konuyu değiştirip, devlet işlerine geçer. Becerikli bir hükümdar olduğu, Fortinbras tehlikesini diplomatik bir yaklaşımla ele alışından hemen anlaşılır. Genç Fortinbras'ın Danimarka'ya saldırması olasılığına karşı, bir yandan gerekli savunma önlemlerini alırken, bir yandan da bu saldırıyı engellemek amacıyla Norveç'e iki elçi gönderir. (Uzmanlara göre, Shakespeare'in kaynak olarak kullandığı eski *Hamlet*'ten kalan ve seyircileri pek ilgilendirmeyen bu Fortinbras faslının oyundan çıkarılması daha yerinde olur kimi eleştirmenlere bakılacak olursa.) Claudius, Norveç tehlikesi konusunda bu açıklamayı yaptıktan sonra, Laertes'in bir istekte bulunduğunu bildirerek, bunun ne olduğunu öğrenmek ister. Laertes, Ophelia'nın ağabeyi ve sarayda başmabeyinci ya da saray nazırı gibi önemli bir konumu olan Polonius'un oğludur. Yeni kralın, Laertes'in akla yakın herhangi bir isteğini yerine getirmeye hazır olduğunu söylemesinden ve Laertes adını, karşısındaki delikanlıya sözleriyle okşarcasına dört kez yinelemesinden, ileride Hamlet'e karşı bir suç ortağı olarak kullanacağı bu delikanlıdan ayrıca hoşlandığı hemen anlaşılır. Laertes'in babası Polonius'a ne denli değer verdiğini, ona ne denli güvendiğini ise, açık seçik dile getirir. Laertes, yeni kralın taç giyme töreninde bulunarak görevini yerine getirmek için, Fransa'dan gelmiştir. Şimdi oraya geri dönmek istiyordur. Claudius, Polonius'un da buna izin verdiğini öğrendikten sonra, Laertes'in isteğini yerine getirir.

Sonra asıl sorunu olan Hamlet'e döner; çünkü tüm saray halkı yeni kralı ve bu acayip evliliği benimsemiş gibi davranıp,

kendilerini düğün ve taç giyme şenliklerine vermişken, Hamlet karalara bürünüp babasının yasını tutmaktadır. Şimdi Claudius, "Hamlet, yeğenim ve oğlum" ("my cousin Hamlet and my son") (I, 2, 64) diye söze başlar. Kral ve ötekiler konuşurken, Hamlet onları dikkatle gözetliyor mudur? Yoksa kendi iç dünyasına kapanıp, çevresinde söylenenlere hiç kulak asmıyor mudur? Bunu bilemeyiz. Ama Claudius'un böyle demesi üzerine, Hamlet kendi kendine mırıldandığı kısacık bir tümceyle amcasının sözünü keser:

*A little more than kin, and less than kind.*

(I, 1, 65)

Burada "kin" (akraba) ve "kind" ("soy" ya da "iyi yürekli") sözcüklerinin anlamlarıyla oynanıldığı için, bu tümceyi doğru dürüst Türkçeye çevirmek hiç de olası değildir. Hamlet'in söylemek istediği belki şudur: "Bana (hem amcam, hem de üvey babam olduğuna göre) akrabadan birazcık daha yakınsın, ama bana karşı iyi yürekli olmaktan uzaksın." (Belki de şunu söylemek istiyordur: "Akrabadan birazcık daha yakınsın, ama benimle aynı soydan değilsin.")

Hamlet'in daha ağzını açar açmaz, doğrudan doğruya krala değil de, kendi kendine konuşması; sözcüklerle ve bu sözcüklerin değişik anlamlarıyla oynaması; bunu yaparken, çevresindekilerin çözümleyemeyeceği bir bilmece söylercesine konuşması; artık üvey babası olan amcasına duyduğu kini, gizli kapaklı bir biçimde de olsa dile getirmesi, onun kişiliğini anlamak açısından çok önemlidir.

Hamlet, arkadaşı Horatio bir yana, çevresindekilere güvenmeyen, kendi içine kapanmak, gerçek düşüncelerini maskeleyememek zorunda kalan bir insan olduğu için, kendi kendine konuşur. Sözcüklerin değişik anlamlarıyla oynayarak, bilmece söylercesine gizemli bir biçimde konuşması da, hem başkalarıyla alay etmenin, hem de kendi düşündüklerini gizlemenin bir yoludur Hamlet için. Shakespeare'in tragedyalarında, Üçüncü Richard dışında, hiçbir baş kişi Hamlet kadar alaycı değildir; daha sonra göreceğimiz gibi, hiçbirisinde böylesine gelişmiş bir

gölmece yeteneği yoktur ve hiçbiri böylesine cambazlık etmez sözcüklerle.

Hamlet'in kendi kendine mırıldandığı ilk sözü herhalde duymayan Claudius, yeğeninin niçin hâlâ bulutlar altında, yani niçin hâlâ kederli olduğunu sorunca, Hamlet, "Öyle değil, efendimiz; fazlasıyla güneşteyim" ("not so, my lord; I am too much in the sun") (I, 2, 67) diye gene gizemli bir karşılık verir. Burada "sun" (güneş) ile "son"ın (oğul) ses benzerliğinden yararlanarak, gene değişik anlamlar taşıyabilecek bir söz söyler. "Fazlasıyla güneşteyim" derken, Elizabeth çağının "tanrının gözünden düşüp, sıcak güneşin altında kalmak" atasözüne değinmiş olabilir; yani hakkı olan tatan yoksun bırakılıp, açıkta kaldığını söylemiş olabilir. "Ben fazlasıyla babamın oğluyum" demiş de olabilir. Hatta "senin oğlun olmak, bana fazla gelir" demek isteyebilir.

Bunun üzerine annesi Gertrude lafa karışır. Oğlunun artık karalar giymemesini, yeni krala karşı dost davranmasını, sanki toprakta babasını arıyormuş gibi gözlerini hep yere dikmemesini ister. Hamlet'i avutmak için söylediği sözler, üzüntülü bir insanı çileden çıkaracak kadar basmakalıptır: "Olağan bir şeydir bu, bilirsin; yaşayan her şey ölür" ("Thou knowest 'tis common: all that live must die") (I, 2, 72). Hamlet annesiyle acı acı alay ederek, bunun "olağan" olduğunu kabul edince, oğlunun gizli alayını anlamayan akılsız kraliçe, öyleyse Hamlet'in neden böyle üzüntülü "göründüğünü" sorar.

Hamlet şimdiye dek üç kısacık tümce söylemiş, kendini elinden geldiğince tutmuştur. Ne var ki, onun değer ölçülerine göre "görünmek" (seems), gerçekte olduğundan başka türlü davranmak, ikiyüzlülük etmek, yalan söylemek anlamına geldiği için, bu lafa kızıp öfkesini dışa vurur artık: "Görünmek" ne demektir bilmiyordur. Çünkü o sadece üzüntülü görünmüyor, gerçekten üzülmüyordur. Karalar giymesi, içini çekmesi, gözyaşları dökmesi, yüzündeki keder, içtenlikle duyulmadan da taklit edilebilir. Bu türden görüntülerle içindeki acıyı belirtmesinin yolu yoktur. Gerçek acısının yanında bir hiçtir tüm bunlar. Hamlet'in bunları söylerken, dolaylı yoldan annesine ve amcasına attığı da bellidir; çünkü büyük Hamlet ölünce, onun karısı ve kardeşı,

kederli görünmüşler, karalar giymişler, ağlamışlardır. Ama sonra, çabucak evlenmekle, kederlerinin yalancı bir "görüntüden" başka bir şey olmadığını kanıtlamışlardır.

Hamlet'in öfkesinden çekinen Claudius, onu yatıştırmak amacıyla ikiyüzlü sözlerle dolu, 30 satırlık uzun bir söylev verir: Hamlet'in babasının yasını tutması, onun övülecek bir yanıdır. Ama babasının da bir baba yitirdiği, büyükbabasının da kendi babasını yitirdiğini unutmamalıdır. Claudius'a göre, bir babanın ölümünden daha doğal bir durum olamaz. Ne var ki, bu babanın ölümünün hiç de doğal olmadığını, doğaya ayrıca aykırı olarak, kendi kardeşinin zehriyle can verdiğini Claudius bildiği ve çok yakında biz de öğreneceğimiz için, bu kardeş katilinin sözlerini pek o kadar "doğal" bulmamızın yolu yoktur elbette. Claudius bir oğlun babasının ölümü yüzünden acı çekebileceğini, ama bu acıda direnmenin hem dine aykırı olduğunu, hem de erkekliğe yakışmadığını söyledikten sonra, hiç utanmadan, babasız bıraktığı yeğenini ayıplar:

*Ayıp! Tanrıya karşı bir suç,  
Ölülere karşı bir suç, doğaya karşı bir suçtur bu.*

*Fie! 'Tis a fault to heaven,  
A fault against the dead, a fault to nature.*

(I, 2, 101-102)

Claudius, Hamlet'in böyle boşuna dert çekmekten kurtulup, bundan böyle amcasını babası sayması gerektiğini söyleyince, adamın ikiyüzlülüğü neredeyse dayanılmaz bir hal alır.

Hamlet'in mutsuzluğunun belki de Danimarka tacının elinden alınmasından ileri geldiğini düşünen yeni kral, yeğenini tahta vâris saydığını herkesin önünde ilan ederek, ona karşı yaptığı haksızlığın ileride düzeltileceğine söz vermiş olur. En şefkatli baba oğlunu ne denli severse, Hamlet'i o denli sevdiğini anlattıktan sonra, belki de bu sevgisini kanıtlamak amacıyla, Wittenberg Üniversitesi'ne geri dönmemesi, Elsinore'da kalması için yeğenine yalvarır. (Luther'in de okuduğu bu ünlü Alman üniversitesi, ancak 1502'de, Hamlet'te anlatılan olaylardan yüz-

yıllarca sonra kurulduğu için, Shakespeare burada bir "anachronism" yapmıştır; yani tarih sırasına aykırı bir yanlışlığa düşmüştür. Ne var ki, bu tür yanlışlıkların pek önemi yoktur aslında. Önemli olan, Hamlet'in o çağın en değerli bilim yuvalarından birinde eğitim gördüğünü anlamamızdır.) Annesi de bu ricaya katılıp, "Sana yalvarırım, bizimle kal; Wittenberg'e gitme" ("I pray thee, stay with us; go not to Wittenberg") (I, 2, 119) deyince; üvey babasının uzun söylevini olumsuz bir sessizlik içinde dinleyen Hamlet, "Size elimden geldiğince boyun eğeceğim, efendim" ("I shall in all my best obey you, madam") (I, 2, 120) diyerek, bir tek satırla, çok soğuk ve resmi bir karşılık verir annesine. Salt bezginliğinden, artık sussunlar, onunla uğraşmasınlar diye böyle konuşmuştur belki de. Ne var ki, Hamlet bu sözü amcasına değil, sadece annesine söylediği, amcasıyla doğrudan doğruya hiç konuşmadığı halde, Claudius yeğeninin bu "güzel ve sevgi dolu yanıtına" ("loving and fair reply") (I, 2, 121) son derece sevinmiş gibi yaparak, bunu kutlamak için içki içeceğini ve her kadeh kaldırışında toplar atılacağını bildirir.

Sonra herkes çekilir ve sahnede tek başına kalan Hamlet, kendi kendine konuşur, yani bir "soliloquy" söyler. Bu sözcük tam anlamıyla monolog anlamına gelmediği ve Türkçe karşılığı olmadığı için, kendi kendine konuşmak dedik buna. Çoğu Elizabeth çağı tiyatro yazarları, bu "soliloquy"leri, oyunun olayları ve kişileri konusunda seyircilere bilgi vermek amacıyla kullanırlardı. Oysa Shakespeare'in bu tragedyasında, Hamlet'in kendi kendine konuşmalarının bambaşka bir işlevi vardır. Hamlet oyun boyunca yedi kez kendi kendine konuşur. Çevresine kapalı olan, ancak Horatio ile baş başayken ya da yalnız kalınca, gerçek duygularını ve düşüncelerini açıklayan Hamlet'in kişiliğini anlamak açısından bu "soliloquy"lerin ne denli önemli olduklarını söylemeye bile gerek yok. Çünkü bu kendi kendine konuşmalar, Hamlet'in aklından geçenler, onun düşündükleri, hatta bilinç akımıdır aslında. Hamlet seyircilerle değil, kendisiyle konuşur, daha doğrusu yüksek sesle düşünür. İşte bu yüzden ki, Hamlet sahneye konulurken, Danimarka prensinin sesi doğrudan doğruya duyulmamalı, kendisi karşımızda sessizce düşünürken, sesi bir teybe kaydedilip verilmelidir bize kalırsa.



Hamlet'in bu 30 dizelik ilk konuşmasının ölmek, yok olmak özlemiyle başlaması, ayrıca anlamlıdır:

*Ah, bu fazlasıyla sağlam bedenim keşke erise,  
Eriyip de bir çiy damlası olsa!*

*O! That this too too solid flesh would melt,  
Thaw and resolve itself into a dew!*

(I, 2, 129-130)

Hamlet'in ikinci quarto baskısının metninde "solid" yani "sağlam" değil, "sullied" yani "kirlenmiş" sözcüğü vardır. "Kirlenmiş" sözcüğü, Shakespeare'in burada kullandığı imgeyi açıklamak açısından, "sağlam"dan çok daha elverişlidir bizce: Hamlet kendi gövdesini, ilkin tertemiz olan, ama sonraları karın erimesiyle kirlenen katı bir buz yığınınına benzetir. Bu kirli kar yığınının erimesini, bir çiy damlasına dönüşmesini, sonra da yok olmasını ister. "Kirlenmiş" sözcüğü, Hamlet'in daha sonra söyleyeceklerine de uygun düşer. "Sağlam" sözcüğü yerine bu sözcüğü öneren Dover Wilson'un da belirttiği gibi,<sup>120</sup> Hamlet'in bedeni, annesinin etinden kanından yoğrulmuştur ve annesinin işlediği günah yüzünden oğlunun bedeni de kirlenmiştir.

Hamlet kendinden yok olamayacağına göre, canına kıymayı düşünür. Ne var ki, Tanrının gözünde günahların en büyüğüdür bu:

*Ya da Tanrı kesinlikle yasaklamasaydı,  
İnsanın kendini öldürmesini!*

*Or that the Everlasting had not fix'd  
His cannon 'gainst self-slaughter!*

(I, 2, 131-132)

Ölüm ve kendini öldürme teması ön plandadır Hamlet'te. Wilson Knight'ın, Hamlet'i, Elsinore şatosunda bir "ölüm elçisi"

120 Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 42.

sayması, onun "yaşamdan koptuğunu, benliğini sadece ölüme adadığını"<sup>121</sup> ileri sürmesi çok doğrudur. Ölen babasının ruhunun yer yüzüne dönmesiyle başlayan bu tragedyada, ölüm Hamlet'i her zaman büyüler. Kendi kendine konuşmalarının en ünlüsü olan "var olmak ya da yok olmak" da, ölüm ve kendini öldürme konularını işler. Gömüldükten sonra insanın toprakta çürümesinin ne kadar zaman aldığını Mezarcılardan öğrenmek ister. Kurumuş kafataslarını eline alıp uzun uzun inceler. Ölmeden önce Horatio'ya söylediklerinden anlaşıldığı gibi, ölüm onun gözünde "felicity" (V, 2, 339), yani tam bir mutluluktur. Aslında ancak kendi ölümünü ve amcasının ölmesini istediği halde, bu ölüm elçisi isteyerek ya da istemeyerek amcasından başka altı kişinin ölümüne neden olur.

Hamlet kendi kendine konuşmasının, daha doğrusu yüksek sesle düşünmesinin ilk dört dizesinde bu ölüm özlemini dile getirdikten sonra, dünyadan ne denli bezdiğini, yaşamın ona ne denli boş geldiğini, her şeyden nasıl tiksindiğini anlatır. İç dünyasının böylesine yıkılmasının nedeni de hemen anlaşılır: Babası öleli daha iki ay bile geçmeden, annesi amcasıyla evlenmiştir:

*Böyle mi olacaktı!*

*O öleli ancak iki ay oldu. Hayır, o kadar değil;  
İki ay bile olmadı.*

*That it should come to this!*

*But two months dead; nay not so much, not two.*

(I, 2, 137-8)

Hamlet annesinin yeni evlendiği adamın, babasının yanında metelik etmediğini, babasının annesini nasıl sevdiğini anımsadıkça, öyle bir acı duyar ki, bunları düşünmeye bile dayanamaz. Üstelik annesi de ilk kocasına çok düşkünmüş gibi davranırmış, onun üstüne titrermiş. Ama kocasının cenazesi peşinden iki gözü iki çeşme ağlayarak yürüdükten bir ay sonra, o sahte

121 Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, London, Methuen University Paperbacks, 1960, s. 32.

gözyaşlarının kızarıklığı daha gözlerinden geçmeden, kocasının kardeşi olan, ama ölenin yanında bir hiç sayılması gereken o adamla evlenmiştir. Gertrude'un ikinci kocasına böyle acele varması, bir hayvanın bile eşinin yasını daha uzun süre tutacağını düşünen Hamlet'e ayrıca acı geldiği için, bu süreyi belki de farkına varmadan kısaltarak, hep bunun üstünde durur: "Oysa bir ay içinde..." ("yet, within a month") (I, 2, 145); "kısacık bir ay" ("a little month") (I, 2, 147); "bir ay içinde" (within a month") (I, 2, 163). Üstelik Hamlet bu evliliği bir "ensest", yani ahlak yasalarına aykırı ve yakın akraba arasında yasak bir cinsel ilişki saymaktadır. Demek ki, Hamlet'in gözünde, annesinin evliliği üç ayrı bakımdan bir günahdır: Annesi çarçabuk evlenmiş, değersiz bir insan seçmiş ve ahlaka aykırı bir ilişki kurmuştur. Hamlet daha sonraları da bu evliliğin bir "ensest" olduğunu üç kez söyleyecek, babasının hayaleti de aynı suçlamayı yapacaktır. Ülkemizde bir adamın ölen kardeşinin eşiyle evlenmesinin çok doğal karşılanmasına, hatta kimi yörelerde nerdeyse bir zorunluk sayılmasına karşın, Shakespeare'in çağdaşları böyle bir evliliği dinsel açıdan günah bilirlerdi. O kadar ki, Sekizinci Henry, Anne Boleyn'e göz koyunca, eşi Catherine'in ölen ağabeyiyle eskiden evli olduğunu bahane ederek, kilisenin desteğini sağlamış ve kraliçeyi boşamıştı.

Kendi kendine bu konuşmasından hemen anlaşılacağı gibi, babasının ölümünden çok annesinin yeniden evlenmesidir Hamlet'i kahreden. Hamlet'in acıları, babasının öldürüldüğünü öğrenmekle başlamaz. Daha babasının bir cinayete kurban gittiğini bilmeden önce, sırf annesinin evliliği yüzünden çok derinden yaralanmıştır. İleride göreceğiz ki, Claudius'u öldürmek isterken, babasının katilinden fazla, annesinin âşığını cezalandırmak ister aslında. J.M. Robertson bu tragedyada ana temanın, bir oğlun suçlu bir anneye karşı duydukları olduğunu söylemekte haklıdır. Aynı görüşü paylaşan T.S. Eliot da bu yüzden *Hamlet*'e karşı olumsuz bir tutum benimser; bu ana temanın, Shakespeare'in kaynak olarak kullandığı eski oyunla bağdaşamayacağı inanır. Çünkü T.S. Eliot'a bakılacak olursa, Hamlet'in annesine karşı böyle bir kin beslemenin nesnel bir nedeni, kendi deyişiyle bir "objective correlative"i yoktur; yani bu kini haklı gösterecek bir

durum ya da bir olaylar dizisi yoktur. Oysa bir anne çok değerli bir eşin ölümünden hemen sonra çok değersiz bir adamla evlenince, bir oğlun o anneye kinlenmesini çok doğal bulduğumuz için, T.S. Eliot'un böyle düşünmesine oldukça şaşarız.

Hamlet kendi kendine bu ilk konuşmasını, büyük acı çekmek pahasına da olsa, aklından geçenleri herkesten gizlemek zorunda olduğunu söyleyerek bitirir: "Ama yüreğim parçalansa da, dilimi tutmalıyım" ("But break my heart, for I must hold my tongue") (I, 2, 159). Bunu tam söylerken de, Hayalet konusunda ona haber vermeye gelen Horatio, Marcellus ve Bernardo sahneye girerler. Horatio'nun Wittenberg'den geri döndüğünden haberi olmayan Hamlet, düşüncelerine öyle dalmıştır ki, onu selamlayan arkadaşını ilkin tanıyamaz. Sonra hemen toplanır, Horatio'nun üniversiteyi neden bıraktığını, Elsinore'da ne işi olduğunu sorar. Bu arada, Claudius'un alkole aşırı düşkünlüğüne bir taş atarak, Horatio, Wittenberg'e geri dönmeden önce, ona bol bol içmesini öğreteceklerini söyler. Horatio, Hamlet'in babasının cenazesine geldiğini bildirince, Danimarka prensi kendine özgü o acı alaycılığıyla, zehir saçır:

*Rica ederim, benimle alay etme, okul arkadaşım,  
Bana kalırsa, annemin düğününe görmeye geldin sen.*

*I pray thee do not mock me, fellow-student,  
I think it was to see my mother's wedding.*

(I, 2, 177-178)

Horatio bu iki törenin birbirini yakından izlediğini kabul edince, Hamlet'in alaylarındaki zehir büsbütün yoğunlaşır:

*Masraf olmasın diye, masraf olmasın diye, Horatio!  
Cenaze yemeğinin fırında pişen etleri,  
Düğün sofralarında soğuk et olarak sunuldu.*

*Thrift, thrift, Horatio! The funeral bak'd meats  
Did coldly furnish forth the marriage table's.*

(I, 2, 180-181)

Bu acı şakadan hemen sonra Hamlet gene kedere kapılır. “Keşke ölseydim de, o düğünü görmeseydim” anlamına gelen bir söz söyler. Sonra babasını övmeye koyulur:

*O bir insandı her yanıyla değerlenince,  
Onun gibisini göremeyeceğim artık.*

*He was a man, take him for all in all.  
I shall not look upon his like again.*

(I, 2, 187-188)

Bunun üzerine Horatio, iki gece üst üste Marcellus ile Bernardo’nun, bir gece önce de kendisinin, ölen kralın hayaletini nasıl gördüklerini, onlarla tam konuşacakken, bir horozun ötmesiyle birlikte Hayalet’in nasıl yok olduğunu anlatır. Büyük bir heyecana düşen Hamlet, kısa kısa sorular sorarak, bu görüntü konusunda her şeyi öğrenmek ister. Bu arada tüm oyun boyunca göreceğimiz bir özelliği, yani sözcükleri yineleme huyu dikkatimizi çeker: “Gerçekten, gerçekten” (“indeed, indeed”), (I, 2, 224); “herhalde, herhalde” (“very like, very like”) (I, 2, 236). Bundan hemen önce de Danimarka prensi “masraf olmasın diye, masraf olmasın diye” (“thrift, thrift”) (I, 2, 180) der. Onun konuşma biçimine özgü bu yinelemeler, sıkıntısını, sinirlerinin gerginliğini belirtmektedir aslında.

Hamlet, gördükleri hayaletten hiç kimseye söz etmemelerini sıkı sıkı tembih ettikten sonra, hemen o gece, 11’le 12 arasında, arkadaşlarıyla surlarda buluşmaya karar verir. Hayalet’in babasının ruhu olduğundan emin değildir henüz. Bu türden doğüstü görüntüler çok tehlikeli sayıldığı ve karşlarına çıkanları öldürebileceği halde, eğer bu gizemli varlığı babasına benzetirse, her şeyi göze alarak onunla konuşmayı aklına koymuştur. Arkadaşları gidip de yalnız kalınca, babasının ruhunun silahlı görünmesinin iyi bir alamet sayılamayacağını söyler kendi kendine. Yerin dibine gömülüp gizlense bile, cinayetlerin er geç gün ışığına çıkacağını söylemesinden, içinde belli belirsiz kuşkuların uyandığını da anlarız.

Birinci perdenin üçüncü sahnesinde, bir önceki sahnede

olduğu gibi, gene aile ilişkileri gözler önüne serilir. Ne var ki, Ophelia'nın, ağabeyi Laertes ve babası Polonius ile ilişkileri çok sıradan olmakla birlikte, Hamlet'in annesi ve amcasıyla ilişkileri gibi, çapraşık, tutkulu ve kin dolu değildir. Fransa'ya geri dönmek için yeni kraldan izin alan Laertes, Ophelia ile vedalaşırken, Hamlet konusunda uyarılarda bulunur. Hamlet'in ona gösterdiği ilgiyi fazla önemsememesini, bunun Hamlet açısından gelip geçici bir gençlik hevesi; tatlı tatlı kokan, ama çabucak soluveren bir me nekşe gibi bir şey olabileceğini söyler. Ophelia ağabeyinin yanı ldiğını, Hamlet'in onu gerçekten sevdiğini ileri sürerek, Laertes'e karşı çıkacağı yerde, üzüntüyle, "Ancak o kadar mı?" ("no more but so?") (I, 3, 10) diye sorunca, onun ne tür bir genç kız olduğunu hemen anlarız: Kendine değil, büyüklerine, ağabeyine, babasına, krala, kraliçeye güvenen; her şeyi onların daha iyi bildiğine, her konuda onların daha iyi karar vereceğine inanan; büyüklerinin her zaman sözünü dinleyen; kişiliği henüz gelişmemiş, uysal huy lu bir kız çocuğudur Ophelia. İleride Hamlet'e destek olmaması nın, giderek onun sevgisini yitirmesinin nedeni de budur. Şimdi de ağabeyini uslu uslu dinler. Laertes'e göre, Hamlet, Ophelia'ya içtenlikle sevse bile, bir prens olarak yüksek konumu, onunla ev lenmesine engel olabilir gene de. Eğer kız kardeşi Hamlet'e ge reğinden fazla inanırsa, duygularına kapılırsa, ona âşık olup acı çekebilir ya da namusunu lekeleyebilir, kızlığını yitirebilir, vb. Ophelia bu sıradan öğütleri çok güzel bir ahlak dersi saydığını, Laertes'in sözlerinin yüreğine bekçilik edeceğini söyler aynı uy sallıkla. İleride göreceğimiz gibi, Hamlet onu gerçekten mahvede cektir, ama Laertes'in sandığı gibi, baştan çıkararak değil.

Laertes'in Ophelia'ya ahlak dersinin hemen arkasından, ba baları Polonius telaşla sahneye girer. Laertes'in gecikmekle ayıp ettiğini, rüzgârın yelkenleri şişirdiğini, gemidekilerin onu bek lediklerini ileri sürerek oğlunu azarladığı halde, ona bu sahne nin ikinci ahlak dersini vererek, Laertes'in büsbütün gecikmesi ne neden olur.

Oğlunun hiçbir zaman aklından çıkarmamasını istediği "bu birkaç öğüt" ("these few precepts") (I, 3, 58) herkesçe bili nen, Elizabeth çağının birçok kitabında görülen türden, hepsi doğru, ama hepsi sıradan, geleneklere uygun düşüncelerdir: La-

ertes her aklına geleni söylememeli, her aklına geleni yapmamalıdır; güvendiği ve sınıdığı arkadaşlarına candan bağlı kalmalı, ama önüne gelenle dostluk kurmamalıdır; önemsiz bir nedenden ötürü kavga çıkarmamalı, ama kavgaya başlarsa, kendini göstermelidir; konuşanları dinlemeli, ama kendi fazla konuşup düşüncelerini açıklamamalıdır; iyi giyinmeli, ama fazla süs ve gösterişten kaçınmalıdır; borç almak ve borç vermek çoğunlukla dostlukları bozduğu için, ne kimseden borç almalı, ne de kimseye borç vermelidir, vb. Her babanın yaşamda başarılı olması için oğluna söylediği bu basmakalıp laflar arasında, Polonius'un önemsenmesi gereken tek sözü, en sonunda verdiği öğüttür:

*Her şeyden önce, kendi benliğine karşı dürüst ol;  
O zaman, geceden sonra nasıl gün doğarsa,  
Sen de hiçbir insana hainlik edemezsin*

*This above all: To thine own self be true,  
And it must follow as the night the day,  
Thou canst not then be false to any man.*

(I, 3, 78-80)

Bunlar hiç de özgün düşünceler sayılmasa bile, Polonius şu sırada aklı başında bir adam gibi konuşur hiç olmazsa. Oysa o hiç de aklı başında bir adam değildir. Tüm oyun boyunca Polonius'un nasıl budalaca davrandığını, oğluna ezbere verdiği bu öğütlere kendi hiç uymadığını, örneğin hep sürekli gevezelik ettiğini ve akılsızlığından ötürü yanlış yargılara vardığını göreceğiz. Üstelik Polonius ne kendisine, ne de başkalarına karşı hiç de dürüst değildir. Claudius'un bir maşası haline gelir, onun hesabına hafiyelik eder. Zaten hafiyelik Polonius'un kanma öyle bir işlemiştir ki, ileride göreceğimiz gibi, oğlunu uzaktan gizlice denetleyebilmek amacıyla, Laertes'in peşinden bir adamını Paris'e gönderir. Krala hafiyelik etmek uğruna, kendi kızını kullanmaktan bile sakınmaz. Kurnazlığına güvenip entrikalar çevirdiğini sanırken, deli rolü oynayan Hamlet, onu dakikasında aldatır. Polonius, Danimarka prensinin Ophelia'ya delirecek denli âşık olduğu sonucuna varacak kadar da aptaldır. Sonunda aklının ermediği

işlere burnunu sokmanın cezasını görür; bir perde arkasına saklanıp Hamlet'in annesiyle konuşmasını dinlerken, "bir fare" ("a rat") (III, 4, 23) gibi öldürülür. Hatta neredeyse bunamış sayılabilecek bu yaşlı adam, öylesine akılsızdır ve ileri sürdüğü düşünceler o çağda öylesine yaygındır ki, bir eleştirmenin ileri sürdüğü "miseen-scène" çok yerindedir bize kalırsa.<sup>122</sup> Polonius oğluna birkaç öğüt vereceğini ileri sürdükten sonra, cebinden bir defter ya da küçük bir kitap çıkarır, orada yazılı olanları okumaya başlar. Böylece söylediklerinin kendi düşünceleri bile olmadığı, o defterde ya da o kitapta yazıldığı anlaşılmış olur.

Laertes bu öğütlere pek kulak asmaz, kız kardeşinden farklı olarak da, babasının sözünü dinleyeceğini söylemez. Tam gitmeden önce, dediklerini unutmaması için Ophelia'yı bir kez daha uyarır. Bu işe hemen burnunu sokan Polonius, oğlunun kızına ne demek istediğini öğrenmek ister. Böyle bir soruyu atlatmanın yolları olduğu halde, Ophelia kendine özgü çocuksu uysallıkla, Laertes'in prens Hamlet konusunda konuştuğunu bildirir. Prensin son zamanlarda Ophelia ile ilgilendiğinden nasıl olsa haberi olan Polonius, kızını sorguya çekmeye başlar, aralarında ne olduğunu, gerçeği öğrenmek istediğini söyler. Ophelia, Hamlet'in ona sevgiden söz ettiğini açıklar. Bunun üzerine Polonius, Ophelia ile alay eder, onu "toy bir kız" ("a green girl") (I, 3, 101) diye tanımlar. Hakkı da vardır elbette. Hamlet'in sevgisi konusunda ne düşündüğünü sorunca, Ophelia tüm kişiliğini, daha doğrusu tüm kişiliksizliğini açığa vuran bir yanıt verir: "Ne düşünmem gerektiğini bilemiyorum, efendim" ("I do not know, my lord, what I should think") (I, 3, 104). Bu melek huylu saf kızcağız, tüm oyun boyunca ne düşünmesi gerektiğini bilemeyecek, gittikçe daha çok şaşkına dönecek, sonunda çıldıracak, ya bile bile ya da farkına varmadan kendi canına kıyacaktır.

Ophelia prensin ona karşı çok saygılı davrandığını söylediği halde, gençlerin sevdalarına hiç mi hiç inanmayan ihtiyar Polonius, uzun bir söylev çekerek kızını azarlar. Bir süre sonra, Hamlet'in kızına duyduğu aşk yüzünden delirdiğine inanacağı halde, şu sırada prensin Ophelia'yı hiç sevmediğine inanmakta-

122 Levin Schücking, *Character Problems in Shakespeare's Play*, London, Harrap, 1922, s. 109.



dır her nedense. Polonius'a bakılacak olursa, Hamlet'in tek amacı, kızı baştan çıkarmaktır. Onun için Ophelia prensin aşk sözlerine hiç inanmamalı, bundan böyle onunla hiç görüşmemelidir. Bu sahne, Ophelia'nın, babasının isteklerine tümüyle boyun eğmesiyle biter. Genç kız Hamlet'in sevgisini, ona inancını, kendi duygularını savunacağı yerde, akıllara sığmaz bir uysallıkla "Sözünüzü dinleyeceğim, efendim" ("I shall obey, my lord") (I, 3, 136) demekle yetinir.

Birinci perdenin dördüncü sahnesi, gece yarısı Elsinore surlarında geçer. Saat on ikiyi yeni çalmıştır. Hamlet, Horatio ve Marcellus, Hayaletin gelmesini heyecanla beklemektedirler. O sırada bu tür kaygılardan uzak Elsinore sarayında borular çalar, toplar atılır. Horatio bu gürültünün nedenini sorunca, Hamlet, yeni kralın daha önceden bildirdiği gibi, bir içki âlemi yaptığını; yıkıla yıkıla oynayarak, sabahlara kadar içeceğini; şarap kadehlerini devirdikçe, davulların gümbürdeyeceğini, boruların öteceğini acı acı alay ederek açıklar. Şatonun içindeki cümbüşlü şenlikle surlardaki korku dolu bekleyiş arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır. Gelgelelim Hamlet, bu gerilim anında bile, uzun bir konuşmayla, belki özellikle amcasını düşünerek, Danimarkalıların içkiye düşkünlüklerini eleştirmekten, başka ülkelerde, adlarının ayyaşa çıkmasını ayıplamaktan kendini alamaz. (Birinci James'in eşi Anne, Danimarkalı olduğundan, 1623'te Shakespeare'in birinci Folio'sunu hazırlayan iki arkadaşı, kraliçeyi gücendirmemek için, bu 25 dizelik konuşmayı Hamlet'in metninden çıkarmışlardı.) Hamlet sürekli düşünen bir adam olduğundan, kendi ülkesinin bu kusurunu çıkış noktası yaparak, şimdi de genel olarak insan ahlakıyla ilgili, oldukça ilginç bir düşünceye geçer: Kimi insanın ancak bir tek kusuru vardır. Bir et beni gibi doğuştan geldiği için, aslında o insan sorumlu bile sayılmaz bu kusurdan. Ama ne denli erdemli olursa olsun, önleyemediği bir tek kusur yüzünden, o insanın tüm kişiliği mahvolur; bu bir damlacık kötülük, onun tüm olumlu yanlarını zehirler.

Eliştirmenler, Hamlet'in bu sözlerini bir hayli tartışmışlar, iki değişik biçimde yorumlamışlardır. Kimine göre, Hamlet genellikle insanlardan, kimine göre de, özellikle kendinden söz etmektedir burada. Peter Alexander'e bakılacak olursa, Hamlet kendinden

söz edemez; çünkü babasının hayaletini henüz görmediği, onun öcünü almakta gecikmediği için, henüz bir kusuru yoktur. Bu eleştirmen, Laurence Olivier'nin, çevirdiği *Hamlet* filminin başına bu dizeleri koymasına, böylece prensin kişiliğini bu dizelerle açıklamaya yeltenmesine şiddetle karşı gelmiştir bu yüzden.<sup>123</sup> Granville-Barker'e<sup>124</sup> ve Dover Wilson'a bakılacak olursa, Hamlet bunu söylerken, kendinden söz etmektedir; daha doğrusu, Shakespeare prens bu sözleri söyletirken, seyircilerin ve okuyucuların onun bu tek kusurunu düşünmelerini istemektedir.<sup>125</sup> Gerçekten de bu tek kusur, yani vaktinde karar verip eyleme geçememesi, ileride göreceğimiz gibi, Hamlet'in yıkılmasına neden olacaktır.

Hamlet'in bu konuşmasının ortasında, Hayalet ansızın beliverir. (Coleridge'e göre, doğaüstü hiçbir varlığa inanmayan 18. yüzyıl felsefecisi David Hume bile, "dramatik açıdan" bu Hayalet'e inanmak zorunda kalırdı mutlaka.)<sup>126</sup> Hayaleti, düşündüklerini dile getirmeye dalmış olan Hamlet değil, Horatio görür ilkin. Onu görünce, Hamlet öyle bir dehşete kapılır ki, ancak Tanrıya sığındıktan sonra Hayalet'e söz yöneltebilir: Karşısındaki kutsal bir varlık mı yoksa lanetli bir görüntü mü olduğunu, cennetten mi yoksa cehennemden mi geldiğini, amacının iyi mi yoksa kötü mü olduğunu bilmiyordur. Ama babasının biçiminde geldiği için onunla konuşacaktır. Mezarından niçin çıktığını, niçin zırhını giydiğini, geceye korku salıp neler demeye geldiğini, ne istediğini öğrenecektir:

*Sana Hamlet diyeceğim,  
Kral, baba, yüce Danimarkalı, karşılık ver bana!*

*I'll call thee Hamlet,  
King, father, royal Dane, O! Answer me!*

(I, 4, 43-44)

Ne var ki, Hayalet karşılık vermez. Horatio'nun dediği gibi, yalnız Hamlet ile konuşmak istercesine, peşinden gelmesi için ona

123 Peter Alexander, *Hamlet, Father and Son*, Oxford Clarendon Press, 1955, s. 40.

124 Harley Granville-Barker, *Preface to Hamlet*, New York, Hill and Wang, 1957, s. 62.

125 Dover Wilson, a.g.e., s. 207.

126 S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, Penguin Shakespeare Library, 1937, s. 141.

işaret eder sadece. Horatio ile Marcellus, arkadaşlarının Hayalet'i izlemesini engellemek isterler. Ama Hamlet korkmuyordur:

*Korkacak ne var ki?*

*Canımın bir topluiğne kadar değeri yok gözümde.*

*Ruhuma gelince, tıpkı onun gibi (yani Hayalet gibi demek ister)*

*Ölümsüz olduğuna göre, ne yapabilir ruhuma?*

*Gene gel diye işaret ediyor bana; peşinden gideceğim.*

*Why, what should be the fear?*

*I do not set my life at a pin's fee;*

*And for my soul, what can it do to that,*

*Being a thing immortal as itself?*

*It waves me forth again; I'll follow it.*

*(I, 4, 64-68)*

Hamlet "Canımın bir topluiğne kadar değeri yok gözümde" demekle, böyle bir anda bile ölüm özlemini dile getirir. Oysa Horatio, Hayalet'in kötü bir ruh olmasından, Hamlet'i denize doğru çekip, orada boğmasından ya da daha korkunç biçimlere girip onu çıldırtmasından korkar. (Horatio'nun bu kaygısı çok anlamlıdır aslında; çünkü Hamlet, Hayalet'in anlattıklarını duyunca, acısından gerçekten çıldıracaktır bir bakıma.) Arkadaşları, Hamlet Hayalet'in peşinden gitmesin diye, onu zorla tutmaya kalkarlar. Ama Hamlet "Kaderim beni çağırıyor!" ("my fate cries out!") (I, 4, 81) diye bağırır. Bu da doğrudur; çünkü Hayalet'le konuştuktan sonra tüm kaderi değişecektir. Arkadaşlarının elinden kurtulup Hayalet'in peşine düşerken, hem öfkeli ve belâli yanını, hem de en korkunç gerilim anında bile nükteli konuşma yeteneğini gösteren bir söz söyler:

*Beni hâlâ çağırıyor. Ellerinizi çekin üstümden, baylar!*

*Yemin ederim ki, beni tutmaya kalkanı hortlak haline sokarım!*

*Still am I call'd. Unhand me, gentlemen,*

*By heaven! I'll make ghost of him that lets me!*

*(I, 4, 84-85)*

Hamlet, Hayalet'in peşinden gidince, iki arkadaşı onu uzaktan izlemeye karar verirler. Bu olup bitenlerin sonunun neye varacağını bilmiyorlardır. Bu arada Marcellus çok anlamlı bir söz söyler: "Danimarka devletinde kokuşmuş bir şeyler var" ("something is rotten in the state of Denmark") (I, 4, 90). Gerçekten de kokuşmuş birçok şey vardır Danimarka'da. Bu kokuşmuşluk, ülkeyi şimdi yönetenin, yasal kralı öldürmesinden, yeğenini tahttan yoksun bırakmasından, yengesini kendine karı olarak almasından kaynaklanır. Claudius kardeşini öldürmek için kulağına zehir damlatmıştı. Bu zehir, başta katilin kendisi olmak üzere, tragedyadaki öteki kişilere de usul usul yayılacak, hepsini zamanla sağlıksız kılacak, ölümlerine neden olacaktır. Hamlet de ilkin annesinin evliliği, daha sonra da amcasının cinayeti yüzünden zehirlenmiş, amansız bir hastalığa tutulmuş gibidir. Bu amansız hastalığı isteyerek ya da istemeyerek çevresine yaymamasının yolu yoktur.

Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Shakespeare'in İmgeleri ve Bize Anlattıkları) adlı ilginç kitabında, Shakespeare'in çoğu oyunlarında belirli bir imge türünün egemen olduğunu ileri sürer. Örneğin, *Macbeth*'te kan ve karanlıkla ilgili, *King Lear*'de işkence edilen insan gövdesi ve yırtıcı hayvanlarla ilgili, *Romeo and Juliet*'te aydınlık ve ışık saçılmalarıyla ilgili imgeler ağır basmaktadır. *Hamlet*'te egemen olan imgeler de, Marcellus'un şimdi değindiği kokuşmuşlukla, yani zehirlenmeyle, hastalıklarla, urlarla, çibanlarla ilgilidir. Bunun sadece birkaç örneğini vermekle yetinelim: Hamlet'e göre, annesi ilk kocası öldükten sonra kötü bir adamla evlenmekle "tertemiz bir aşkın güzel alnında" ("the fair forehead of an innocent love") bir "yara" ("blister") (III, 4, 43-44) açmıştır. Böyle bir adamı seçtiği için, içgüdüleri "felçli" ("apoplexed") (III, 4, 73), duyuları "hastalıklı" ("sickly") (III, 4, 77) olmalıdır. Eğer annesi, günah işlediğini kabul etmez, gerçekten pişman olmazsa, kurtulamayacaktır:

*Çıbanlı yerin üstü bir kabukla örtülür ancak;  
Bu yarada pis kokulu bir iltihap, için için kemirerek,  
Gizlice sarar her yeri.*

*It will but skin and film the ulcerous place,  
Whiles rank corruption, mining all within,  
Infects unseen.*

(III, 4, 147-149)

Hamlet, Danimarka ile Norveç arasındaki savaşı bir çeşit tümöre, ülkesini de hekim tedavisine ya da ameliyata gereksinimi olan ağır bir hastaya benzetir. Amcasını dua ederken görünce “Bu ilaç senin hastalıklı ömrünü olsa olsa biraz uzatır” (“this physic but prolongs thy sickly days”) (III, 3, 96) der. Claudius kendini “pis bir hastalığa” (“a foul disease”) tutulmuş bir insan sayar; Hamlet için “Kanımda bir sıtma gibi azıyor” (“like the hectic in my blood he rages”) (IV, 3, 65) der. Hamlet’i öldürülmek üzere İngiltere’ye gönderirken, gene hastalıkla ilgili bir benzetme yapar:

*Amansız bir hale gelen hastalıklar,  
Ya amansız çarelerle şifa bulur,  
Ya da hiç şifa bulmaz.*

*Diseases desperate grown  
By desperate appliance are reliev’d,  
Or not at all.*

(IV, 3, 9-11)

Hamlet’in İngiltere’den geri geleceğini haber alınca, Laertes’e şöyle der:

*Şimdi çıbanın asıl başına gelelim;  
Hamlet geri dönüyor.*

*But to the quick of the ulcer:  
Hamlet comes back.*

(IV, 7, 122-123)

Hamlet tehlikeli bir “çıban”dan (“imposthume”) söz eder:

*O çıban insanın içinde patlar; neden öldüğü  
Dışardan bakınca anlaşılmaz.*

*That inward breaks, and shows no cause without  
Why the man dies.*

(IV, 4, 28-29)

Birinci perdenin dördüncü ve beşinci sahnesi aynı sahnedir aslında. Zaten daha önce de söylediğimiz gibi, bu perde ve sahne bölünmeleri, Shakespeare'in ilk metinlerinde yoktu. 18. yüzyılda oyunların baskılarını hazırlarken bunları uyduran Nicholas Rowe, Hamlet ile Hayalet baş başa kalabilsinler diye yeni bir sahneye gerek duydu herhalde.

Hayalet ancak Hamlet ile yalnız kalınca konuşur, babasının ruhu olduğunu bildirir. Öyküsünü anlatmaya çok az zaman kaldığını, birazdan "kükürtlü ve işkence edici alevlere" ("the sulphurous and tormenting flames") (I, 5, 3) geri döneceğini duyunca, Hayalet'in cehennemden geldiğini sanırız. Oysa bu ruh, cehennemden değil, cehennemle cennet arasında, bir süre ceza görüp günahlarından tümüyle arınabileceği bir yerden, yani Araf'tan gelmiştir.

Hayalet, daha öyküsünü anlatmadan, hatta ölen kralın ruhu olduğunu bildirmeden, tragedyanın ana teması olan konudan, yani öç alma zorunluğundan söz eder. Hamlet "Konuş, dinlemeye hazırım" ("speak, I am bound to hear") (I, 5, 6) deyince, Hayalet "Dinleyince de, öç almaya hazır olmalısın" ("so art thou to revenge, when thou shalt hear") (I, 5, 7) diye karşılık verir. Araf'ta çektiği acıların korkunçluğuna değindikten sonra, öyküsünü anlatmadan önce, Hamlet'in öç alma görevinden ikinci kez söz eder:

*Eğer sen, sevgili babanı hiç sevdinse,  
O alçak, o doğaya aykırı cinayetin öcünü al.*

*If thou didst ever thy dear father love,  
Revenge his foul and most unnatural murder.*

(I, 5, 24-25)

Hayalet, kendi öz kardeşi tarafından öldürüldüğünden, bu sözün hemen arkasından, cinayetin “doğaya aykırı” (“unnatural”) (I, 5, 28) olduğunu bir kez daha vurgular. Hamlet öcünü hemen alabilmek için her şeyi öğrenmek ister. Demek ki, niyeti, durumu öğrenir öğrenmez, akıllara sığmaz bir hızla, hemen eyleme geçmektir. Oysa Hamlet ancak oyunun en sonunda eyleme geçebilecektir ve tüm tragedya boyunca duraksayacak, karar verecek, kararını tutmayacak, kendi kendini suçlayacaktır.

Hayalet, öyküsünü anlatmaya başlar. Meyve bahçesinde uyuyan kralı bir yılanın soktuğunu sanır herkes. Ama yanılıyorlardır:

*Şunu bil ki, ey soylu delikanlı,  
Babanın canını alan o yılan,  
Şimdi babanın tacını giymekte.*

*Know thou noble youth,  
The serpent that did sting thy father's life  
Now wears his crown.*

(I, 5, 38-40)

Hamlet'in bunu duyunca, Hayalet'in sözünü kesip, “içime doğmuştu” anlamına gelen, “Ey benim gaipten haber alan ruhum! Amcam mı?” (“O my prophetic soul! My uncle?”) (I, 5, 40) diye sormasından, Claudius'tan öteden beri kuşkulandığını anlarız. Hayalet'in, geceleyin nöbet tutan erlere görünmesiyle birlikte bu kuşkuların büsbütün pekiştiği de, ikinci sahnenin en sonunda söylediklerinden bellidir zaten.

Öyküsünü sürdüren Hayalet, gene “ensest” suçunu vurgulayarak, “ensest yapan, zina işleyen o hayvan” (“that incestuous, that adulterate beast”) (I, 5, 41) dediği kardeşinin tatlı sözlerle, armağanlarla “görünüşte erdemli” kraliçeyi (“seeming-virtuous queen”) (I, 5, 46) baştan çıkardığını anlatır. (Buradaki “görünüşte” sözcüğünü annesi daha önce kullanınca, Hamlet'in onu ikinci sahnede nasıl terslediğini anımsarız.) Böylece kraliçe Gertrude'un, eşi henüz yaşarken kayınbiraderiyle ilişki kurduğunu öğrenmiş oluruz. Hamlet'i çok mutsuz eder bu. Kraliçe-

nin dul kaldıktan bir iki ay sonra evlenmesini başıslayamayan Hamlet, annesinin kocasını yalnız öldükten sonra değil, ölmeden önce de aldattığını kabul etmek zorundadır artık. Üstelik Hayalet'e bakılacak olursa, karısıyla kardeşi arasındaki ilişki, gerçek bir aşktan değil ancak pis bir şehvetten kaynaklanır. Hayalet "utanç verici şehvet" ("shameful lust") (I, 5, 45), "ahlaksız cinsellik" ("lewdness") (I, 5, 54), "şehvet" ("lust") (I, 5, 55) gibi tamlamaları kullanır sürekli olarak.

Bundan sonra Hayalet, her öğleden sonra yaptığı gibi, meyve bahçesinde uyurken, kardeşinin sinsice gelip öldürücü bir zehri kulaklarının içine nasıl akıttığını, pürüzsüz teninin bir anda nasıl bir cüzzamlının tenine dönüştüğünü, acılar içinde nasıl can verdiğini anlatır:

*Böylece uyurken, bir kardeş eliyle,  
Canımdan, tacımdan, kraliçemden aynı anda yoksun kaldım.*

*Thus was I, sleeping, by a brother's hand,  
Of life, of crown, of Queen at once dispatched.*

(I, 5, 74-75)

Tıpkı *Macbeth*'teki kral Duncan gibi, Hamlet'in babasının da uyukdayken, ölüme hazırlanmaya, rahip çağırıp günah çıkarmaya, işlediği suçlardan arınmaya vakit bulamadan öldürölmesi, o çağın dinsel inançları açısından bu cinayeti büsbütün daha korkunç yapar.

Hayalet, yok olmadan önce, gene "ensest" ve "şehvet" üstünde durarak öç alma görevini üçüncü kez anımsatır oğluna:

*Danimarka'nın kral yatağının,  
Şehvete ve lanetli enseste döşek olmasına katlanma.*

*Let not the royal bed of Denmark be  
A couch for luxury and damned incest.*

(I, 5, 82-83)

Ama ne ilginçtir ki, Hayalet hain eşini hâlâ severcesine, onu hâlâ



korurcasına, oğlunun annesinden değil, ancak amcasından öç almasını ister: Hamlet ne yaparsa yapsın, annesine karşı kötü niyet beslemeyecek, annesine kötülük etmeyecektir. Kraliçeyi oğlu değil, ancak kendi vicdanı ve Tanrı cezalandıracaktır. Daha sonraları da, üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde, Hamlet annesini fena halde hırpalarken, eski eşini korumak üzere, Hayalet'in gene geldiğini göreceğiz. Öldürülen kralın bu uyarısı ve tragedya-daki daha sonraki gelişmeler, kraliçe Gertrude'un kocasını aldatıldığını, ama onun ölümünde suç ortağı olmadığını, onun nasıl öldüğünü hiç bilmediğini açık seçik ortaya koyar. Kraliçe ahlak açısından hiçbir gücü, kafa açısından hiçbir derinliği olmayan, sıradan bir kadındır, ama katil değildir. Oysa ilerideki davranışlarından anlaşılacağı gibi, Hamlet amcası kadar annesinden de öç almak ister; hatta belki amcasından da çok, annesini cezalandırmak ister. Hayalet ise, oğlunun duyguları sanki içine doğmuşçasına, onu bu konuda uyarmak zorunluğunu duyar.

Şimdi gün doğmak üzeredir. Hayalet, "Elveda, elveda! Hamlet, beni unutma!" ("adieu, adieu! Hamlet, remember me!") (I, 5, 91) diyerek, yok olur. Hamlet bu Hayalet'i unutmayacaktır elbette. Danimarka prensini, bir oyun kişisi değil de, çevremizde yaşayan, yakından tanıdığımız biri sanma yanılgısına her an kapılmaya hazır olduğumuz için, keşke Hayalet'le hiç karşılaşmasaydı diye düşündüğümüz de olur. O zaman amcasının işlediği cinayet bilmeyecekti; hem onu, hem de annesini zamanla bağışlayacaktı belki; belki de huzura kavuşacaktı. Gelgelelim Hayalet'le karşılaşmıştır bir kez. Onun söylediklerini unutmasının da yolu yoktur. Ama babasının verdiği görevi son ana dek erteleyecektir. Böylece Hayalet her an aklındayken, onun buyruğunu yerine getirmemesi, babasının kulağına akıtılan zehir kadar mahvedecektir Danimarka prensini.

Hayalet yok olduktan sonra sahnede yalnız kaldığına ve yüksek sesle konuştuğuna, daha doğrusu düşündüğüne göre, şimdiki sözleri de bir "soliloquy" sayılmalıdır aslında: Heyecandan kendinden geçen Hamlet, kitaplarda okuduklarını, başkalarından duyduklarını, tüm izlenimlerini ve düşüncelerini, her şeyi kafasından silip, bundan böyle ancak Hayalet'in sözlerini anımsayacağını söyler. Sonra iki dizeyle, kralla kraliçeye olan

kinini dile getirir. Ve ne ilginçtir ki, asıl suçlu Claudius olduğu halde, ilk annesi gelir Hamlet'in aklına:

*Ah uğursuz kadın!  
Ah hain, hain, gülümseyen, lanetli hain!*

*O most pernicious woman!  
O villain, villain, smiling, damned villain!*

(I, 5, 105-106)

Amcasının daha o gün Hamlet ile ne denli güleryüzlü ve ikiyüzlü bir sevgiyle konuştuğu aklımıza gelince, Claudius'un "gülümseyen bir hain" diye tanımlanmasını ayrıca yerinde buluruz. Herhalde Hamlet de kendi söylediği sözü beğenir; çünkü böyle bir anda ancak Hamlet gibi bir insanın yapabileceği bir şey yapar, defterini çıkarıp bu tümceyi yazar:

*Defterim... Bunu kaydetmem yerinde olur.  
Biri gülümser, gülümser de, gene de haindir.  
Hiç olmazsa Danimarka'da böyle olabileceğinden eminim.  
İşte amca, seni saptadım.*

*My tables... meet it is I set it down,  
That one may smile, and smile, and be a villain;  
At least I am sure it may be so in Denmark.  
So uncle, there you are.*

(I, 5, 107-110)

Daha demin, tüm okuduklarını, tüm düşündüklerini aklından sileceğini söyleyen adam, şimdi tipik bir aydın davranışıyla, ruhbilimsel açıdan ilginç bulduğu genel bir düşünceyi, yani bir insanın güleryüzlü görünüp kötülük edebileceği düşüncesini defterine yazmaktadır. W. Oehlmann adlı bir Alman eleştirmenin dediği gibi, Hamlet kılıcını kınından çekeceğine, defterini cebinden çekmiştir.<sup>127</sup>

127 Edward Dowden, *Shakespeare*, London, Kegan Paul, 1901, s. 143.

Korkular içinde peşinden gelen Horatio ile Marcellus, yanına vardıkları sırada, Hamlet'i çok acayip bir halde bulurlar. Öğrendiklerinden ötürü nerdeyse bir sinir nöbeti geçiren prens, duygularını gizlemek istercesine güler, söyler, avcılarının şahinlere seslenişini taklit eder. Horatio, ne olduğunu sorunca, Hamlet "Aman fevkalade!" ("O wonderful!") (I, 5, 118) diye karşılık verir. Amcasının babasını öldürmüş olması yeni aldığı güzel bir haberdir sanki. Bir ara arkadaşlarına her şeyi açıklayacakmış gibi davranır, söyleyeceklerini herkesten gizlemelerini ister. Sonra bundan vazgeçip saçma sapan konuşmaya başlar: Her insanın bir işi gücü ve istekleri vardır. Şimdi el sıkışıp ayrılmaları daha yerinde olur. Onlar işlerine güçlerine ya da istediklerini yapmaya gitsinler. Hamlet de dua etmeye gidecektir. Ağırbaşlı Horatio "Bunlar ancak çılgınca, abuk sabuk sözler, efendimiz" ("these are but wild and whirling words, my lord") (I, 5, 133) demekten kendini alamaz. Gerçekten de Hamlet bir ölüyle konuşmanın, yeryüzünde en çok sevdiği kişi olan bu ölünün canına nasıl haince kıyıldığını öğrenmenin şoku içinde, deli gibidir şu sırada. Ne var ki, arkadaşının onu azarlarca konuşması üzerine biraz toplanır. Horatio'yu gücendirdiği için içtenlikle özür diler. Horatio gücenecek bir şey olmadığını söyleyince, amcasının işlediği cinayeti düşünen Hamlet, "Ama gücenecek şey var, Horatio, hem de çok gücenecek şey var" ("but there is, Horatio, and much offence too") (I, 5, 136) diye karşılık verir. Horatio ile baş başa olsalar, belki açıkça konuşacaktır. Nitekim daha sonraları Horatio'ya her şeyi anlatır. Ama şimdilik, Hayalet'in kötü bir varlık olabileceği konusunda arkadaşlarının kuşkularını gidermek istercesine, bunun "namuslu bir hortlak" ("an honest ghost") (I, 5, 138) olduğunu bildirmekle yetinir sadece. Bu doğaüstü görüntüyle neler konuştuğunu açıklamaya niyeti olmadığını söyledikten sonra, Horatio ile Marcellus'un bu gece gördüklerini herkesten gizleyeceklerine yemin etmelerini rica eder.

O sırada Hamlet'in isteğine katılıyormuş gibi, Hayalet de yeraltından, "yemin edin!" ("swear!") (I, 5, 149) diye seslenir. Daha demin görülmedik bir dehşete kapılmış olan Hamlet, şimdi babasının ruhuyla şakalaşarak bizi hayretlere düşürür. Sonra arkadaşlarından yeniden yemin etmelerini ister. Yeraltından

gene "yemin edin" diye Hayalet bu isteği destekleyince, Hamlet şakalaşmayı bir yana bırakıp, babasını ruhunun huzura kavuşmasını dilercesine konuşur bu kez: "Rahat et, rahat et, tedirgin ruh!" ("Rest, rest, perturbed spirit!") (I, 5, 182).

Birinci perde, Shakespeare'in oyunlarında sahne ya da perde sonlarını belirtmek için çoğu zaman olduğu gibi, uyaklı bir beyitle biter:

*Çığrından çıkmış bir dönem bu. Lanetler olsun!  
Keşke hiç doğmasaydım bunu düzeltmek için!*

*The time is out of joint; o cursed spite,  
That ever I was born to set it right!*

(I, 5, 188-189)

Babasının hayaleti daha birkaç dakika önce Hamlet'e öç alma görevini vermiştir. Hamlet de bunun dışında her şeyi aklından silip, tüm yaşamını bu amaca adayacağına söz vermiştir. Ama şimdi bu çok anlamlı iki dizeyle, öç alma görevinin ona ne denli ağır geldiğini dile getirerek, alinyazısına lanet eder. "Keşke hiç doğmasaydım" dediğine göre, gerçek özleminin babasının öcünü almak değil, her şeyden kurtulup ölmek olduğunu anlarız.

## *İkinci perde*

Birinci perdeden aşağı yukarı iki ay sonra geçen ikinci perde, Polonius ile adamlarından Reynaldo arasında, çoğu temsillerden isabetli olarak çıkarılan önemsiz bir konuşmayla başlar. Polonius oğlunun Paris'e gitmesine izin vermiştir, ama şimdi Laertes'e gözkulak olsun, daha doğrusu hafiyelik etsin diye, Reynaldo'yu Laertes'in peşinden gönderir. Bu sahne, Polonius'un anlamsız sözler ve yinelemelerle lafı nasıl uzattığını, ne dediğini unutup nasıl şaşırdığını, sözün kısası, kendini pek akıllı sanarken aslında ne denli budala olduğunu anlatmak açısından ilginçtir

ancak. Oğlunu uzaktan denetlemeye kalkan Polonius'un sözü-mona pek kurnazca planı şudur: Reynaldo, Laertes'in dostluk ettiği kişilerle konuşurken, delikanlıyı uzaktan tanıyormuş gibi yapacak, onu biraz çekiştirecektir. O zaman Laertes'in dostları da, onun ne yapıp ne ettiği konusunda bildiklerini rahatça söyleyeceklerdir. Böylece "dolaylı yollardan giderek, doğru yol bulunacak" ("by indirections find directions out") (II, 1, 66) ve Laertes'in Paris'te yaramazlık edip etmediği ortaya çıkacaktır. Polonius'un önerdiği bu ikiyüzlü yöntemler, gülünç olmakla birlikte, bu ihtiyarın Elsinore sarayının sinsi ve kokuşmuş ortamına uygunluğunu kanıtlar ve daha sonraları Hamlet'in onu farkına varmadan öldürmesini daha kolayca bağışlamamızı sağlar.

Bir komedya parçası olmasına karşın hiç de güldürücü olmayan bu sahne, bir daha hiç göremeyeceğimiz Reynaldo çıktıktan sonra, Ophelia'nın telaşla içeriye girmesiyle hemen ilginçleşir. Korkuya kapılan bir çocuk nasıl büyüklerine sığınmak isterse, şimdi Ophelia da "Ah efendim, efendim, öyle korktum ki!" ("O my lord, my lord, I have been so affrighted!") (II, 1, 75) diyerek babasına koşmuştur. Polonius neden korktuğunu sorunca, genç kız hemen anlatmaya başlar: Odasında dikiş dikerken, Hamlet çıkagelmiş. Yeleğinin önü ilikli değilmiş, bağırsız çorapları yerlere düşüyormuş, yüzü gömleği kadar beyazmış, titreyen dizleri birbirine çarpıyormuş. Orada gördüğü korkunç şeyleri anlatmak üzere, "sanki cehennemden kaçmış gibi" ("as if he had been loosed out of hell") (II, 1, 83) Ophelia'nın karşısına dikilmiş.

Polonius bunu duyar duymaz, aptalca bir yargıya varıp, "Senin aşkından çıldırdı mı?" ("mad for thy love?") (II, 1, 85) diye sorar hemen. Kızı da gene olanca saflığıyla "Bilmiyorum, efendim; ama doğrusu korkarım ki öyle" ("my lord, I do not know, but truly I do fear it") (II, 1, 86) der. Olup bitenleri anlatmayı sürdürür: Hamlet onu bileğinden sıkı sıkı yakalayıp, "resmini çizmek istercesine" ("as he would draw it") (II, 1, 91) uzun süre yüzünü incelemiş. Derken kızın kolunu biraz sarsmış, kendi başını bir aşağı bir yukarı üç kez sallamış ve içini "öyle acıklı ve derin" ("so piteous and profound") (II, 1, 95) çekmiş ki, sanki tüm gövdesi parçalanmış, benliği yok olmuş. Sonra Ophelia'nın

kolunu bırakmış, kapıya doğru yürüyüp odadan çıkıncaya kadar başını çevirip gözlerini hep ona dikmiş.

Polonius'a göre, Ophelia'nın kendisinin de açıkladığı gibi, babasının buyruklarına boyun eğerek Hamlet'in mektuplarını geri çevirdiği, onunla görüşmeyi reddettiği için, prens aşkından aklını yitirmiştir. Polonius'un bu konuda en küçük bir kuşkusu kalmamıştır artık: "Aşk çılgınlığının ta kendisidir bu!" ("this is the very ecstasy of love!") (II, 1, 102). İlk tepkisi de hemen koşup hafiyesi olduğu krala durumu rapor etmektir.

Hamlet ile Ophelia arasında geçen bu küçük olayın (bize kalırsa, oyun oynanılırken bu sessiz sahneyi de temsile ekleminin bir yolunu bulmak yerinde olabilir) birbirine aykırı iki yorumu vardır. Hamlet'in o sırada deli gibi davrandığı kuşku götürmez, ama bu delice davranışın, bu perişan kılığın arkasındaki gerçek nedir? Daha önce de haber verdiği gibi, Ophelia'yı ve dolayısıyla çevresini aldatmak amacıyla deli rolü mü yapıyordur? Yoksa gerçekten bir bunalım geçiriyor da, Ophelia'dan yardım istemek için kızın odasına mı gitmiştir? Schücking'e göre, Hamlet daha önce sözünü ettiği planı uygulamaya koyuyor, Elsinore sarayındakilerin onu deli sanmalarını istiyordur.<sup>128</sup> Ne var ki, Dowden<sup>129</sup> ve Dover Wilson<sup>130</sup> gibi birçok eleştirmen, bize kalırsa haklı olarak, bu sahneyi başka türlü yorumlarlar: Hamlet, Ophelia'nın odasına giderken, her açıdan gerçekten perişandır. Genç kız onu cehennemde gördüğü korkunç şeyleri anlatmak üzere oradan kaçmış bir insana benzetmekte yanılmıyordur. Babasının anlattıkları yüzünden, Hamlet gerçekten de cehennemden gelmiş gibidir. Çektiği acıyı Ophelia'ya anlatmak, bu acıyı onunla paylaşmak ister. Ama babasının nasıl ve kimin tarafından öldürüldüğünü, Ophelia gibi bir çocuğa anlatmanın yolu yoktur. Ophelia, Hamlet'in gizini paylaşabilecek, ona destek olabilecek kadar olgun ve güçlü değildir. Hamlet genç kızın yüzünü "resmini çizmek istercesine" uzun uzun inceler ve bu

128 Levin Schücking, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London, Harrap, 1922, s. 236.

129 Edward Dowden, *Shakespeare*, London, Kegan Paul, 1901, s. 148.

130 Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 111-112.

çocuk yüzünde, korkudan başka –koşup babasına sığınmasına neden olan korkudan başka– hiçbir şey bulamaz. Onun için de bir tek söz söylemeden odadan çıkıp gider.

Bu sessiz sahne, Hamlet ile Ophelia'nın daha sonraki ilişkilerini değerlendirmek açısından çok önemli bir dönüm noktasıdır. Eleştirmenler, Hamlet'e destek olamadığı için, zavallı Ophelia'yı çok azarlamışlardır. Yalnız Shakespeare uzmanları değil, sanat tarihçileri bile kınamışlardır onu. Örneğin, John Ruskin, *Sesame and Lilies*'de (Susam ve Leylaklar) (1865) Ophelia'yı, Shakespeare'in oyunlarındaki kadınlar arasında tek güçsüz kadın olmakla suçlar. Hatta Hamlet en bunalımlı anında sevdiği kadından yardım göremediği için, olaylar dizisinin bir tragedya ya dönüştüğü görüşünü bile savunacak kadar ileri gider.

Oysa bu tragedyada can veren sekiz kişi arasında, hiçbir suçu olmayan, tertemiz sayılabilecek tek insandır bu genç kız. Ne var ki, Ophelia çevresindekilerin neden ve hangi amaçla çatıştıklarını kavrayabilecek durumda değildir. Babasına ve büyüklere duyduğu çocuksu güven yüzünden, onların sözünü dinler, onların buyruklarını yerine getirir. Böylece hiç farkına varmadan, Hamlet'i yıkmaya çalışan kötü güçlerin elinde bir alet, daha doğrusu bir kurban olur. İşleyişini anlayamadığı bir mekanizmanın girift çarkları arasında ezilip gider. Hamlet'in delirdiğine inanır, hatta ona karşı soğuk davrandığı için prensin aklını yitirdiği kaygısına kapılıp, belki de vicdan azabı çeker. Babasıyla kralın Hamlet'e karşı olduklarını anlayamaz. Çevresinde olup bitenlere bir anlam veremez. Her bakımdan çocuksu kaldığı için Hamlet'in sevgisini yitirir. Daha sonraları da sevdiği ve saydığı, herhalde çok akıllı ve erdemli bildiği babasını Hamlet öldürünce, zavallı Ophelia aklını da yitirecektir.

Bir kız çocuğu ne denli sevdalanabilirse, Ophelia'nın da Hamlet'e o denli sevdalandığı besbellidir. Gelgelelim Hamlet'in Ophelia'ya gerçekten âşık olup olmadığı, çözümlenmesi pek kolay olmayan, ileride de değineceğimiz bir sorundur. Hamlet'in psikolojik yapısında ve durumunda olan, babasının öcünü almak gibi ağır bir görevi yüklenen bir adam, gerçekten âşık olabilir mi? Üstelik bu yükü paylaşabilecek güçten ve olgunluktan yoksun bir kıza gerçekten bağlanabilir mi? Hamlet'in, annesi-

nin günahından ötürü tüm kadınlara güvensizlik duyduğunu da hesaba katarsak, bu soruya olumlu bir yanıt vermenin pek yolu yoktur bize kalırsa. Oysa gerçek bir aşk, Hamlet için bir umut, bir kurtuluş yolu olabilirdi. Ne yazık ki, Ophelia'nın tüm tutumu ve davranışı, ona karşı böyle bir aşk duymasını olanaksız kılar. Hamlet'in yaşamında yeri olan kadınların ikisi de, ona hainlik ederler aslında. Hamlet'in gözünde Ophelia'dan kuşkusuz daha önemli olan annesi, Claudius ile ilişki kurarak oğluna bile bile kötülük eder. Ophelia da babasının sözünü dinleyerek sırf saflığından ötürü sevdiği erkeğe kötülük eder. Onun mektuplarını okumaya, onunla konuşmaya yanaşmaz, ondan destek isteyen Hamlet'in derdini anlayamaz. Ne yaptığıının farkında olmadan Hamlet'i kırar, kendinden uzaklaştırır.

İkinci perdenin ikinci ve son sahnesi, bir tek sahne değil, Elizabeth tiyatrosunun geleneklerine uygun, birbirine bağlı birkaç sahnedir gerçekte. Bu uzun sahne, Claudius'un Rosencrantz ve Guildenstern'le konuşmasıyla başlar. Claudius, Hamlet'in bu çocukluk arkadaşlarını acele Elsinore'a çağırmıştır. Amacı, onları hafiye gibi kullanarak Hamlet'in derdinin ne olduğunu anlamaktır. Krala göre, Hamlet son zamanlarda hem huyu, hem de dış görünüşü açısından tümüyle değişmiştir. Akıllı Claudius bu değişikliğin sadece babasının ölümüyle açıklanamayacağını, Hamlet'i için için kemiren başka bir şeyler olması gerektiğini bilir. Rosencrantz ile Guildenstern'ün hem Hamlet'in biraz oylanmasını sağlamalarını, hem de ellerine fırsat düştükçe, sıkıntısının nedenlerini anlamaya çalışmalarını ister. Niyeti, üvey oğlunu rahatlatmak için bir çare bulmaktır sözde. Ama asıl amacı bambaşkadır; çünkü Claudius, Hamlet'in halinden tedirginlik duymakta, bu değişikliğin kendisi için tehlikeli olabileceğini sezmektedir. Kraliçe de Hamlet'in bu iki dostuna ne denli düşkün olduğunu ve Rosencrantz ile Guildenstern'ün yardımlarının karşılıksız kalmayacağını belirterek, kocasının bu ricasına katılır.

Rosencrantz ile Guildenstern daha ağızlarını açar açmaz, onların ne olduğunu hemen anlarız: Elsinore sarayının sadık kulları, kralın kuklalarıdır onlar. Kötü olmasına kötü değildirler, sıradan adamlardır aslında. Ama dalkavukluk içlerine öyle bir işlemiştir ki, çocukluk arkadaşlarının derdini değil, kral ve



kraliçeye hizmet etmeyi, onların gözüne girmeyi düşünürler sadece. Bunun dışında sözünü etmeye değer hiçbir özellikleri yoktur. Harry Levin'in dediği gibi, "onların kişiliği, kişilsiz olmaktır."<sup>131</sup> En şaşırtıcı yanları –görünümleri açısından değil de insan olarak– birbirlerine tıpkı benzemeleridir. Hiçbir zaman birbirlerinden ayrı görülmedikleri için, İngiltere'de Shakespeare oyuncularını "çatalla bıçak" diye bir ad takmışlardır bunlara. Ne var ki, çatalla bıçak birbirinden ayrıdır. Oysa Rosencrantz ile Guildenstern arasında hiçbir ayırım yoktur. Bu sahnedeki ilk konuşmalarında, neredeyse aynı sayıda sözcük kullanarak (biri 22, öteki 24 sözcük) aynı anlama gelen sözler söylerler. Birbirlerinin tıpatıp eşi sayılabileceklerine göre, Shakespeare'in bunları neden bir kişi olarak değil de iki kişi olarak sahneye çıkardığını, Goethe ilginç bir biçimde açıklar: *Wilhelm Meister*'de Hamlet sahneye konulurken, tiyatronun yönetmeni, Rosencrantz ile Guildenstern rollerinin bir tek oyuncuya verilmesini önerir. Ama Wilhelm onların dalkavukluğunun tüm toplumun dalkavukluğunu simgelediğini, işte bu yüzden onların iki, hatta daha fazla sayıda olmaları gerektiğini ileri sürerek, bu öneriye karşı koyar.<sup>132</sup> Goethe'nin bu doğru yorumu, Peter Alexander<sup>133</sup> ve başka eleştirmenlerce de benimsenmiştir.

Polonius'un gelişiyle, ikinci sahnenin başka bir bölümü başlar. Polonius iki iyi haber getirdiğini bildirir: Biri, Norveç'e gönderilen elçilerin olumlu sonuçlar elde ederek geri dönmeleri; ikincisi de, Hamlet'in "deliliğinin" gerçek nedenini bulmuş olmasıdır. Soğukkanlı bir adam olduğu halde heyecanlanan kral, bu ikinci haberi hemen öğrenmek ister. Ama Polonius büyük buluşunu değerlendirmek istercesine, herkesi merakta tutarak bunu daha sonraya saklar. Kralın ilkin elçilerle görüşmesini önerir. Polonius, Voltimand ile Cornelius'u çağırmaya gidince, kraliçe Gertrude biraz da olsa vicdan azabı çektiğini gösteren ve onun kadar akılsız bir kadından beklenmeyecek kadar doğru bir söz söyler: Hamlet'in delirmesinin başlıca nedeninin, "babasının ölümü ve bizim fazlasıyla acele ederek evlenmemiz" ("his

131 Harry Levin, *The Question of Hamlet*, New York, The Viking Press, 1964, s. 29.

132 Edward Dowden, a.g.e., s. 150.

133 Peter Alexander, *Hamlet, Father and Son*, Oxford Clarendon Press, 1955, s. 33.

father's death, and our overhasty marriage") (II, 2, 57) olduğundan hiç kuşku duymadığını bildirir.

Voltimand ile Cornelius'un getirdikleri iyi haberler, uzmanlara göre, yazarın kaynak olarak kullandığı eski *Hamlet*'ten kalan bir parçadır. Öyle olsun ya da olmasın, bu parça Shakespeare'in *Hamlet*'ini okuyan ya da seyredenleri pek ilgilendirmediği için, oyun sahneye koyulurken kesilebilir bize kalırsa: Norveç kralı yeğeni genç Fortinbras'ı azarlamıştır. Fortinbras da Danimarkalılara karşı savaşmaktan vazgeçip, ordusuyla Danimarka'dan geçme izni alarak, Polonyalılara karşı savaş açmaya karar vermiştir.

Norveç'e gönderilen elçiler sahneden çıkınca, artık kendini gösterme fırsatını bulan Polonius, Hamlet'in sözümona deliliğinin nedenini hemen açıklayacağı yerde, "zekânın özü kısa sözdür" ("brevity is the soul of wit" (II, 2, 90) diyerek bu yüzden kısa keseceğini söylediği halde, onlarca budalalığını ve ukalalığını göstererek yirmi satırlık bir nutuk atar. Ama ne gariptir ki, bir yığın saçma sapan laf arasında, bir yerde eskiden okuduğu ya da duyduğu, bunamaya yüz tutmuş kafasında her nasılsa kalan doğru bir söz söyler bu arada:

*Soylu oğlunuz deli.*

*Ona deli diyorum; çünkü gerçek deliliği tanımlamak,  
Düpedüz deli olmak değil de nedir?*

*Your noble son is mad.*

*Mad call I it; for, to define true madness,  
What is it but to be nothing else but mad?*

(II, 2, 92-94)

Ne var ki, bu doğru söz bir yana, Polonius öyle saçmalar, sözcüklerle oynamaya kalkarak öylesine yapay ve anlaşılmaz bir dil kullanır ki, sabrı tükenen kraliçe, bu marifetli konuşma biçiminden vazgeçip, işin özüne gelmesi için, onu azarlamak zorunda kalır.

Sonunda Polonius, Hamlet'in Ophelia'ya gönderdiği, Ophelia'nın söz dinleyerek, o yürekler acısı edilginliğiyle babasına

verdiği bir mektubu çıkarır ortaya. Mektup geleneklere tümüyle uygun, basmakalıp bir aşk mektubudur. "Ruhumun taptığı, tanrısız güzelliklerle süslenmiş Ophelia'ya" ("to the celestial and my soul's idol, the most beautified Ophelia") (II, 2, 109) diye başlar. Bu sözler öylesine yapaydır ki, biraz önce aynı türden bir dil kullanan Polonius bile, mektubu yüksek sesle okurken buna karşı çıkar, "beautified" sözcüğünü pek bayağı bulur. "Onun o güzel ak göğsünde" ("in her excellent white bosom") (II, 2, 112) gibi, Polonius'un atladığı aynı yapaylıkta tümcelerden sonra, gene son derece basmakalıp, kötü bir şiir gelir:

*Yıldızların ateşten oluştuğundan kuşkulan;  
Güneşin kımıldadığından kuşkulan;  
Doğrunun ta kendisinden yalan diye kuşkulan;  
Ama benim sevdiğimden kuşkulanma.*

*Doubt thou the starsa re fire;  
Doubt thou the sun doth move;  
Doubt truth to be a liar;  
But never doubt I love.*

(II, 2, 115-118)

Anlaşılan Hamlet'in kendisi de bu şiiri pek beğenmemiştir ki, mektubuna düzyazıyla devam ederek, ölçülü uyaklı yazmayı beceremediğini söyler. Sonra ansızın, tüm bu yapaylığın arasındayken, tümüyle içten geldiği izlenimini veren, çok yalın bir tümce yazar: "Ama seni en çok sevdiğime, çok çok sevdiğime inan. Elveda" ("but that I love thee best, o most best, believe it. Adieu") (II, 2, 120-121).

Akıl almaz basmakalıplığı içinde, candan gelen ancak bir tek tümcesi olan bu acayip aşk mektubu da, Hamlet ile ilgili çözümlenemeyen sorunlardan biridir. Hamlet böyle bir mektup yazarken, alay mı ediyor yoksa ciddi mi? Mektubu alır almaz, Ophelia'nın babasına, babasının da krala ve kraliçeye koşup haber vereceğini bildiğinden, böyle sıradan sözler, metelik etmeyen şiirler yazarak, bunları okuyacak olanları alaya mı alıyor? Dünyanın en büyük aşk şairlerinden biri olan Shakespeare'in,

canlandırdığı en aydın kişi olan Hamlet'in ağzından böyle yap-  
macık laflar, böyle kötü bir şiir söylemesinin hiç yolu var mı?  
Hamlet ile ilgili birçok konuda olduğu gibi, eleştirmenler bu  
konuda da ikiye bölünürler. Kimi, Hamlet'in bu mektubu alay  
olsun diye yazdığını söylerken, kimi de bunun tam tersini savu-  
nur. Bize kalırsa Hamlet, bu mektubu okuyacaklarla alay etmiş,  
ama bir ara içten bir tümce yazmaktan kendini alamamıştır.

Polonius mektubu okuduktan sonra, kızının onun sözün-  
den çıkmamasıyla övünürcesine, Hamlet'in bu yazdıklarını  
Ophelia'nın kendisinin gösterdiğini bir kez daha söyler. Hamlet,  
Ophelia'ya nerede, ne zaman, ne dediyse, bunların hepsini kı-  
zından öğrendiğini ekler. Zaten Polonius'a bakılacak olursa, kızı  
daha bir şey anlatmadan önce, Hamlet'in aşkını sezmiştir Polo-  
nius. Sezdikten sonra da, hiçbir şey yapmaz ve susarsa, kralla  
kraliçenin haklı olarak onu suçlayabileceklerini bildiğinden, du-  
ruma el koymuştur. Hamlet gibi bir prensin onun kısmeti ola-  
mayacağını da açıklayarak, kızını bir güzel azarlamış, Hamlet  
ile görüşmesini, ondan haber almasını yasaklamıştır. Kızı da sö-  
zünü dinlemiştir. Bunun üzerine prens Hamlet, Polonius'un her  
zamanki ukalalığıyla sözümona bilimsel bir biçimde açıkladığı  
aşamalardan geçerek, aklını yitirmiştir:

*Ve o itilince... sözü kısa keselim...  
Derde düştü; sonra yemekten kesildi;  
Sonra uyuyamaz oldu; sonra güçsüz kaldı;  
Sonra başı döndü. Böylece yavaş yavaş çökerek,  
Şimdiki deliliğine kapılıp azdı.*

*And he, repulsed... o short tale to make...  
Fell into a sadness, then into a fast,  
Thence to a watch, thence into a weakness,  
Thence to a lightness; and by these declension  
Into the madness wherein now he rages.*

(II, 2, 146-150)

Kraliçe, Polonius'un bu açıklamalarını çok akla yakın bulur.  
Ama karısından kat kat daha akıllı olan kralın bu konuda kuş-

kuları vardır. Eğer söyledikleri doğru çıkmazsa başının kesilmesine razı olan Polonius, Hamlet'in Ophelia'nın derdinden çıldırdığına kralın da inanması için bir plan hazırlar: Hamlet, belki de sinirlerinin gerginliğini gidermek için, sofada bir aşağı bir yukarı saatlerce yürümeyi huy edinmiştir. Prens böyle yürürken, Polonius kızı onun yanına gönderecek, bir perdenin arkasına gizlenen kralla Polonius da, gençlerin karşılaşmasını gözetleyeceklerdir. Polonius planını açıklarken, "I'll loose my daughter to him" (II, 2, 162) der. Burada anlam, "Kızımı onun yanına salıvereceğim" değildir sadece; çünkü "to loose" çiftleşmeleri için dişi bir hayvanı erkek bir hayvanın yanına salıvermek anlamına gelir aslında. Böyle bir deyim kullanması da, Elsinore sarayının saygıdeğer büyüklerinden biri sayılan bu ihtiyarın ne denli kaba olduğunu gösterir.

Bunlar konuşulurken Hamlet bir kitap okuyarak sahneye girer. Geçirdiği ağır bunalım içinde bile okuma alışkanlığını sürdürmesi, onun aydın kişiliğini belirtmek açısından ilginç bir ayrıntıdır. *Julius Caesar*'da Brutus'un, alinyazısını saptayacak olan Philippi meydan savaşının arifesinde, geceleyin çadırında kitap okumasını anımsatır bize. Dover Wilson'a bakılacak olursa, Hamlet sahneye daha önce girmiş; konuşmaya dalan kral, kraliçe ve Polonius onu daha görmeden, Polonius'un söylediklerini duymuştur.<sup>134</sup> Eğer bu doğruysa, yani Hamlet, Ophelia'nın alet edilerek kendisine bir tuzak kurulduğunu ta başlangıçtan biliyorsa, ileride karşılaştıklarında genç kıza söylediklerini bambaşka açılardan yorumlamak gerekecektir. O zaman prensin zavallı kıza neden böylesine haşın davrandığını anlamak da kolaylaşır. Her şeyden önce bir tiyatro adamı olan Shakespeare, Hamlet'in seyircilerce sahnede ne zaman görüneceği konusunda, oyunu sahneye koyanlara tam yetki vermiş gibidir. Seyircilerin yorumu da, sahneye konuş biçimine göre değişecektir doğal olarak.

Kendini bir deliyle başa çıkabilecek kadar akıllı bilen Polonius, kralla kraliçenin hemen uzaklaşmalarını ister. Sonra, kaç yıllık saray nazırını tanımayacak kadar bilincini yitirmiş sandığı prene yaklaşır, onu selamlayarak "Beni tanıdınız mı, efendi-

134 Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 106.

miz?" ("do you know me, my lord?") (II, 2, 173) diye sorar. Tüm sahne boyunca deli rolü oynayan Hamlet, onu tanıdığını, onun bir "balık satıcısı" ("a fishmonger") (II, 2, 174) olduğunu söyler. Elizabeth çağı argosunda, "balık satıcısının kızı" fahişe, "balık satıcısı" da kadın tellalı anlamına geldiği için Hamlet, Polonius'a hakaret etmektedir aslında. Ama Polonius belki de bu deyimini argo anlamını bilmediğinden, prensin onu tanımadığını sanır. Polonius ile konuşurken, Hamlet hep saçma izlenimini veren çift anlamlı sözler söyleyecek, adamcağızı büsbütün şaşkına döndürecektir.

Bu uzun sahne boyunca, Hamlet sonunda yalnız kalıp ikinci "soliloquy"sini söyleyinceye kadar, oyunda şiir değil de düzyazı kullanılması, ele alınan konularla uyum sağlamak açısından ayrıca gereklidir. Örneğin, Hamlet ile Polonius'un bir komedya parçası olan bu konuşmasını, Shakespeare oyunlarında hep kullanılan ve "blank verse" denilen uyaksız koşuk türüyle vermek biraz yersiz olurdu. Gerçi Shakespeare her oyununda, özellikle güldürü sahnelerinde ya da halktan adamlar konuşurken, zaman zaman düzyazı kullanır. Ama öteki tragedyalarından farklı olarak bu tragedyada düzyazı hem daha boldur, hem de Shakespeare *Hamlet*'teki "blank vers"üne, konuşma diline daha yakın, çok doğal ve kıvrak bir biçim verir. Hamlet ile Polonius'un konuşmaları, sadece bir güldürü sahnesi olmasından değil, prens sözde akıl dengesini yitirdiği için de düzyazıyla yazılır; çünkü Shakespeare'in tiyatro geleneklerine göre, akıl dengesi bozuk bir kişinin konuşuklu ve uyumlu bir dille konuşmasının yolu yoktur. Nitekim Lady Macbeth de delirince düzyazıyla konuşur.

Hamlet, gerçekte çok bilinçli olan, ama deli saçması izlenimini veren sözcükleri arasında, Polonius'a durup dururken bir kızı olup olmadığını sorunca, prensin aşktan çıldırdığı inancı Polonius'ta büsbütün pekişir. Hamlet, "conception" (II, 2, 184) sözcüğünün iki ayrı anlamıyla, yani düşünce ve hamile kalma anlamlarıyla oynayarak, Ophelia'nın hamile kalma tehlikesi varmış gibi, Polonius'a alaycı uyarılarda bulunur. Bu alayların hiç farkına varmayan, kendisinin de gençliğinde çok aşk acısı çektiğini, neredeyse Hamlet'in durumuna düştüğünü söyleyen Polonius, prene ne okuduğunu sorunca, Hamlet okudukları-

nın boş laflardan başka bir şey olmadığını belirtmek istercesine, kendi özel konuşma üslubuna özgü o sinirli yinelemelerle acı bir karşılık verir: "Sözcükler, sözcükler, sözcükler" ("words, words, words") (II, 2, 192). Sanki o çok sevdiği kitapların bile Hamlet için bir bakıma anlamı kalmamıştır artık. Polonius üstelleyip gene okuduğu kitabın konusunu sorunca, Hamlet elindeki kitabın yaşlılara kara çalan bir taşlama olduğunu ileri sürerek okuyormuş gibi yapar, ama karşısında duran ihtiyarın halini anlatır aslında: Yaşlıların sakalı kırçıl, yüzleri buruş buruş, gözleri çapaklıymış; dizleri tutmazmış, akılları da kıtmış. Gerçi bunlar doğruymuş ama böyle yazılması da ayıpmış; çünkü Polonius bir yengeç gibi geri geri giderse, Hamlet'in yaşına varabilirmiş.

Hamlet'in bu saçmalamaları karşısında şaşkına dönen Polonius, prensin deli olmasına deli olduğunu, ama bu delilikte çok akıllı bir yan da bulunduğunu kabul eder: "Verdiği karşılıklar öyle anlamlı ki zaman zaman!" ("how pregnant sometimes his replies are!") (II, 2, 210) demekten de kendini alamaz. Gerçekten Hamlet karşısındaki akılsız ihtiyarla alay ederken bile, kara gülmece yeteneğini açığa vuran çok anlamlı sözler söyler. Örneğin, Polonius açık havanın hastalara dokunduğunu sandığı için Hamlet'in kapalı bir yere gitmesini önerince, prens "Mezarıma mı?" ("into my grave?") (II, 2, 208) diye sorar büyük bir buruklukla. Onu bir an önce kızıyla karşılaştırmayı düşünen Polonius, Hamlet ile başa çıkamayıp yanından gitmek iznini isteyince, prens gene ölüm özlemini dile getiren yinelemelerle, alaycı olduğu kadar acı bir yanıt verir: "Size daha seve seve verebileceğim hiçbir şeyi benden alamazsınız, efendim... Canımdan başka, canımdan başka, canımdan başka" ("You cannot, sir, take from me anything that I will more willingly part withall; except my life, except my life, except my life") (II, 2, 218). Polonius uzaklaşırken, "Şu can sıkıcı ihtiyar aptallar!" ("these tedious old fools!") (II, 2, 220) diye kendi kendine söylenen Hamlet, deli rolünden dakikasında sıyrılır.

O sırada Rosencrantz ile Guildenstern'ün gelmeleriyle bu uzun sahnenin yeni bir bölümü başlar. Rosencrantz ile Guildenstern'ün onun aklından geçenleri anlamak, ağzını aramakla görevli olduklarını ilkin sezemeyen Hamlet, eski arka-

daşlarını görünce sevinir. Babasının henüz öldürülmediği, anesinin henüz ahlaksız olmadığı eski dünyasının, mutlu geçmişinin bir parçasıdır Rosencrantz ile Guildenstern.

Hamlet onlarla biraz şakalaştıktan sonra, bu hapishaneye niçin geldiklerini sorar; çünkü Danimarka prensi için "Danimarka bir hapishanedir" ("Denmark's a prison") (II, 2, 244) gerçekten, Rosencrantz ile Guildenstern eğer bu ülke bir hapishaneyse, tüm dünyanın bir hapishane olduğunu söyleyince, Hamlet dünya denilen koskoca hapishanenin en kötü zindanlarından birisinin Danimarka olduğunu ileri sürer, Rosencrantz, "biz" zamirini kullanıp, her zaman olduğu gibi, arkadaşı adına da konuştuğunu belirterek, öyle düşünmediklerini bildirmesi üzerine, Hamlet bu tragedyanın ünlü parçalarından birini söyler:

*O zaman sizin için öyle değil; çünkü ne iyi bir şey vardır, ne de kötü bir şey. Ancak düşünce, onu iyi ya da kötü yapar. Burası benim için bir zindan.*

*Why, then 'tis none to you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so. To me it is a prison.*  
(II, 2, 249-251)

Hamlet'in ağzından bir şeyler almanın tam fırsatını bulduğunu sanan Rosencrantz, kurnazca bir sözle, Hamlet'in belki de hırısından ötürü Danimarka'yı kendine dar bulduğunu, bir hapishane saydığını ileri sürer. Rosencrantz ile Guildenstern prensin tahtan yoksun bırakıldığı için bir bunalıma düştüğünü sanırlar. Ama Hamlet açısından dertlerinin en önemsizidir tahta çıkamaması. Hatta belki de hiç dert edinmiyordur bunu. Hamlet onlara verdiği bir yanıtla, arkadaşlarından ne denli farklı bir dünyada yaşadığını gösterir:

*Ey Tanrım! Bir fındık kabuğunun içine hapsedilirdim de, uçsuz bucaksız bir evrenin kralı sayardım kendimi... Eğer kötü düşler görmeseydim.*



*O God! I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite spaces, were it not that I have bad dreams.*

(II, 2, 254-256)

Hamlet'in "kötü düşler" dediği, yaşamının acı gerçekleridir, amcasının babasını öldürmesi, annesinin katille çarçabuk evlenmesidir. Ama bunun farkında olmayan Rocsencrantz ile Guildenstern gene Hamlet'in hırsına değinince, çocukluk arkadaşlarıyla tam bir anlaşmazlık içinde olduklarını anlayan Hamlet kuşkuya düşer. Elsinore'a niçin geldiklerini bu kez açıkça sorar. Rosencrantz ile Guildenstern yalanların en kötüsüyle, yani ancak yarısı doğru olan bu yalanla, sadece Hamlet'i görmeye geldiklerini, gelmeleri için başka bir neden olmadığını söylerler. Hamlet her zamanki sinirli yinelemeleriyle onları iyice sıkıştırır:

*Sizi çağırmadılar mı? Kendiliğinizden mi geldiniz? Beni görmek içinizden mi geldi? Hadi, hadi, bana karşı dürüst davranın. Hadi, hadi, konuşsanıza.*

*Were you not sent for? Is it your own inclining? Is it a free visitation? Come, come, deal justly with me. Come, come, nay, speak.*

(II, 2, 274-276)

Rosencrantz ile Guildenstern ne diyeceklerini bilemezler. Ama Hamlet gerçeği anlamıştır bile. Bunu da söyler arkadaşlarına: Onlar Elsinore'a çağırılmıştır, hallerinden anlaşılıyordur çağrıldıkları. Bunu gizleyecek kadar kurnaz değildirler. Hamlet'in acı acı alay ederek "iyi kralla kraliçe" ("the good king and queen") (II, 2, 281) dediği amcasıyla annesi çağırmıştır onları. Guildenstern'den belki birazcık daha akıllı olan Rosencrantz, hâlâ durumu idare etmeye kalkarak ne gibi bir amaçla çağrılacaklarını sorunca, Hamlet bunu ancak Rosencrantz ile Guildenstern'ün bildiğini söyler. Sonra çok ağırbaşlı bir tutumla, hâlâ süren eski dostlukları adına, doğruyu açıkça söylemeleri için onlara yalvarır. Rosencrantz ile Guildenstern birbirlerine

gizlice danıştıktan sonra, çağrıldıklarını açıklamak zorunda kalırlar.

Hamlet çağrılmalarının nedenini onlardan öğreneceğini söylemişti biraz önce. Ama şimdi, belki de Rosencrantz ile Guildenstern'ün sır verme durumuna düşmemeleri, hatta kraliçeye verdikleri sözü tutabilmeleri için, arkadaşlarının niçin Elsinore'a çağrıldıklarını kendisinin açıklayacağını bildirir. Yaptığı bu uzunca açıklamada, derdinin gerçek nedenlerini gizleyerek, son zamanlarda yaşama sevincini nasıl yitirdiğini, her şeyden nasıl bezdiğini anlatır: Güzelim yeryüzü ona kıraç bir toprak parçası görünüyordur artık. Altın yıldızlarla süslü görkemli gökyüzü, ona sağlıksız pis buharlar gibi geliyordur. Hamlet kendi açısından doğanın bir anlamı kalmadığını söyledikten sonra insanlara geçer. Rönesans'ta, bireyciliğin başlamasıyla birlikte ege-men olan yüceltilmiş insan kavramını dile getirir ilkin:

*Ne eşsiz bir yaratıktır insan! Aklı ne denli soylu! Yetenekleri ne denli sonsuz! Gövdesi, devinimleri ne denli biçimli ve olağanüstü! Davranışları bir meleğinki gibi! Dünyanın başlıca güzelliği! Canlıların en kusursuzu! Oysa özü tozdan başka bir şey olmayan bu varlık, nedir benim gözümde? İnsandan hoşlanmıyorum.*

*What a piece of work is a man! How noble in reason! How infinite in faculty! In form, in moving, how express and admirable! In action how like an angel! In apprehension how like a god! The beauty of the world! The paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? Man delights me not.*

(II, 2, 303-309)

Hamlet'in "man", yani "insan" sözcüğünü "erkek" anlamında yorumlayan, belki de prensin Ophelia'yla ilgilendiğini duyan Rosencrantz ile Guildenstern, Hamlet'in bu sözünü duyunca "Erkeklerden hoşlanmıyorsun, ama kadınlardan hoşlanıyorsun" dercesine, anlamlı anlamlı sırtırlar herhalde. Ne var ki, Hamlet zavallı küçük Ophelia'yı göz önünde tutarak, kadınlardan hoş-

lanacak durumda değildir. Onun için arkadaşlarının aklından geçeni sezmiş gibi, "Gülümseyerek bunu demek istiyorsunuz, ama hayır, kadından da hoşlanmıyorum" ("no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so") (II, 2, 309-310) diye eklemeyi gerekli görür. Bozulan Rosencrantz, öyle bir şey demek istemediğini bildirince, Hamlet, "Öyleyse neden güldünüz insandan hoşlanmıyorum dediğim sırada?" (II, 2, 314) diye sorarak terslenir.

Biraz önce de dediğimiz gibi, Guildenstern'den biraz daha kurnazca davranan Rosencrantz, bu güç durumdan sıyrılıp konuyu değiştirmek amacıyla, eğer insanlardan hoşlanmıyorsa, Elsinore'a varmak üzere olan oyuncularını da hoş karşılamayacağını söyler, Hamlet, gerçek bir kral olmadığı halde kral rolü oynayan Claudius'a belki de bir taş atarak, "kral rolünü oynayanı" ("he that plays the king") (II, 2, 319) da, ötekileri de hoş karşılayacağını bildirir.

Bunun üzerine, Hamlet ile arkadaşları arasında, 12. yüzyıl Danimarka'sıyla da, bu tragedyada ele alınan olaylarla da uzaktan yakından hiçbir ilişkisi olmayan bir konuşma başlar. Bu konuşmada, Shakespeare'i en yakından ilgilendiren konu, yani Elizabeth çağı tiyatrosu ele alınır. Böylece yarattığı Hamlet kişiliği, Shakespeare'in kendisiyle özdeşleşmiş olur bir bakıma. 17. yüzyılın başındaki İngiliz tiyatrosu sorunlarının 12. yüzyıl Danimarka'sında tartışılmasını, fazlasıyla "anakronik", yani tarih sırası açısından fazlasıyla yanlış bulan eleştirmenler çıkmıştır. Gerçekten de bu durum, Fatih Sultan Mehmed üzerine bir oyunda, şimdi yaşadığımız çağın Devlet Tiyatrolarını ya da özel tiyatrolarını tartışmaya benzer biraz. Gelgelelim tüm tragedyaya boyunca anlaşıldığı gibi, tiyatroya merak duyan, hatta çok belirgin bir oyuncu yanı olan Hamlet'in psikolojik yapısına bağlıdır bu tartışma.

Hamlet biraz önce onu üzen bir durumla daha karşılaşmış, çocukluk arkadaşlarının kralın elinde alet olup, onun ağzından laf almaya geldiklerini anlamıştır. Oysa şimdi, tiyatro konusunun açılmasıyla toparlanır, sıkıntısından sıyrılıp kendine gelir. Kendisini boğan kokuşmuş çevresinden bir an olsun uzaklaşmış, sevdiği bir sanata sığınmıştır bu sayede.

Hamlet hangi tiyatro topluluğunun geldiğini öğrenince, başkentte kalmaları gerek ünleri, gerek kazançları açısından çok daha elverişli olduğu halde, çok beğendiği bu tragedya oyuncularının neden turneye çıkıp Elsinore'a geldiklerini sorar. Eskiden olduğu kadar başarılı olup olmadıklarını, tutulup tutulmadıklarını merak eder. Bunun üzerine Rosencrantz, Londra'daki tiyatro çevrelerinin en son dedikodularını Elsinore'a aktarırcasına, bildiklerini anlatır: Bu tragedya oyuncularını eskiden olduğu kadar başarılıymışlar. Ama yeni çıkan bir moda, yani çocuklardan oluşan tiyatro toplulukları yüzünden sıkıntıya düşmüşler, rağbet görmez olmuşlar. Bu çocuklar, "küçük şahin kuşları" ("little eyasses") (II, 2, 339) gibi, tiz sesleriyle sahnede bağırıp çağırdıkça, çılginca alkışlanıyorlarmış.

Çocuk topluluklarının, Shakespeare'in de bağlı olduğu yetişkin oyuncu toplulukları için bir tehlike sayıldığı, bu kitabımızın Elizabeth çağı tiyatrosunun koşullarıyla ilgili bölümünden de anlaşılır. Ne var ki, Hamlet böyle bir yenilikten hiç haberi yokmuş gibi, bu çocuklara kimlerin baktığını, kimlerin para verip onları desteklediğini, sesleri çatlayıp kalınlaşınca ne yapacaklarını sorar. Shakespeare, Hamlet'e böyle sorular sordurmakla, bu çocuk oyuncuların günün birinde büyüyeceklerini, büyüyünce de, yetişkin oyunculara karşı cephe aldıkları için mesleksiz kalacaklarını söyletmekle, bu yeni modayı eleştirmiş olur. Hatta Shakespeare'in çalıştığı Globe tiyatrosunun amblemi dünya küresini taşıyan bir Herakles resmi olduğuna ve bu konuşma sırasında Rosencrantz "Herakles ve yükü"nden ("Hercules and his load") (II, 2, 359) söz ettiğine göre, Globe tiyatrosuna açık bir değinme bile vardır burada.

Derken Hamlet bu beğenmediği yeniliği hiç beğenmediği başka bir yeniliğe, yani amcasının artık Danimarka kralı olmasına bağlayarak, ansızın kendi iç dünyasına dalıverir. Babası yaşarken, amcasına bakıp da yüzlerini buruşturanların şimdi onun bir minyatürünü elde etmek için yüz altın verdiklerini, bunun felsefenin açıklayamayacağı, doğaya aykırı bir durum olduğunu söyler. Saray dalkavuklarını açıkça eleştirirken, Rosencrantz ile Guildenstern gibilerine de bir taş atmış olur. Böylece prensin sorunlarına ve Hamlet tragedyasının asıl konusuna döneriz yeniden.

Şimdi Hamlet kendine özgü o buruk alaycılığıyla “benim amca-babam ve yenge-annem” (“my uncle-fater and aunt-mot-her”) (II, 2, 372) dediği kralla kraliçenin yanıldığından söz eder. Rosencrantz hangi açıdan yanıldıklarını sorunca, Hamlet aynı kara gülmece havası içinde, deli olmadığını, ancak işine gelince deli gibi davrandığını eski arkadaşlarına açıklar:

*Ben, ancak rüzgâr kuzey-kuzey-batı esince, deliyim. Rüzgâr güneyden eserse, bir şahini bir balıkçıdan ayırt edebilirim.*

*I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw.*

(II, 2, 374-375)

Nitekim Hamlet’in daha kundağından çıkmamış koca bir bebeğe benzettiği Polonius, oyuncuların geldiğini haber vermek üzere sahneye girer girmez, prens gene deli gibi saçma sapan konuşmaya, Polonius’un sözünü kesmeye, abuk sabuk şarkılar söylemeye başlar. Karşısındaki Polonius değilmiş de, *Kutsal Kitap*’ta öyküsü anlatılan, biricik kızını kurban eden (Polonius’a bir taş-tır bu aslında) Beni-İzrail yargıçlarından yaşlı Jephthah’mış gibi davranır; saray mabeyincisiyle “koca Jephthah” (“old Jephthah”) (II, 2, 406) diye konuşur; o yargıcın kızı üstüne bir şarkı söyler. Bunu duyunca “hâlâ kızımı tutturuyor” (“still on my daughter”) (II, 2, 405) diye düşünen Polonius, prensin Ophelia yüzünden iyice delirdiğine büsbütün inanır.

Oysa oyuncular içeriye girer girmez, Hamlet, Polonius’a deli rolü oynamaktan dakikasında vazgeçip, onları sevinçle ve büyük bir sevgiyle karşılar. Elsinore sarayından uzak yaşayan, dışardan temiz bir hava getiren bu sanatçıların her biriyle ayrı ayrı ilgilenir. Kadın rollerine çıkan genç çocuğun boy attığı için artık sesinin çatlayabileceği konusunda şakalaşır. Tiyatro seyretmeye öyle bir özlem duymaktadır ki, baş oyuncunun hemen bir parça okumasını ister. Bu parça, halkın tutmadığı, ama Hamlet’in beğendiği bir oyundan alınmıştır prence göre; Pyrrhus’un Troya’nın yaşlı kralı Priamos’u nasıl öldürdüğünü, Priamos’un karısı kraliçe Heküba’nın nasıl acı çektiğini anlatır. Hamlet, baş

oyuncunun parçayı anımsaması için, ilk 13 dizeyi kendi ezberle okur. Hatta iyi okuduğu için, tiyatro meraklısı geçinen, ama Hamlet'e bakılacak olursa, ancak kaba saba güldürülerden, açık saçık komikliklerden hoşlanan Polonius tarafından alkışlanır.

Derken baş oyuncu nerdeyse 50 dize daha tutan bir parça okur. Bu dizeler, *Hamlet* tragedyasının üslubuyla tam bir karşıtlık gösteren, nerdeyse gülünç sayılacak kadar tantanalı, abartmalı ve yapay bir üslupla yazılmıştır. Hamlet'in söylediğinin gerçek mi olduğunu; yani okunulan parçanın kaybolan bir oyundan mı alındığını, yoksa Shakespeare'in Elizabeth çağının ilk oyun yazarlarını taklit ederek, bu dizeleri kendinin mi yazdığını bilemeyiz.

Polonius, Priamos'un ölümünden sonra Heküba'nın acısını anlatırken, baş oyuncunun yüzünün sararmasına, gözlerinin yaşla dolmasına pek şaşar. Hamlet ise, onunla konuşurken her zamanki deli rolünü oynamadan, Polonius'tan oyunculara iyi bakmasını, rahat etmelerine özen göstermesini ister. Bu arada, tiyatro sanatçılığını, yani o çağda çok hor görülen kendi mesleğini övmek fırsatını da kaçırmaz:

*Duydunuz mu, iyi davranılsın onlara karşı; çünkü çağımızın özetleri, kısa tarihçeleridir onlar. Yaşarken onların sizi kötülemesi, mezar taşınıza kötü şeyler yazılmasından da beterdir.*

*Do you hear, let them be well used; for they are the abstracts and brief chronicles of the time. After your death you were better have a mad epitaph than their ill report while you live.*

(II, 2, 519-521)

Polonius ile oyuncular sahneden çıkarken, prens baş oyuncuyu yanına çağırır. Rosencrantz ile Guildenstern'e duyurmadan, ertesi gün "Gonzago'nun öldürülmesi" adlı bir oyunun oynanmasını, kendisinin yazacağı 15-16 dizelik bir parçanın baş oyuncu tarafından ezberlenip bu oyuna eklenmesini ister.

Sonra Rosencrantz ile Guildenstern'ü başından savar; düzyazıyla değil de, şiirle, yani "blank verse" ile "artık yalnızım"

("now I am alone") (II, 2, 542) diye başlayan ve nerdeyse 60 dize tutan bir "soliloquy" söyler; yani karşımızda yüksek sesle düşünür gene. Söylediklerinin yarısından çoğu, kendini köle ruhlu aşağılık bir insan sayıp suçlamasıdır. Baş oyuncunun sanat gösterisinin Hamlet'i oyaladığını, ona sorunlarını unutturduğunu sanmıştık. Oysa derdi büsbütün deşilmiştir sanki. Çünkü demin dinlediği oyuncu salt uydurma bir acıyı –kraliçe Heküba'nın acısını– hayalinde canlandırarak sapsarı kesilmiş, gözlerinden yaşlar boşanmış, sesi titremiş, allak bullak olmuştur:

*Ve tüm bunlar bir hiç için.*

*Heküba için!*

*Heküba onun nesi, o Heküba'nın nesi ki,*

*Heküba için ağlasın?*

*And all for nothing!*

*For Hecuba!*

*What's Hecuba to him or he to Hecuba*

*That he should weep for her?*

(II, 2, 550-553)

Hamlet gibi acı çekmesi için gerçek nedenler olsaydı, bu oyuncu neler yapmazdı diye sorar kendi kendine. Babası alçakça öldürüldüğü halde, aylarca sustuğu, hiçbir şey yapmadığı için kendini lanetler. Adam olsaydı, babasının katilini çoktan gebertip, bağırsaklarını çaylaklara yem yapmış olacağını söyler. "Korkak mıyım?" ("am I a coward?") (II, 2, 565) diye kendi kendinden kuşkulandır ve korkak olduğu kanısına varır. Hamlet gerçekten delirmiş gibidir; sayıklarcasına konuşur, sanrılara kapılır. Biri-lerinin ona alçak diye bağırdığını, onun başına vurduğunu, onu rezil etmek için sakalından yakaladığını, burnunu tutup çekiştirdiğini sanır. Derken kendi benliğine karşı duyduğu öfkeyi amcasına yöneltir. Ona ağız dolusu söver:

*Kanlı, rezil hain!*

*Vicdansız, kalleş, şehvet düşkünü, soysuz hain!*

*Ah, intikam!*

*Bloody, bawdy villain!  
Remorseless, tracherous, lecherous, kindless villain!  
O! Vengeance!*

(II, 2, 575-577)

“Ah, intikam!” diye avaz avaz bağırdıktan sonra, böyle küfretmenin, bağıırıp çağırmanın ne denli gülünç olduğunu anlar. “Amma eşeğim ben!” (“why, what an ass am I!”) (II, 2, 578) diyerek kendi halini ayıplar. Sevgili babası ölmüşken, hemen öç alması gerekirken, eyleme geçeceğine bir sokak kadını gibi lanetler yağdırarak, işi lafa boğarak içini rahatlatmaya kalktığı için kendi kendinden tiksindir. Gelgelelim gene eyleme geçemez. Gövdesinin kaslarını işleteceği yerde, beynini işletir: “Harekete geç, beynim” (“about my brain!”) (II, 2, 584) diye emreder kendi kendine.

Beynini işletip ürettiği plan bizi hayretler içinde bırakır. Çünkü gördüğü Hayalet’in belki babasının ruhu değil de, Hamlet’i yanılgıya düşürmeyi amaçlayan kötü bir varlık olabileceği kuşkusu, dolayısıyla da amcasının suçsuzluğu olasılığı üstüne kuruludur bu plan. Hamlet daha önce bu Hayalet’in babasının ruhu olduğuna yüzde yüz inanmıştı. Hayalet’in öteki dünyaya nasıl gittiği konusunda söylediklerinin doğruluğuna tümüyle güvenmişti. Elsinore surlarında onunla birlikte Hayalet’i gören arkadaşlarına “Bu dürüst bir hortlaktır; bunu size söyleyeyim” (“it is an honest ghost, that let me tell you”) (I, 5, 138) demişti.

Şimdi ise, Hayalet’in ona verdiği görevi yerine getiremediği için kendini kıyasıya suçladıktan sonra, durup dururken şöyle der:

*Gördüğüm ruh  
Belki de şeytandır. Göze hoş gelen biçimler almak  
Yeteneği vardır şeytanın. Evet, belki de  
Benim güçsüzlüğümünden, melankolimden yararlanıp  
... Çünkü şeytan böyle durumlarda çok etkilidir...  
Beni aldatıp cehennemlik edecek.*



*The spirit that I have seen  
May be the devil. And the devil hath power  
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps  
Out of my weakness and my melancholy  
... As he is very potent with such spirits...  
Abuses me to damn me.*

(II, 2, 594-599)

Bunun üzerine Hamlet öcünü almadan önce, amcasının suçunu kanıtlayacak daha geçerli ve güvenilir deliller bulmaya karar verir.

Şimdi çözümlenmesi son derece güç bir sorunla karşılaşırız: Hamlet gördüğü Hayalet'in babasının ruhu olduğundan gerçekten kuşkuluyor mu? Bu Hayalet'in, suçsuz Claudius'un ölümüne neden olarak, onu ağır bir günah işlemeye kışkırtacak doğaüstü bir kötü varlık olabileceğini gerçekten sanıyor mu? Yoksa kendi edilgenliğini bağışlayabilmesi amacıyla, ruhbilimde "rationalization" denilen şeyi mi yapıyor; yani eyleme geçmemek için, kendi de farkına varmadan, bilinçaltında sahte nedenler ve bahaneler mi yuduruyor?

Hamlet ile ilgili birçok sorunda olduğu gibi bu sorunda da eleştirmenler ikiye bölünüp, birbirlerine karşı kesinlikle cephe alırlar. Bunun ancak birkaç örneğini vermekle yetinelim: Bradley'ye göre, Hamlet'in tüm davranışı, öcünü alamadığı için kendi kendini suçlaması ve Claudius'a lanet etmesi, Hayalet'in babasının ruhu olduğuna ve doğruyu söylediğine inandığını kanıtlamaktadır. M.M. Mahood'a göre de, Hamlet gerçekte Hayalet'ten kuşkulalmaz, ama eyleme geçemediği için Hayaletten kuşkulandığını düşünmek zorunda kalır. Üstelik bu Hayalet öylesine inandırıcıdır ki, bu türden doğaüstü varlıklara inmayan çağımızın seyircileri bile, Hayalet'in her söylediği söze inanır.<sup>135</sup> E.E. Stoll, Bertram Joseph, L.C. Knights, C.S. Lewis gibi kimi eleştirmenlere göre de, Hayalet elbette ki babasının ruhudur, söyledikleri de doğrudur. Ne var ki, önceden ona inandığı halde, mizaç açısından şüpheli olan Hamlet'in şimdi, heyecanı

<sup>135</sup> M.M. Mahood, *Shakespeare's Word-play*, London, Methuen University Press, 1968, s. 123.

geçince kuşkuya kapılması da doğaldır; Elizabeth çağının dinsel inançlarına da uygun düşer. Dolayısıyla Hamlet eyleme geçmek için bahane uydurmuyordur; gördüğü hortlağın kötü bir ruh olabileceğinden gerçekten korkuyordur.

Hayaletin söylediklerinin doğruluğunu sınamak için Hamlet'in hazırladığı plan, Danimarka prensinin, daha doğrusu onun yaratıcısı Shakespeare'in, tiyatronun etkileyici gücüne ne denli inandığını kanıtlar. Hamlet'in duyduğuna göre, kendi işledikleri cinayete benzeyen bir cinayeti sahnede seyredenler, öylesine derinden sarsılırlarmış ki, suçlarını hemen açığa vururlarmış. İşte bu yüzden Hamlet, babasının nasıl öldürüldüğünü gösteren sahneyi amcasının önünde oynatacak ve o sırada gözlerini amcasının yüzünden ayırmayacaktır. Eğer bu sahneyi seyrederken Claudius en küçük bir heyecan belirtisi gösterirse, Hamlet ne yapacağını bilecektir.

Böylece Hamlet, daha sonra tartışacağımız nedenlerden ötürü eyleme geçemediği için, ama mutlaka bir şeyler yapmak zorunluluğundan da kurtulamadığı için, şimdi tüm umudunu bu oyuna bağlar. Bu oyunun, eğer suçluysa, Claudius'u kıştırarak olan kapan olacağını söyler. Gelgelelim bir sonraki perdede göreceğimiz gibi, kral cinayetini gözlerinin önüne seren oyun sırasında paniğe kapılıp salondan kaçacaktır. Hamlet'in de Hayalet'in gerçekten babasının ruhu olduğu ve doğruyu söylediği konusunda artık en küçük kuşkusu kalmayacaktır. Ama "Biraz irkilirse, ne yapacağımı bilirim" ("if he but blench, I know my course") (II, 2, 594) dediği halde, Hamlet gene de hiçbir şey yapmayacaktır.

### *Üçüncü Perde*

Hamlet oyuncularının hemen ertesi akşam "Gonzago'nun Öldürülmesi"ni oynamalarını istediğine ve söz konusu oyun bu perdede oynandığına göre, ikinci perdeyle üçüncü perde arasında sadece bir tek gece geçer. Üçüncü perdenin ilk sahnesi, dört parçaya bölünür aslında. Birincisinde, kralı, kraliçeyi, Polonius'u, Ophelia'yı ve Rosencrantz ile Guildenstern'ü görürüz. İkincisin-

de, Hamlet en ünlü "soliloquy"sini, yani "to be or not to be"yi söyler. Üçüncüsünde, Hamlet ile Ophelia karşı karşıya gelirler. Dördüncüsünde de, Polonius ile kral baş başa konuşur.

Birinci sahnenin ilk bölümünde, Claudius, Hamlet'in "taşkın ve tehlikeli" ("turbulent and dangerous") (III, 1, 4) "deliliği" konusunda, Rosencrantz ile Guildenstern'ü sorguya çekmektedir. Ne var ki, akıllı Claudius bir yandan üvey oğlunun deliliğinden söz ederken, bir yandan da "Neden bu çılgın halleri takınıyor?" ("why he puts on this confusion?") (III, 1, 2) diye sorduğuna göre, Hamlet'in aklını gerçekten oynatmadığını da sezmektedir herhalde. Rosencrantz ile Guildenstern başarısızlığa uğrayıp, arkadaşlarının niçin böyle davrandığını anlayamadıkları için, kralın sorularına karşılık vermekte güçlük çekerler. Guildenstern, Hamlet'in "kurnazca deliliği"nden ("crafty madness") (III, 1, 8) söz ederken, yalan söylememektedir aslında; çünkü Hamlet onlarla baş başayken hiç de deli rolü oynamamıştır. Rosencrantz prensin büyük bir kargaşa içinde olduğunu, ama bunun nedenini açıklamaktan kaçındığını anlatır. Prens onları sıkıştırıp, kralla kraliçe tarafından Elsinore'a çağrıldıklarını öğrendiğini gizlemek zorunda olduklarından, Rosencrantz ile Guildenstern'ün durumu büsbütün güçleşir. Kraliçe oğlunu eğlendirmek için ne yaptıklarını sorunca, Rosencrantz prensin oyuncuların gelişine çok sevindiğini ve bu gece bir temsil verileceğini bildirir. Polonius da hemen lafa karışır, Hamlet'in gösterilecek oyuna kralla kraliçeyi çağırdığını söyler. Bu oyunun içinde bir oyun olduğunu, kendisi Hamlet'e tuzaklar hazırlarken, Hamlet'in de ona tuzak kurduğunu bilmeyen Claudius, üvey oğlunun çağrısını sevine sevine kabul eder.

Rosencrantz ve Guildenstern sahneden çekildikten sonra, kral, Hamlet'in Ophelia'nın aşkından delirip delirmediğini anlamak amacıyla hazırlanan planı kraliçeye açıklar: Hamlet ile Ophelia sözde bir rastlantı sonucu burada karşılaşacaklardır. Polonius ile kendisi de, "yasal hafiyeler" ("lawful espials") (III, 1, 32) olarak, yani ahlak yasalarına sözümona ters düşmeden hafiyelik ederek, bir yere saklanıp onları gözetleyeceklerdir.

Kraliçe bu planın uygulanabilmesi için sahneden çekilmeden önce, üçüncü perdenin başından beri orada bulunan,

ama büyükleri önemli bir sorunu tartışırken, terbiyeli çocuklar gibi bir köşeye çekilip susan Ophelia'ya yaklaşır. Oğlunun, Ophelia'nın aşkından delirdiğini umduğunu söyler; çünkü o zaman, Ophelia gibi erdemli bir genç kız sayesinde, Hamlet iyileşebilecektir. Gertrude oğluyla Ophelia'yı evlendirmekten açıkça söz etmez, ama aklından geçen budur.

Derken Polonius bir tiyatro oyununu sahneye koyan işgüzar bir yönetmen halleri takınarak, kızının şurada yürümesini ister. Yalnızlığı doğal görünsün diye, eline de bir dua kitabı tutuşturur. Bu dua kitabının ikiyüzlülüğünün kendisi de farkındadır ki, bir insanın, gerçekte şeytanın ta kendisi olsa bile, dindar görünerek erdemli geçinebileceğini söyler. Bunu duyan kralın kendi kendine mırıldandığı sözlerden, ne denli vicdan azabı çektiğini ilk kez anlarız. Claudius herkese erdemli görüldüğü halde, korkunç bir cinayet işlediği için yalnız acı çekmekle kalmaz, kendi kendinden de tiksindir. "Ah, ne ağır yük!" ("O heavy burden!") (III, 1, 54) dediği ve aslında onu insanlaştıran, sıradan bir katil olmaktan kurtaran bu vicdan azabını daha sonraları da çekeceğini göreceğiz.

Prensin yaklaşan ayak seslerini duyan Polonius ile kral, bir perdenin arkasına saklanırlar. Sahneye giren Hamlet, gene bir "soliloquy" söyler, yani kendi kendine konuşur. Ne var ki, *Hamlet* sahneye konulurken "to be or not to be" diye başlayan sözlerin prensin ağzından çıkmaması, bir teybe alınıp sesinin teypten gelmesi, bu sahnede ayrıca önemlidir bize kalırsa. Çünkü şimdi söyledikleri, Hamlet'in sözleri değil, düşünceleridir sadece. Üstelik Hamlet düşüncelerine öyle dalmıştır ki, zavallı Ophelia'nın elinde bir dua kitabı, oralarda dolandığını bile görmez.

"To be or not to be" ("var olmak ya da yok olmak") (III, 1, 56) yalnız Shakespeare'in değil, belki de dünya edebiyatının en ünlü parçasıdır. Hatta şurada burada öyle çok söylenmiş, okul müsamerelerinden tutun da parlamento kürsülerine kadar öyle çok okunmuştur ki, anlamını yitirmiştir bir bakıma. 19. yüzyılın ünlü deneme yazarı Charles Lamb, artık bu parçayı anlayamaz hale geldiğini, bunun değerli mi değersiz mi olduğunu kestiremediğini söylediği için, adamı pek ayıplayamayız doğrusu. Çağımızın eleştirmenlerinden Tucker Brooke da bu parçaya karşı

açıkça cephe alır, Hamlet'in söylediklerinde herhangi bir düşünce derinliği bulamaz. Oysa "to be or not to be"yi dikkatle incelediksek, bunca ünlü olmasının geçerli nedenleri bulunduğunu anlarız.

Bu parçada dikkatimizi çeken ilk özellik, yaşamak ve ölmek arasında bir seçim yapmak zorunluğu Hamlet'in başlıca sorunu olduğu halde, onun burada kendi adına konuşmayışı, kendi özel durumuna değinmeyişidir. Hiç "ben" demeden, nesnel bir anlatımla, tüm insanlar adına konuşuyor gibidir. O kadar ki, Harrison<sup>136</sup> ve birkaç kişi daha, Hamlet'in bu sözleri kendi söylemediğini; yürürken okuma alışkanlığı olduğuna göre, bunları elinde tuttuğu kitaptan okuduğunu savunan ve bizce pek akla yakın olmayan bir varsayım ileri sürmüşlerdir.

Bu parçanın ilk dizesinin, yani "Var olmak ya da olmamak: Sorun bu!" ("to be or not to be: That is the question") (III, 1, 56) tümcesinin anlamı, bize kalırsa çok açık seçiktir: Hamlet "Bir insan var mı olmalı, yani yaşamını sürdürmeli mi? Yoksa yok mu olmalı, yani ölmeyi mi yeğlemeli?" diye düşünmekte, bir karara varmaya çalışmaktadır. Nitekim bunun hemen arkasından, kendini öldürmek sorununa geçer. Albert Camus'ye göre, felsefede sorunların en önemlisi, yaşamaya değer mi yoksa değmez mi sorusuna bir yanıt verebilmektir<sup>137</sup> ve şimdi Hamlet bu soruya bir yanıt verebilmek çabası içindedir. Oysa kimi eleştirmenler, bu tümceyi, Hayalet'in Hamlet'e verdiği göreve bağlayıp "is it to be" anlamında, yani "Bu iş olacak mı, olmayacak mı?" "Babamın katilini öldürecek miyim yoksa öldürmeyecek miyim?" anlamında yorumlarlar. Jan Kott da bu görüştedir herhalde; çünkü Hamlet açısından, var olmanın babasının öcünü almakla eşit; yok olmanın da bunu yapmamakla eşit olduğunu ileri sürmektedir.<sup>138</sup> Dr. Johnson'a göre de, var olmak ya da olmamak sorusu, insanın yaşamak ya da ölmek arasında bir seçim yapmasıyla ilgili değil, ruhun ölümsüz olup olmadığıyla ilgilidir; yani ölümden sonra ruh var mı yoksa yok mu anlamına gelir.

136 G. B. Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953, s. 160.

137 Harry Levin, *The Question of Hamlet*, New Viking Press, 1964, s. 70.

138 Jan Kott, *Shakespeare Notre Contemporain*, Paris, Juliard, 1962, s. 78.

Hamlet bu ilk dizedeki sorudan sonra, gene ölüm konusunu ele alan ikinci bir soruya geçer: Kaderin bize yaptığı kötülükler göğüs gerip dayanmak mı daha soylu bir davranıştır, yoksa bu kötülükler başkaldırıp onları yok etmek mi? Ne var ki, Hamlet için bu kötülükleri yok etmenin tek yolu, kendimizi ortadan kaldırmak, yani kendi canımıza kıymaktır. Nitekim bunun hemen arkasından Hamlet gene ölüm özlemini dile getirir: "Ölmek, uyumak; o kadar!" ("to die, to sleep: no more!") (III, 1, 50-51). Demek ki, iki ay önce, henüz babasının öldürüldüğünü bilmeden ne istiyorsa, şimdi de aynı şeyi, yani ölmeyi istemektedir. Üstelik iki ay önceki durumundan farklı olarak, Tanrının kendi canına kıymayı yasakladığını bile düşünmüyordur artık. İçtenlikle istediği, neredeyse "dinsel" ("devoutly") (III, 1, 64) bir özlemle arzuladığı tek şey, babasının katilini öldürmek değil, kendi öterek insanların çektiği binlerce acıya son vermektir.

Gelgelelim bu özlemin gerçekleşmesini engelleyen bir düşüncesi vardır. Babasının hayaletinin ona verdiği kutsal görevi yerine getirememek kaygısı değildir bu. Hamlet'in kaygısı bambaşkadır: Hamlet ölümüyle her şeyin bitmesini, karanlık bir boşlukta yok olmayı ister. Öteki dünyaya inanmayanların ölüm kavramıdır onun özlediği. Oysa ruh ölümsüz olduğuna, ölüm de bir uyku olduğuna göre, ölümsüz ruhu yüzünden gene düşler görebileceği kaygısı vardır Hamlet'te. Kendi canına kıymasını engelleyen de budur işte:

*Ölmek, uyumak;  
Uyumak, belki de düş görmek... Evet engel burada.  
Çünkü bu yaşam kargaşasından sıyrılınca,  
Ölüm uykusunda öyle düşler görebiliriz ki...  
Bizi durduran budur.*

*To die, to sleep;  
To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub;  
For in that sleep of death what dreams may come  
When we have shuffled off this mortal coil  
Must give us pause.*

(III, 1, 64-68)

Birinci perdenin sonunda, babasının hayaleti peşinden gelmesi için ona işaret ederken, Hamlet ruhu ölümsüz olduğuna göre, bu hortlaktan korkmadığını söylemişti. Oysa onu şimdi en çok korkutan şey, ruhun ölümsüzlüğü olasılığıdır. Ruhun, bedenle birlikte yok olacağını bilse, hiç duraksamadan, kendi canına kıyacaktır anlaşılan. Ama "ölümden sonra bir şeyler vardır korkusu" ("the dread of something after death") (III, 1, 78) Hamlet'in elini kolunu bağlamakta, onu felaketler içinde yaşamaya zorlamaktadır.

Şimdi Hamlet bu felaketleri sıralar ve dikkat edilirse, bunların hiçbirini Danimarka prensinin özel durumuyla ilgili değildir; bunların hiçbirini kendi çekmemiştir. Hamlet kişisel sorunlarını sanki bir kenara bırakmış, tüm insanların çektiği felaketlerin acısını çekecek kadar bencillikten arınmıştır şu sırada. Zamanla yıpranmanın üzüntüsünü, zorbaların baskısını, kibirlilerin çevresindekileri hor görmelerini, karşılık görmeden sevmeye derdini, yargıçların gereksiz yere her davayı uzatmalarını, yüksek mevkidekilerin küstahlığını, değersiz kişilerin değerli olanları ezmesini düşünür. Ölümden sonra her şey bitmiyor korkusu olmasa, herkesin kendi göğsüne bir kama saplayıp, yaşamın bu sıkıntılarından kurtulacağını söyler:

*Kim katlanırdı bu yükleri taşımaya;  
Bezdirici bir yaşamın ağırlığı altında kim inleyip ter dökerdi,  
Sınırlarından hiçbir yolcunun geri dönmediği  
Bilinmez bir ülke olan ölümden sonra  
Bir şeyler vardır korkusu irademizi sarsmasaydı;  
Bilmediğimiz belalara atılmaktansa,  
Bildiklerimize katlanmaya razı olur muyduk hiç?*

*Who would fardels bear,  
To grunt and sweat under a weary life,  
But that the dread of something after death,  
The undiscovered country from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will,  
And makes us rather bear those ills we have  
Than fly to others that we know not of?*

(III, 1, 76-82)

Babasının hayaletiyle daha iki ay önce karşılaşan Hamlet'in, ölümden "sınırlarından hiçbir yolcunun geri dönmediği bilinmez bir ülke" diye söz etmesi, bu tragedyayı okuyanları da, seyredenleri de biraz şaşırtır bu arada. Ne var ki, Coleridge'in de belirttiği gibi, Hamlet "ölümden hiç kimse temelli geri dönmez" demek istiyordur belki de.

Prens kendi kendine söylediklerinin, daha doğrusu düşündüklerinin sonunda şu sonuca varır: Bilinç (buradaki "conscience" sözcüğü "vicdan" değil, "bilinç" anlamına gelir), yani ölümden sonra her şeyin bitmeyeceği düşüncesi, hepimizi korkak yapar. Bu korkaklık yüzünden, canımıza kıymaktan çekinmekle kalmayız, eyleme geçmemiz de engellenmiş olur. Fazla düşündüğümüz için verdiğimiz kararları uygulamaya koyamayız. Böylece birçok önemli ve yüce girişim, üzerinde gereğinden fazla düşünüldüğünden, yanlış bir yön alır ve eylem olmaktan çıkar. İleride göreceğimiz gibi, bu dizeler, Hamlet'in başlıca sorununu, yani babasının öcünü almayı sürekli ertelemesini açıklamak açısından ayrıca önemlidir. Çünkü Hamlet'in fazla düşündüğü için eyleme geçemediği, ama düşünmeye vakit bulamayınca, şaşılacak bir hızla davrandığı yadsmamayacak bir gerçektir.

Düşüncelerine dalmış olan Hamlet, Ophelia'yı neden sonra görür. Genç kız belki de bir köşeye çekilmiş, dua etmektedir o sırada. Hamlet "artık sus" ("soft you now") (III, 1, 88) diye kendi kendine mırıldandıktan sonra, ona alay ederek yaklaşır:

*Güzel Ophelia! Peri kızı, dualarında  
Tüm günahlarımı anımsa.*

*The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons  
Be all my sins remembered.*

(III, 1, 89-90)

Hamlet ile Ophelia arasında başlayacak olan konuşmayı doğru dürüst değerlendirebilmek için, iki şeyi göz önünde tutmamız gerekir: Birincisi Hamlet'in, kralla Polonius'un ikinci perdenin ikinci sahnesinde kurdukları planı, yani Ophelia ile onu bir rast-



lantı sonucuymuş gibi karşılaştırma planını bilip bilmediğidir. İkincisi de, Ophelia'nın durumudur: Hamlet onun odasına perişan bir kılıkta geldiği, bileğinden yakalayıp yüzüne uzun uzun baktığı, sonra bir söz söylemeden çekip gittiği için, zavallı kız Hamlet'i gerçekten deli sanmaktadır. Babasına ve kralla kraliçeye çocuksu bir güven beslediğinden, kullanıldığının da hiç farkında değildir. Büyüklerinin amacının, Hamlet'in derdine bir çare bulmak olduğuna inanır; onlara yardım etmek için de elinden geleni yapar.

Ona göre alaycı bir tavırla yaklaşan, günlerdir göremediği Hamlet'e, nasıl olduğunu çekine çekine sorar şimdi. Hamlet gene alay ederek, sinirli yinelemeleriyle karşılık verir bu soruya: "Alçakgönülle teşekkür ederim size; iyiyim, iyiyim, iyiyim" ("I humbly thank you; well, well, well") (III, 1, 92). Ophelia, Hamlet'in ona eskiden verdiği armağanları geri vermeye kalkınca, prens haşinleşir: "Hayır, ben vermedim; ben size hiçbir zaman hiçbir şey vermedim" ("No, not I; I never gave you aught") (III, 1, 95-96) demekle, Ophelia'ya hiçbir zaman armağan vermediğini söyler gibi konuşur, ama ona hiçbir zaman sevgi de vermediğini dolaylı yoldan söylemek ister aslında. Hamlet bu sahnede genç kıza karşı gittikçe daha haşin davranacaktır; çünkü Ophelia babasının sözünü dinleyip onunla görüşmek istememiş, Hamlet odasına geldiği sırada korkudan başka hiçbir tepki göstermemiş, şimdi de armağanlarını geri vermeye kalkmıştır.

Bunun üzerine Ophelia kendisinden beklenmeyen bir cesaretle küçük bir söylev verir: Armağanlar verdiğini Hamlet'in kendisi de biliyordur. Üstelik tatlı sözleriyle bu armağanları daha da fazla değerlendirmiştir. Ama Hamlet artık ona karşı kötü davrandığına göre, bu armağanlar da değerden düşmüştür. Bu sözlerin sanki önceden hazırlanıp Ophelia'ya ezberletilmiş gibi bir havası vardır aslında. Hem Ophelia, Hamlet ile burada karşılaşacağını bilircesine, söz konusu armağanları yanına almış ve bunları hemen geri vermek istemektedir.

Kralla Polonius'un bir perdenin arkasından onları gözetlediklerini bilse de bilmese de, Ophelia'nın böyle konuşması, Hamlet'i çileden çıkarmaya yeter. Kıza hakaret edercesine arka arkaya iki soru sorar: Birincisi, Ophelia namuslu mudur? İkinci-

si de, Ophelia güzel midir? Çünkü Hamlet'e göre, bir kadın hem namuslu, hem güzel olamaz. Eskiden aykırı bir düşünceymiş bu, ama son zamanlarda bunun doğruluğu kanıtlanmış. Hamlet bunları söylerken, zavallı küçük Ophelia'yı değil, annesini düşünür elbette. Annesini hırpalayamadığı için (birazdan onu da yapacaktır) şimdilik Ophelia'yı hırpalar. Annesi yüzünden tüm kadınlara duyduğu öfkenin hıncını Ophelia'dan alır. "Sizi sevmiştim bir ara" ("I did love you once") (III, 1, 115) diyerek, artık Ophelia'yı sevmediğini de açıklar. Zavallı Ophelia gittikçe daha fazla ezilerek, "Gerçekten, efendim, beni buna inandırmıştınız" ("indeed, my lord, you made me believe so") (III, 1, 116) demekle yetinir. Ophelia ezildikçe, Hamlet'in saldırganlığı artar. Eskiden söylediklerine inanmakla Ophelia'nın yanıldığını, onu hiçbir zaman sevmediğini söyler şimdi. Sonra Ophelia'nın gidip bir manastıra kapanması için bağırıp çağırmaya başlar. Hamlet genç kızın manastıra kapanmasını dört kez yinelediği için, eleştirmenler bu sahneye "manastır sahnesi" derler genellikle. İşin bir ilginç yanı da, "manastır" yani "nunnery" sözcüğünün başka bir anlamı da olması, Elizabeth çağı argosunda geneleve de manastır denilmesidir. Böylece Hamlet bu sözcüğü herhalde alışlagelmiş anlamda kullandığı halde, bilinçli olarak değilse bile, bilinçaltında hakaret etmektedir zavallı kıza. Belki de, kendi de farkında olmadan bu sözcüğün her iki anlamını düşünerek, şöyle demek istemektedir: Eğer görüldüğün gibi saf ve tertemizsen, bir manastıra kapan ki, içinde yaşadığımız bu çevrenin pisliği sana da bulaşmasın. Ama senin saflığın sadece bir görüntü ise, o zaman bir geneleve git.

Hamlet, Ophelia'nın odasına gittiği sırada delice davrandığı gibi, bu sahnede de gerçekten çılgınca davranır, delice sözler söyler. İleride Ophelia'nın mezarında Laertes ile dövüşürken de aklını oynatmış gibidir. Shakespeare belki de Hamlet'in şu sırada akıl dengesinin iyice bozduğunu belirtmek için, Ophelia ile konuşmasını şiirle değil de, düzyazıyla verir. Gerçi Ophelia'ya gerçekten bağlı olup olmadığını kestirmenin yolu yoktur, ama bu genç kızla ilişkisinin onu derinden sarstığı, Ophelia'ya karşı her zaman aşırı tepkiler gösterdiği de yadsınamaz. Hamlet, Ophelia konusunda çelişkiler içindedir. Hem onun saf ve temiz

bir kız olduğunu bilir, hem de Ophelia'nın Elsinore sarayından bir kadın, annesi gibi kadın olmasını bağışlayamaz. Ophelia'nın da günün birinde annesi gibi davranacağından korkar. Belki de bu yüzden onun şimdiden bir manastıra çekilmesini ister. Ophelia'ya çatarken, tüm insanlardan, en çok da kendi kendisinden ne denli tiksindiğini, hatta aslında kendisinde bulunmayan suçlar uydurup kendini suçladığını görürüz:

*Bir manastıra git. Ne diye günahkârlar yetiştireceksin? Ben az çok namuslu sayılırım. Ama gene de öyle şeylerle suçlayabilirim ki kendimi, anam beni doğurmasaydı, daha iyi olurdu. Çok kibirliyim, kindarım, harisim. İçimde bir işaretimle ortaya çıkmaya hazır öyle kötülükler var ki, ne düşüncemle kavrayabilirim bunları, ne hayal gücümle bir biçim verebilirim bu kötülüklere, ne de uygulamaya vaktim olur bunları. Gök-yüzüyle yeryüzü arasında sürünen benim gibileri ne yapsın? Hepimiz düpedüz namussuzuz. Hiçbirimize inanma. Hadi git bir manastıra.*

*Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between heaven and earth? We are arrant knaves all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery*

(III, 1, 121-130)

Hamlet bu sözlerinden hemen sonra durup dururken, "baban nerede?" ("where's your father?") (III, 1, 131) diye soruverir.

Bu beklenmedik soruyu nasıl açıklayacağız şimdi? Çoğu eleştirmene, bu arada Coleridge'e, Dowden'e, Stopford Brooke'a, Dover Wilson'a göre, Hamlet, Polonius'un perdenin arkasında saklandığını bilir. Bildiği için de öfkesini büsbütün abartır, ay-yuka çıkarır. Sanki içinden "Bu kızın derdinden benim delir-

diğimi mi sanıyorsunuz? Öyleyse beni tuzaga düşürmek için kullandığınız bu kızı bir kasıp kavurayım da, seyredin nasıl delirdiğimi” diyordur. Hamlet gözetlendiğini belki bilmektedir. Belki de o sırada perdenin arkasında bir kıpırdama görmüştür. Hatta akılsız Polonius merakından kafasını bir ara dışarı çıkarmıştır belki de. Hamlet’in böyle bir soru sormasının nedenini, Hamlet’i sahneye koyanlara bırakmaktan başka çare yoktur aslında. Dover Wilson’a bakılacak olursa, prens bunu sormakla, kendine karşı dürüst davranabilmesi, babasından ve kraldan yana olacağına kendisinden yana olabilmesi için son bir fırsat vermiştir Ophelia’ya.<sup>139</sup> Ama zavallı kızcağız, Hamlet’in aklını oynattığını ve babasının emrettiği gibi davranmakla sevgilisine iyilik ettiğini sanır; Polonius’un perdenin arkasında olduğunu bildiği halde, “evde” diye yalan söyler. Bunun üzerine Hamlet sözünü belki Ophelia’dan fazla hafiyelik eden Polonius’a yönelterek, “Kapıları üstüne kapatın da, kendi evinden başka yerde budalalık edemesin. Hoşça kal” (“let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in his own house. Farewell”) (III, 1, 133-134) der. Ophelia’nın ise, sevgilisinin şifa bulması için Tanrıya dua etmekten başka bir şey gelmez elinden. “Hoşça kal” dediğine göre, Hamlet’in gideceğini sanırsınız. Ama üç kez “hoşça kal” der; öfkesini yenemeyip Ophelia’ya çatmak için, daha doğrusu tüm kadınlara çatmak için, üç kez geri döner:

*Eğer evlenirsen, sana çeyiz olarak bir bela veriyorum: Buz gibi iffetli, kar gibi tertemiz olsan, sana kara çalınmasından kaçınamazsın gene. Bir manastıra git. Hoşça kal. Eğer ille evleneceksen, bir budalayla evlen; çünkü akıllı erkekler, onları nasıl canavarlara çevirdiklerini çok iyi bilirler. Bir manastıra! Hadi git. Hem de çabucak. Hoşça kal.*

*If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry: Be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go; farewell. Or it thou wilt*

139 Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 134.

*needs marry, marry a fool; for wise man know well enough  
what monsters you make of them. To a nunnery, go; and qu-  
ickly too. Farewell.*

(III, 1, 136-142)

Hamlet kadınların erkekleri canavarlara çevirdiklerini söylerken, onların kafalarına boynuz takarak insan olmaktan çıkarıldıklarını demek ister belki de. Kadınlara yönelttiği suçlamaların, zavallı Ophelia ile hiçbir ilgisi yoktur. Örneğin, kadınların yüzlerini gözlerini boyamalarına çatar:

*Sizin boyanmalarınızı da duydum; iyi bilirim bunları. Tanrı  
size bir yüz vermiş, siz kendinize başka bir yüz yapıyorsunuz.*

*I have heard of your paintings too, well enough. God hath  
given you one face, and you make yourself another one.*

(III, 1, 144-146)

Böyle bir suçlamanın, büyük bir olasılıkla hiç boya kullanmayan gencecik Ophelia'ya değil, 30 yaşında bir oğlu olduğuna göre, en azından 45-50 yaşlarında olan annesi gibilerine yöneltildiği besbellidir. Ophelia'nın kırıttığı, salına salına yürüdüğü, yapmacık konuştuğu da yoktur. Ama Hamlet "siz" dediği kadınların kırıtmalarından, şuh tavırlar takınmalarından, yapmacık konuşmalarından yakınır: "Hadi oradan! İstemem artık bunları. Bunlar beni deli etti" ("Go to, I'll no more on it; it hath made me mad") (III, 1, 148-149). Son sözü ise, krala gizli bir tehdittir:

*Artık evlenmek yok diyorum! Evli olanlar bir tanesi dışında  
ölmeyecekler. Ama evli olmayanlar, oldukları gibi kalacaklar.  
Hadi, manastıra! Git!*

*I say, we will have no more marriages. Those that are married  
already, all but one, shall live; the rest shall keep as they are.  
To a nunnery, go!*

(III, 1, 149-152)

Burada Hamlet deli deli konuşarak, hem Ophelia ile hiçbir zaman evlenmeyeceğini, hem de evli olanlardan ancak bir tanesinin, yani kralın öldürüleceğini söyler.

Hamlet'in bu sahnedeki azgın öfkesini, ancak ona kurulan tuzaktan, kralla Polonius'un perdenin arkasında saklandığından haberi olmasıyla açıklayabiliriz. Polonius kralın elinde, Ophelia da Polonius'un elinde bir kukla olduğu için, öfkesi genç kıza da yönelir haklı olarak. Ne var ki, "manastır sahnesi"nin yorumu, oyunu sahneye koyana bağlıdır gene de. Örneğin 19. yüzyılın en ünlü Hamlet'i Edmund Kean, Ophelia'ya "Hadi, manastıra! Git!" diye bağırdıktan sonra sahneden çıkar gibi yaparmış, sonra koşarak geri dönüp büyük bir tutkuyla Ophelia'nın ellerini tekrar tekrar öpmiş.

Hamlet gidince, Ophelia 12 dizelik bir konuşmayla, yani en uzun konuşmasını yaparak Hamlet'i över, kendi acısını da dile getirir. Kimine göre, Ophelia sadece en uzun sözlerini değil, en akıllıca sözlerini söyler o sırada. Ne var ki, Ophelia'yı gene de pek akıllı bulmamızın yolu yoktur; çünkü kızcağız sevgilisini bunalım geçiren bir adam olarak değil, düpedüz delirmiş bir adam olarak görür. "Ah! Ne soylu bir zekâ şimdi yıkıldı!" ("O what a noble mind is here overthrown!") (III, 1, 153) diye söze başlar. Sonra neredeyse resmi diyebileceğimiz bir dille, sanki sevgilisinin cenaze töreninde konuşuyormuş gibi, onu bir saray adamı, bir asker ve bir aydın olarak över. Aslında hiç de güzel sayılmayan, hatta ayrıca kokuşmuş bir ülke olan Danimarka'dan "güzel devlet" diye söz ederek,

*Güzel devletin umudu ve gülü,  
Kibarlığın aynası ve kusursuzluğun kalıbı*

*The expectancy and rose of the fair state,  
The glass of fashion and the mould fo form*

(III, 1, 155-6)

olan Hamlet'in aklını yitirmesiyle, sarayın gözbebeğini, askerlerin kılıçlarını, aydınların dillerini yitirdiklerini söyler. "O soylu ve çok üstün aklın" ("that noble and most sovereign reason")

(III, 1, 160) dengesinin bozulmasını, tatlı sesler çıkaran çanların uyumsuz ve sert bir biçimde birbirine çarpıp şingirdamasına benzetir. Böylesine eşsiz bir gencin delirip mahvolduğunu gördüğü için kadınların en mutsuzu sayar kendini. Aslında Shakespeare, Ophelia'yı böyle konuşturmakla, onunla gizlice alay eder bir bakıma; çünkü Hamlet deli değildir ve kısa bir süre sonra gerçekten delirip mahvolacak olan Ophelia'nın kendisidir.

Şimdi Polonius ile birlikte perdenin arkasından çıkan Claudius, bu baba kızıdan çok daha akıllı olduğundan, Hamlet'in Ophelia'ya tutkun olmadığını da, delirmediğini de hemen anlamıştır:

*Aşkmuş! Duyguları o yöne eğilimli değil;  
Söyledikleri de, biraz düzensiz olmakla beraber,  
Deliliğe benzemiyordu.*

*Love! His affections do not that way tend;  
Nor what he spake, though it lacked form a little,  
Was not like madness.*

(III, 1, 165-167)

Krala göre, üvey oğlunun içini kemiren başka bir şey vardır. Bu bilmediği şeyin ortaya çıkmasının tehlikeli olabileceğini sezdiği için, Hamlet'i Danimarka'dan uzaklaştırmaya, hemen İngiltere'ye göndermeye karar verir. Böyle bir yolculuğun, bir süre yabancı bir ülkede yaşamanın, Hamlet'i daha sağlıklı yapacağını umduğunu söyler. (Oysa kral, sağlığı düzelsin diye değil, ölsün diye Hamlet'i İngiltere'ye gönderecektir.) Bu konuda danıştığı akılsız Polonius ise, Hamlet'in Ophelia'ya hakaretlerini duyduğu halde, prensin Ophelia'dan yüz görmediği için bu hallere düştüğüne, gerçekten delirdiğine inanır hâlâ. Kendi kurnazlığına gülünç bir güven beslediği için, prensin aklından geçenleri anlamak amacıyla, hemen yeni bir tuzak düzenler: Oyuncuların gösterisinden sonra, Hamlet'i bu kez kraliçe Gertrude ile karşılaştıracak, gene bir perdenin arkasına saklanıp konuşmalarına kulak misafiri olacaktır. Eğer Hamlet annesine açılmazsa, o zaman İngiltere'ye gönderilecek ya da kralın uy-

gun bulduğu bir yere kapatılacaktır. Claudius da daha demin Hamlet'in deli olmadığını ileri sürdüğu halde, üvey oğluna karşı rahatça sert önlemler alabilmek amacıyla, onun deli sanılması belki de işine geldiğinden, "yüksek mevkilerdekilerin deliliğı gözetlenmelidir" ("madness is great ones must not unwatched go") (III, 1, 191) diyerek, Polonius'un canına malolacak olan bu ikinci hafiyelik planını onaylar.

Sevgilisiyle bu korkunç sahneden sonra, Ophelia kim bilir ne acıklı bir durumdadır, belki de için için ağlıyordur. Ama babası da, kral da, onlar konuşurken hep susan, kendi amaçları uğruna kullandıkları bu zavallı kıza en küçük bir ilgi göstermezler. Claudius, Ophelia'nın yüzüne bile bakmaz. Babası ise, ancak şunu söylemekle yetinir:

*Ne o, Ophelia!*

*Efendimiz Hamlet'in söylediklerini anlatmana gerek yok;  
Hepsini duyduk.*

*How now, Ophelia!*

*You need not tell us what lord Hamlet said;  
We heard it all.*

*(III, 1, 181-183)*

Üçüncü perdenin ikinci sahnesi, aynı günün gecesı, Elsinore'a konuk gelen oyuncuların gösterisinden önce geçer ve Hamlet'in oyunculara bir tiyatro dersi vermesiyle başlar. Bildiğimiz gibi, Hamlet 10-15 satırlık bir parça yazmış, bu parça oynanılacak oyunun metnine eklenmiştir. Amcasının suçlu olup olmadığı bunun sayesinde anlaşılacağına göre, önemli olan metnin nasıl söylenileceğı değil, metnin kendisidir. Ne var ki, hamlet bu heyecanlı bekleyiş anında bile, tiyatro meraklısı bir aydın olarak, yazdıklarının nasıl okunacağı, dolayısıyla diksiyon ve oynama tekniğı konusunda 45 satır tutan düzyazı bir konuşma yapar. Gerçi bu tür bir konuşma Hamlet'in kişiliğine uygundur; ama oyunculara böylesine dört başı mamur öğütler veren Hamlet'in burada tiyatro sanatçısı, Shakespeare'in bir sözcüsü olduğu da su götürmez. Bu bakımdan J.W. Mackail, prensin oyunculara



öğütlerini, Shakespeare'in tüm oyunlarının en otobiyografik parçası saymakta haklıdır.<sup>140</sup>

Shakespeare ünlü bir oyuncu değildi. Ama bu parçaya bir göz atınca, bir tiyatro sanatçısının nasıl oynaması gerektiğini, yani kendi mesleğini çok iyi bildiğinden hiç kuşumuz kalmaz. Yıllar yılı Shakespeare ile uğraşan her insan gibi, bizim de ayrıca hoşlandığımız, her fırsatta savunduğumuz bir varsayımımız vardır. Bu varsayımımız, Shakespeare'in çalıştığı tiyatro topluluğundaki asıl işinin, gerçek uzmanlığının genç oyuncularını yetiştirmek olduğudur. Hamlet'in öğütleri ise, bu varsayımımızı tam anlamıyla destekler niteliktedir. Hamlet'in, daha doğrusu Shakespeare'in oyuncularından istedikleri şunlardır: Sözcükleri anlaşılır biçimde, teker teker, açık seçik söylemeleri; mahalle tellalları gibi bağırıp çağırmamaları; gereksiz yere ellerini sallamamaları, havada indirip kaldırmamaları; her devinimlerinde yumuşaklığı ve ölçüyü gözetmeleri; en coşkulu, en tutkulu parçayı bile, abartmaya kaçmadan, avaz avaz haykırmadan, yani ülkemizin tiyatro argosundaki deyimle "hagaragort" olmadan oynamaları; bunun tam tersi bir davranışla, fazla durgun ve cansız da kalmamaları; akıllarını kullanıp hareketlerinin sözlerine, sözlerinin de hareketlerine uygunluğunu sağlamaları ve en önemlisi, doğal görünmeye özen göstermeleri. Çünkü Shakespeare'in sözcüsü Hamlet'e göre, eskiden de, şimdi de tiyatronun başlıca amacı, "doğaya sanki bir ayna tutmak" ("to hold, as it were, the mirror up to nature") (III, 2, 22-23); her şeyi, her çağı olduğu gibi, en gerçek biçimde yansıtmaktır. Bu yansıtma fazla abartmalı ya da tam tersine fazla cansız olursa, bilgisizler bundan hoşlanabilirler. Ama akıllı başında seyirciler de üzülür. Bir oyuncu akıllı başında bir tek kişi tarafından beğenilmeyi, bir tiyatro dolusu akılsızdan alkış toplamaya yeğlemelidir. Hamlet, yani Shakespeare, övüldükleri, hem de çok övüldükleri halde, gerçek insanların berbat birer taklidi olan; gerçek insanlar gibi yürüyüp konuşacakları yerde, yaylana yaylana yürüyen, böğür böğür böğüren nice oyuncular görmüştür. Hamlet soytarı rolüne çıkanların tuluat yapmalarına da karşı çıkar. Oyunun

140 J.W. Mackail, *The Approach to Shakespeare*, Oxford Clarendon Press, 1930, s. 17.

metninde ne yazılıyorsa, onu söylemekle yetinmelerini ister. Bir yığın ahmak seyirciyi güldürerek ün kazanmak amacıyla kendileri de gülen; üstelik maskaralıklarını oyunun dikkatle izlenmesi gereken bir yerinde yapan oyunculara da çatar.

Hamlet bu kusurları önlemelerini sıkı sıkı tembih ettikten sonra, oyuncuların gidip hazırlanmalarını ister. O sırada Rosencrantz ve Guildenstern ile birlikte gelen Polonius'tan, kralla kraliçenin temsile geleceklerini öğrenir. Onları başından savdıktan sonra da Horatio'yu çağırır. Onu niçin en yakın dostu, aslında tek dostu olarak seçtiğini, ona neden hayran olduğunu anlatır: Horatio güçlüdür, dengelidir. Talihin ondan yana oluşunu da, ona karşı oluşunu da aynı serinkanlılıkla karşılar. Onun duygularıyla aklı arasında öyle bir uyum vardır ki, kaderin elinde hiçbir zaman oyuncak olamaz. Ve en önemlisi, Horatio "tutkularının kölesi" ("passion's slave") (III, 2, 72) değildir. İşte bu yüzden Hamlet onu tanır tanımaz bağrına basmıştır.

Gerçekten de Elsinore sarayının kargaşası içinde, sessiz ve dingin bir kişiliği vardır Horatio'nun. Shakespeare tüm oyun kişileri arasında en çok konuşan Hamlet'ten farklı olarak, çok az konuştuğu ve olaylara hiç karışmadığı için çevresindeki kötülük ona bulaşmaz. Hamlet ölünce, kendini öldürmeyi isteyecek kadar sever arkadaşını. Onu hep uzaktan korur, Hamlet istediği an yardımına yetişir. Aslında prens, Horatio'nun bu özelliklerini övmekle, kendi özeleştirisini yapmış olur. Çünkü Hamlet onun olumlu yanlarından yoksundur. Onun gibi kararlı ve güçlü değildir. Dengeli de değildir. Aklı ve duyguları arasında bir uyum olmadığı gibi, tutkularının da kölesidir.

Hamlet, Horatio'yu böyle yücelttikten sonra, onu neden çağırdığını bildirir. Anlaşılan, Hayalet'le konuştuklarını arkadaşına açıklamıştır bile. Şimdi de, birazdan oynanılacak oyunda, babasının ölümüyle ilgili olarak Horatio'ya anlattıklarını andıran bir yer olduğunu söyler. Oyunun ortasında Horatio'nun dikkat kesilip kralı gözlemesini ister. Eğer Hamlet'in yazdığı o parçayı dinlerken amcasının kılı kıpırdamazsa, suçluluğunu açığa vurmazsa, demek ki, "lanetli bir hortlaktır gördükleri" ("it is a damned ghost that we have seen") (III, 2, 82).

O sırada borular çalar; kral, kraliçe, Polonius, Ophelia, Ro-

sencrantz ile Guildenstern, saraydan başkalarıyla birlikte sahneye girerler. Hamlet “oyuna geliyorlar; çılgınlık etmeliyim” (“they are coming to the play; I must beidle”) (III, 2, 90) diyerek, hemen deli rolü oynamaya başlar. Bu uydurma deliliğini bahane ederek de düşmanlarıyla kıyasıya alay eder.

Hamlet belki de bu alayları sayesinde eyleme geçemeyişinin acısını çıkarır, kılıcını çekerek yapamadıklarını, dil uzatarak yapar hiç olmazsa. Hamlet’te çok gelişmiş olan bu alay etme yeteneği, daha önce de söylediğimiz gibi, onu Shakespeare’in önceki tragedya kişilerinden ayıran başlıca özelliklerinden biridir. Shakespeare’in tragedya kişileri arasında, Üçüncü Richard bir yana, ancak Hamlet bir gülmece ustası sayılabilir. Gerçi Hamlet, Orestes’in görevini yerine getirecektir. Ama Victor Hugo’nun dediği gibi, elinde baltası –annesiyle annesinin âşğını öldürecek olan balta– Hamlet soytarılık etmektedir. Onun gülmececinin altında çok derin tedirginlikler ve acılar gizlendiği halde, öylesine yetenekli bir soytarıdır ki, Shakespeare belki bu yüzden oyununa başka bir soytarı koyma gereğini duymamıştır. Gilbert Murray’nin “Hamlet ile Orestes” adlı denemesinde dediği gibi, keskin zekâlı soytarılar yaratmakta eşsiz bir deha gösteren Shakespeare’in, en ünlü tragedya kişisini aynı zamanda değişik bir soytarı tipi yapması; bu sahnede görüldüğü üzere, kralı ya da Polonius’u alaya alırken, onu tıpkı bir soytarı gibi bilmece söylercesine konuşturması ayrıca ilginçtir.

Hamlet oyuncuların gösterisinden önce sözcüklerin değişik anlamlarıyla hokkabazlık ederek, sadece krala ve Polonius’a dolaylı yollardan çatmakla kalmaz, zavallı Ophelia’ya da gene sataşır. Kraliçe Gertrude oğlunun gelip yanma oturmasını isteyince, Hamlet annesinden “daha çekici bir maden” (“metal more attractive”) (III, 2, 108) bulduğunu söyleyerek Ophelia’nın yanma gider. Varsayımları doğrulandığı için sevinen Polonius, kralın dikkatini çeker bu duruma. Oysa Hamlet kızın gönlünü almak için değil, ona eziyet etmek için gitmiştir yanma. Biraz önceki karşılaşmalarında, yani “manastır sahne”sinde “hepimiz düpedüz namussuzuz” (“we are all arrant knaves”) (III, 1, 129) demişti. Şimdi ise, bu saf kızcağızla konuşurken açık saçık şakalar yaparak, erkeklerin namussuzluğunu kanıtlamak ister sanki.

Örneğin, “kucağınıza yatayım mı,” (“shall I lie on your lap?”) (III, 2, 110) diye sorar küstahça. Ophelia hayır deyince, sadece başını kucağına koymak istediğini söyler. Derken “genç kızların bacakları arasında yatmaktan” (“to lie between maids’ legs”) (III, 2, 116) söz ederek büsbütün kabalaşır. Yakında her şeyin ortaya çıkacağını bilen Hamlet’in sinirlerinin gerginliğinin hiç farkına varamayan, çevresinde olup bitenleri sezemeyen, sevgilisinin tüm saray halkı önünde bu yakışıksız sözlerle onu neden rezil ettiğini anlayamayan ve ne yapacağını şaşırان Ophelia, prensin pek “neşeli” (“merry”) (III, 2, 119) olduğunu söylemek gafletine düşer. İşte o zaman Hamlet’in alaycı öfkesi patlak verir: Kendini gerçekten eşsiz bir soytarı olarak niteledikten sonra, annesine saldırır:

*İnsan neşeli olmayacak da ne yapacak? Çünkü bakın annem nasıl keyifli. Babam da iki saat önce öldü.*

*What shall a man do but be merry? For look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within this two hours.*

(III, 2, 122-125)

Bu tür buruk şakaları anlayacak durumda olmayan zavallı Ophelia, olanca ağırbaşlılığıyla bunun doğru olmadığını, prensin babası öleli dört ay geçtiğini açıklar.

Hamlet alaylarını sürdürürken, obualar çalar, oyuncular sahneye girer. Hamlet artık tüm dikkatini kendi seçtiği ve bir bakıma yöneticisi olduğu bu oyuna verir. Elizabeth çağının özellikle başlangıcında sahnelenen bazı oyunların geleneğine uyularak, ilkin “Gonzago’nun Öldürülmesi”nin konusunu özetleyen bir sessiz oyun, yani bir pandomima yapılır: Kralı oynayan oyuncuyla kraliçeyi oynayan erkek çocuk birbirlerini sevgiyle kucaklarlar. Kraliçe diz çöküp krala bağlılığını belirten haller takınır. Derken kral yere uzanır, sözde uyur. Kraliçe kocasının uyuduğunu görünce, sahneden çıkar. O sırada sahneye giren başka bir oyuncu, kralın başından aldığı tacı öper. Sonra uyuyan kralın kulağına bir şeyler döküp gider. Geri dönen kra-

liçe, eşini ölü bulunca, büyük acılara kapılmış gibi yapar. Katil de kraliçenin acısına katılırcasına tavırlar alır. Ölüyü dışarıya taşırlar. Kralı zehirleyen adam, kraliçeye armağanlar verir, ona aşkını belirtecek biçimde davranır. Kraliçe ise, önce soğuk davranır, ama sonra razı olur.

Şimdi burada, *Hamlet*'i inceleyenlerin çözümlemekte güçlük çektikleri bir sorunla karşılaşırız gene: Görüldüğü gibi, bu pandomima, öldürülen kralın, kardeşi Claudius'un ve karısı Gertrude'un öyküsüdür. Daha sonra sesli oyun başlayınca paniğe kapılıp sahneden kaçacak olan Claudius, cinayetinin gözünün önünde böyle sergilenmesine neden hiçbir tepki göstermiyordu şimdi? Kimi eleştirmenler, Claudius'un fena halde sarsılmasına karşın, kendini henüz denetleyebilecek, soğukkanlı davranabilecek durumda olduğunu; ancak cinayetini bir kez de sesli olarak duymak ve görmek gücünü gösteremediğini ileri sürerler. Birçok eleştirmenin bize daha akla yakın gelen bir varsayımına göre, Claudius ya kraliçeyle ya da başkalarıyla konuştuğu için sessiz oyunu görmemiş, bu yüzden de tepki göstermemiştir. Hatta Dover Wilson'a bakılacak olursa, böyle bir sessiz oyunun sergileneceğinden Hamlet'in de haberi yoktur.<sup>141</sup> İşte bu yüzden Ophelia bunun ne anlama geldiğini sorunca, prens oyuncuların sır saklayamadıklarını, her şeyi açığa vuracaklarını söyler. *Hamlet*'in birçok sahnesi gibi, bu sahnenin yorumu da oyunu yönetecek olana ve kral rolünü oynayana bırakılmıştır gene.

Derken sözlü oyun başlar. Ancak üç satır tutan proloğu Ophelia pek kısa bulunca, Hamlet "kadınların aşkı gibi" ("as woman's love") (III, 2, 151) diye kesip atar. Hamlet annesinin babasına ihanetini düşünüyordur herhalde. Ama zavallı Ophelia bunu kendisine bir taş sanır belki de. Zaten bundan önce de kızcağız kadınların hainliğinin bir simgesi haline gelmiş, işlemediği günahlar yüzünden acımasızca suçlanmıştı hep.

Dikkat edilirse, "Gonzago'nun Öldürülmesi", Hamlet'teki doğal konuşma diline hiç mi hiç benzemeyen, koşuklu ve uyaklı, son derece yapay bir dille yazılmıştır. Üstelik özgünlükten tümüyle yoksun, basmakalıp benzetmelerle, söylene söylene ya-

141 Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 153-157.

vanlaşmış düşünce ve duygularla doludur. Buradaki kralla kraliçe de canlı birer insandan çok, iki kuklayı andırır. Shakespeare oyunun içindeki oyuna böylesi yapay bir dil, yavan duygular ve kuklamsı kişiler vererek, kötü bir oyunla iyi bir oyun arasındaki ayrımı sanki vurgulamış, kendi tragedyasının değerini artırmıştır.

Sesli oyunda kral Gonzago'yu oynayan oyuncu, kraliçe Baptista ile sevişeli ve evleneli otuz yıl geçtiğini (Hamlet otuz yaşındadır) söyler. Ama bunu düpedüz diyeceğine, güneş tanrısı Phoebus'un arabası, deniz tanrısı Neptün'ün denizleri ve toprak tanrısı Tellus'un karaları çevresinde otuz kez dolandı der. Kraliçe de aynı yapmacık dille, otuz yıl daha sevişeceklerini umduğunu söyleyerek eşine karşı duyduğu sevgiyi dile getirir, kralın sağlık durumu bozulduğu için ne denli üzüldüğünü anlatır. Kral kendisi belki yakında ölürse, kraliçenin başka biriyle evlenme olasılığına değinince, kraliçe eşinin sözünü keser. Öyle bir şey yaparsa lanetlenmeyi hak edeceğini bildirir: "Ancak birincisini öldüren, ikinci kocaya varır" ("none wed the second but who killed the first") (III, 2, 177) der. O sırada Hamlet, buruk bir koro gibi, kraliçenin bağlılık yeminleriyle alay eder. Zaten tüm oyun boyunca bunu yaptığı için, Ophelia onun "iyi bir koro" ("a good chorus") (III, 2, 242) olduğunu söyler. Oysa Hamlet iyi bir koro değil, çok acı söyleyen bir korodur. Örneğin, kraliçe ikinci bir kocaya varmakla, birincisini bir kez daha öldürmüş olacağını söyleyerek yemin üstüne yemin edince, Hamlet "Ya şimdi sözünü tutmazsa!" ("if she should break it now!") (III, 2, 221) diye buruk bir söz atar ortaya. Sonra annesine dönüp kıyasıya alay ederek bu oyunu beğenip beğenmediğini sorar. Bu soruyu sormakla, dul kalır kalmaz çabucak evleniveren annesine, tüm saray halkının önünde ağır bir hakarete bulunmuştur. Ne var ki, kraliçe Gertrude öyle duyarsız ve akılsızdır ki, bu hakaretin farkına bile varmaz belki. "Kadın fazla yemin ediyor, bana kalırsa" ("the lady doth protest too much methinks") (III, 2, 227) demekle yetinir. Oğlu ise, alaylarını zalimce sürdürerek o kadının verdiği yemini bozmayacağını söyler.

Bir bakıma kraliçe kadar hakarete uğrayan ve bunun farkına varacak kadar akıllı olan Claudius, araya girer o sırada,

onu kuşkulandıran bu oyunu bilip bilmediğini, oyunun zararlı bir yanı olup olmadığını Hamlet'e sorar. Bu soru, sessiz oyunu görmediğinin kesin bir kanıtıdır bize kalırsa. Hamlet gene alay ederek "Yok, yok! Şaka sadece; şakadan zehirliyorlar. Hiçbir zararlı yanı yok" ("no, no, they do but jest, poison in jest; no offence in the world") (III, 2, 231-232) diye karşılık verir. Bu cinayetin Viyana'da işlendiğini, katilin öldürdüğü adamın yeğeni olduğu açıklar. Kral oyunun adını sorunca, adının "fare kapanı" ("the mouse-trap") (III, 2, 234) olduğunu söyleyen üvey oğlunun acı alayları doruğa varır.

Katil rolünü oynayan oyuncu, Hamlet'in oyuna eklediği dizeleri okumaya başlar. Derken uyuyan Gonzago'nun kulağına zehri döker. O zaman Hamlet'in heyecanı dayanılmaz bir hale gelir. Öyle ki, oyuncunun sözünü keser; katilin Gonzago'yu öldürdükten sonra, öldürdüğü adamın karısını nasıl elde edeceğini şimdi göreceklerini açıklar. İşte o zaman Hamlet'in hazırladığı fare kapanına kıştırılan kral, ayağa fırlar. Öyle bir haldedir ki, kraliçe telaşlanarak ne olduğunu sorar. Bu soru bile, kraliçe Gertrude'un ikinci kocasının işlediği cinayetten haberi olmadığını kanıtlamaya yeter. Işıkların hemen yanması için bağırان kral, öylesine paniğe kapılmıştır ki, kaçmaktan başka çare bulamaz. Olup bitenleri anlamayan saray halkı da onun peşinden gider.

Horatio ile baş başa kalan Hamlet, Hayalet'in açıkladıkları doğru çıktığı, amcasının suçluluğunu artık kesinlikle öğrendiği için, sanki babasının katilinden öcünü almış gibi, çılgın bir sevinç içindedir. Haftalarca hiçbir şey yapmamış olmanın ezikliğinden sonra, salt akli sayesinde düşmanını kıştırmanın sevinçidir bu. Boş kalan sahneye fırlar, avaz avaz şarkılar söyler; günün birinde kaderin sillesini yerse, bir tiyatro kumpanyasında oynayacak kadar yetenekli olup olmadığını sorar arkadaşına. Bunu sorarken de, bizi ilgilendiren bir deyim kullanır: Elizabeth çağında tüm Müslüman ülkelerini temsil eden Türklerin Hristiyan ülkelerinde en büyük tehlike sayılmasına değinerek, "Bundan sonra kaderim bana karşı bir Türk gibi davranırsa" ("if the rest of my fortunes turn Turk with me") (III, 2, 272-273) der.

Gittikçe coşan hamlet, kendinden geçerek müzisyenlerin gelip çalmalarını istediği sırada, kraliçeden haber getiren Ro-

sencrantz ile Guildenstern sahneye girerler. Prens eski arkadaşlarıyla hep alay eder, onların sözünü keser, konuşmalarını engeller. Örneğin, Rosencrantz kralın son derece rahatsız olduğunu bildirince, Hamlet fazla içtiği için mi rahatsız olduğunu sorar. Guildenstern kralın içkiden değil öfkeden rahatsız olduğunu açıklayınca da, Hamlet, Guildenstern'ün kendisiyle değil, bir hekimle konuşmasını ister; çünkü Hamlet amcasını iyileştirmeye kalkarsa, adamın öfkesi bin beter olacaktır. Prens öyle çılgınca laflar eder ki, dalkavukluk ruhuna işlediği halde; Guildenstern onu nerdeyse azarlamak zorunda kalır. Büyük bir üzüntüye kapılan kraliçeden bir mesaj getirdiği için, Hamlet'in akli başında bir biçimde konuşarak bu mesaja bir yanıt vermesini ister. Hamlet ise, eski arkadaşlarına onun deli olmadığını çok iyi bildikleri halde, kafadan yana hasta olduğunu, dolayısıyla bu mesaja akli başında bir yanıt veremeyeceğini bildirdikten sonra, getirilen haberi dinler: Rosencrantz, Hamlet'in davranışları karşısında annesinin donakaldığını anlatınca, prens "Ne eşsiz bir oğul, annesini böyle hayretlere düşürebilen!" ("o wonderful son that can so astonish a mother!") (III, 2, 321) diye gene alay eder. Annesinin yatmadan önce onunla odasında görüşmek istediğini duyunca da, Hamlet'in alayları daha da buruklaşır: Annesi on kez daha kötü olsa da, ona gene saygı göstermek zorunda kalacağını belirtmek istercesine, "Buyruklarını yerine getireceğiz, on kez annemiz olsa da" ("we shall obey, were she ten times our mother") (III, 2, 326) der. Sonra onunla konuşacak başka bir işleri olup olmadığını ters ters sorup eski arkadaşlarını yanından kovmak ister.

Daha önce de söylediğimiz gibi, Guildenstern'den belki biraz daha akıllı ya da biraz daha kurnaz olan Rosencrantz, prensin gizlediklerini öğrenebilmek ve krala yetiştirebilmek için son bir çabada bulunur. Hamlet'in onu eskiden sevdiğinden söz edip, derdinin ne olduğunu sorar. Eğer arkadaşlarına açılmazsa, özgürlüğünden yoksun edilebileceğini, yani deli sayılıp bir yerlere kapatılabileceğini de bildirir dolaylı yoldan. Hamlet bu dalkavukların kafasının nasıl işlediğini çok iyi bildiğinden, onları kolayca yanıltır, yükselmediği için tedirginlik duyduğunu ileri sürer. Rosencrantz buna pek inanmaz; çünkü kral tüm sa-



ray halkının önünde kendi öldükten sonra Hamlet'in tahta geçeceğini açıklamıştır. Hamlet buna karşılık olarak bizim "ölme eşeğim ölme" deyimimizin anlamına gelen bir söz söyler.

O sırada flavta çalan müzisyenler sahneye girerler. Hamlet bundan hemen yararlanıp, ağzından laf almaya kalkan eski arkadaşlarını rezil eder. Guildenstern, Hamlet'e salt sevgilerinden ötürü böyle davrandıklarını ileri sürünce, prens müzisyenlerin elinden aldığı bir flavtayı ona uzatır, çalmasını ister. Guildenstern flavta çalmasını bilmediğini söyler. Hamlet direnir, ona yalan söylemeye yeltenen bu adamlarla acı acı alay eder: "Yalan söylemek kadar kolaydır bu" ("tis as easy as lying") (III, 2, 350). Guildenstern flavta çalamayacağını yeniden söyleyince, Hamlet'in öfkesi patlak verir:

*Bakın şimdi beni nasıl da değersiz sayıyorsunuz! Beni bir flavta gibi çalmaya kalktınız. Flavtamın deliklerini bilir gibi yaptınız. Gizimin özünü koparıp, açığa çıkaracağınızı; en alçak notamdan en yükseğine kadar beni öttüreceğinizi umdunuz. Bu küçük orgda çok müzik var, güzel sesler var. Ama siz onu söyletemiyorsunuz. Allah kahretsin! Beni söylettirmeyi kaval çalmaktan daha kolay mı sandınız yoksa!*

*Why, look you now, how unworthy a thing you make of me. You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass; and there is much music, excellent voice in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe!*

(III, 2, 356-363)

Kraliçenin hemen Hamlet ile görüşmek istediğini bildiren Polonius'un o sırada sahneye girmesiyle, Rosencrantz ile Guildenstern kurtulurlar. Prens, Polonius'a karşı her zaman takındığı delice halleriyle, alaylarını ona yöneltir şimdi. Gökyüzünde bir bulutu gösterip, bu bulutun bir deveye benzeyip benzemediğini sorar. Polonius bulutun gerçekten deveye benzediğini

hemen kabul eder. Derken Hamlet fikir değiştirir, söz konusu bulutu bir gelinciğe benzetir. Diplomatça bildiği bir dalkavukluk içinde sözümona deli idare eden Polonius, bunu da kabul eder; Hamlet'in üçüncü kez fikir değiştirip, bulutu bir balınaya benzetmesini de... Ne var ki, Hamlet bu aptallarla soytarılık etmekten bezmiştir artık. Annesini görmeye gideceğini söyleyerek onları başından savar.

Sahnede yalnız kalınca, düzyazıdan vazgeçip şiir diline dönerek, kısaca kendi kendisiyle konuşur gene: Gecenin en korkunç saatidir şimdi. Doğaüstü en korkunç güçlerin egemen olduğu, mezarların açılıp ölülerin dışarıya çıktığı, cehennemin zehirli soluğuyla dünyayı sardığı saattir. Hamlet büyük bir öfke içinde, acımasızca kan dökmeye hazırdır. "Sıcak kan içebilirim şimdi" ("Now could I drink hot blood") (III, 2, 383) der kendi kendine. Öyle korkunç şeyler yapmak ister ki, gün ışığı, tasarladığı –ama birazdan göreceğimiz gibi yapmadığı, yapamadığı– işleri görse, korkudan tir tir titreyecektir. Annesini görmek üzere olduğu şu anda tüm öfkesinin, suçluluğu artık kuşku götürmez bir kesinlikle ortaya çıkan amcasına değil de, annesine yönelmesi, ayrıca ilginçtir. Neron'un annesi Agrippina'yı öldürdüğü gibi, o da annesini öldüreceğinden korkar neredeyse:

*Zalim olayım, ama doğaya aykırı davranmayım.  
Ona söylediklerim birer hançer gibi olacak;  
Ama hançer kullanmayacağım.*

*Let me be cruel, not unnatural;  
I will speak daggers to her, but use none.*

(III, 2, 389-390)

Üçüncü perdenin üçüncü sahnesi, zaman açısından ikinci sahenin bir devamıdır. Hamlet'in yanından ayrılan Rosencrantz ile Guildenstern, şimdi krala raporlarını vermiştir. "Gonzago'nun Öldürülmesi"ni biraz önce seyreden kral da, hemen eyleme geçip, üvey oğlunun Elsinore'da kalmasının tehlikeli olduğunu artık bildiği için onu Danimarka'dan uzaklaştırmaya karar vermiştir. İkiyüzlülük, Rosencrantz ve Guildenstern ile

kral arasındaki konuşmaya tam anlamıyla egemendir. Çünkü Hamlet'in sahte arkadaşları gibi kral da, yeğeninin aslında hiç de deli olmadığını çok iyi bildiği halde, "onun deliliğinin" ("his madness") (III, 2, 2) başıboş bırakılmasının doğru olmayacağını söyler. Rosencrantz ile Guildenstern de olanca dalkavukluklarıyla, kralın yaşamının tehlikeye girmesinin, tüm uyruklarının ve devletin varlığının tehlikeye girmesi demek olduğunu, uzun söylevler vererek kanıtlamaya çalışırlar. Claudius işi sağlama bağlamak için Hamlet'i İngiltere'ye yalnız değil, Rosencrantz ile Guildenstern'ün denetimi altında göndermek ister. Onlar da kralın bu isteğini sevine sevine yerine getirmeye hazırdırlar. Ancak hemen şunu belirtelim ki, Rosencrantz ile Guildenstern, Claudius'un onlara İngiltere'ye iletmek üzere vereceği mektupta, Hamlet'in ölüm fermanının yazılı olduğunu bilmezler. Mektup mühürlü olduğundan, bunu hiçbir zaman da bilmeyeceklerdir. Eski arkadaşlarını ölüme götüreceklerini değil, gözaltında tutacaklarını sanırlar. Claudius'un kardeşini öldürdüğünden tüm saray halkının haberi olmadığı gibi, onların da haberi yoktur. Rosencrantz ile Guildenstern bir katilin suç ortakları değil, bir kralın dalkavuklarıdır sadece. Ama öyle olmaları yüzünden de öleceklerdir sonunda.

Bu ikisi sahneden çıkar çıkmaz, kralın yanına gelen üçüncü ve baş hafiye Polonius, prensin kraliçenin odasına gittiğini bildirir. Kendisi de, kralın buyurduğu gibi (oysa kral böyle bir şey istememiştir Polonius'tan), perdenin arkasına gizlenip annesi oğlunu azarlarken kulak misafiri olacak, kral yatmadan önce de duyduklarını efendisine aktaracaktır.

Sahnede tek başına kalan Claudius, oyunda ilk ve son kez olarak, 37 dize tutan uzun bir "soliloquy" söyler, yüksek sesle düşünür. Böylece bu tragedyanın kötü kişisini, düpedüz bir canavar olarak değil de, acı çeken, kraliçesine tutkun bir insan olarak görmek fırsatını buluruz. Ne gariptir ki, kral bu konuşmasında, Hamlet'in onun işlediği cinayeti artık bildiğine hiç değinmez, sadece vicdan azabını dile getirir. Daha demin yeğenini İngiltere'ye ölüme gönderme kararını vermekle, birincisi kadar korkunç ikinci bir cinayet işlemek üzere olduğuna da hiç değinmez. Sadece "bu lanetli elinin" ("this cursed hand") (III, 3,

43) kardeş kanına bulandığını, gökyüzünün tüm yağmurlarının bu eli arıtamayacağını düşünür; tıpkı Macbeth'in tüm okyanus sularının Duncan'ın kanını elinden silemeyeceğini düşündüğü gibi. Dua etmeye çalışır, ama kendini aldatamayacak kadar akıllı olduğu için Tanrının onu bağışlamayacağını bilir. Çünkü Danimarka tacını ve kraliçe Gertrude'u elde etmek uğruna kardeş katili olmuştur ve taciyla kraliçesinden vazgeçmediği sürece, Tanrının gözünde pişman sayılamaz, pişman olmadığı için de bağışlanamaz. (Claudius tacından vazgeçebilir belki, ama karısına öyle bir tutkusu vardır ki, ondan vazgeçmesinin yolu olmadığını daha sonraları anlarız.) Ruhunu, ökseye tutulmuş, kurtulmak için kanat çırtıkça daha da tutsak olan bir kuşa benzeten, melekleri imdadına çağıran Claudius, acılar içinde diz çöker, dua edebilmek için candan bir çaba gösterir.

İşte tam o sırada, annesinin odasına gitmek üzere olan Hamlet sahneye girer, düşmanını, sırtını çevirmiş, dizüstü görür. Hamlet ile amcası oyunda ilk kez baş başa kalmışlardır. Hamlet bu adamın babasını öldürdüğünü artık yüzde yüz biliyordur. Üstelik biraz önce dediği gibi, kana susadığı, en korkunç cinayetleri işlemeye hazır olduğu bir andır bu. Onu engelleyecek hiç kimse de yoktur ortada. Hamlet'in hemen davranmasını, kılıcını çekip babasının öcünü almasını bekleriz.

Gerçekten de Hamlet amcasını öldürmek için kılıcını çeker de:

*Şimdi yapabilirim bunu, tam sırası; şimdi o dua ederken;  
Şimdi yapacağım da.*

*Now might I do it pat, now he is praying;  
And now I'll do it.*

(III, 3, 73-74)

Ama bunu yapacağına, kendi kendine konuşmaya, 33 dize boyunca uzun uzun düşünmeye başlar, düşündüğü için de eyleme geçemez. Eğer amcasını şimdi öldürürse, adamın doğru cennete gideceğini, bu yüzden de öcünü alamamış olacağını düşünür:

*Bir kötü kişi babamı öldürüyor.  
Babamın tek oğlu olan ben de, buna karşılık,  
O kötüyü cennete gönderiyorum.*

*A villain kills my father; and for that  
I, his sole son, do his same villian send  
To heaven.*

(III, 3, 76-78)

Hamlet bir katile karşı böyle davranmanın onu cezalandırmak değil, ödüllendirmek olacağı kanısına varır. Günahlarına pişman olmasına vakit bırakmadan kardeşini öldürmüştür Claudius. Hamlet'in babasının ruhu, Araf'ta bunun acısını çekmektedir şimdi. Hamlet katili tam dua ederken, ruhunu arıtmışken öldürürse, ona iyilik etmiş olacaktır. Hamlet bu kaygıyla, kılıcını amcasının sırtına saplayacağına, kınına geri koyar. Claudius'u daha kötü bir anında, bir günah işlerken, örneğin sarhoş olup sızmışken, öfkeden köpürürken, kraliçeyle yatakta keyfederken, kumar oynarken ya da küfrederken öldürüp, kapkara ve lanetli bir ruhla doğru cehenneme göndermeye karar verir. Oysa Claudius biraz önce ikinci bir cinayet tasarladığına göre, şu sırada da öldürülse, nasıl olsa cehenneme gidecektir. Üstelik gerçekten dua edemiyor, dua etmeye çalışıyordur sadece. Nitekim bu sahenin sonunda ayağa kalkıp, duasının boş laftan başka bir şey olmadığını kabul eder:

*Sözlerim yukarıya uçuyor düşüncelerim yeryüzünde kalıyor.  
Düşünceden yoksun sözler, gökyüzüne ulaşamaz asla.*

*My words fly up, my thoughts remain below.  
Words without thoughts never to heaven go.*

(III, 3, 97-98)

Ne var ki, Hamlet bunu bilemez. Claudius'u şimdi öldürmekle, Polonius, Ophelia, Rosencrantz ile Guildenstern gibi suçsuz insanların ölümünü engelleyebileceğini de bilemez. Amcasından öcünü alamadığı için, annesinden hıncını almaya koşar.

18. yüzyılda Dr. Samuel Johnson, Hamlet'in amcasını sadece cezalandırmakla yetinmeyip, ruhunu cehennemlik etmek istemesini çok ayıplamış; böylesine haince, böylesine tüyler ürperici bir düşünceyi Danimarka prensi gibi erdemli bir kişiye hiç yakıştıramamıştı. Ancak *Hamlet*'i daha sonraları inceleyenler, kralı dua ederken öldürmeyişiini açıklamak için ileri sürdüğü nedenin, gerçeklere dayanan bir neden değil de (tıpkı babasının hayaletinin onu yanıltmak isteyen kötü bir ruh olabileceğini düşünmesi gibi), eyleme geçmemek için bilinçaltı bir bahane olabileceği kuşkusuna düşmüşlerdir. Örneğin, Coleridge, Hamlet'in o sırada krala kıymamasının, onun kişiliğine özgü kararsızlıktan kaynaklandığına inanır. Hamlet'in eline dakikasında ve etkili bir biçimde eyleme geçme fırsatı geçtiği halde, edilgin kalmak için bir bahane uydurduğunu ileri sürer.<sup>142</sup> Hazlitt de,<sup>143</sup> çağımızın en ünlü Shakespeare uzmanlarından Tillyard da aynı görüşü savunurlar. Tillyard'a göre, böyle bir bahane bulabildiği için Hamlet rahatlar o sırada. Bundan sonraki sahnede, babasının hayaletinin gene görünüp, hâlâ hiçbir şey yapmadığı için onu azarlaması da bu varsayımı desteklemektedir.<sup>144</sup> Çağımızın belki en büyük şairi olan W. B. Yeats, romancı Aldous Huxley ile *Hamlet*'i tartışırken, bu konuda çok ilginç bir gözlemde bulunmuş; çağdaş psikolojik romanın, Hamlet'in kılıcını amcasının sırtına saplama fırsatından yararlanmadığı an doğduğunu söylemiştir.

Oysa 20. yüzyılın kimi eleştirmenlerine göre, 17. yüzyılın ilk yıllarında yazılan bir oyunu, çağımızın ruhbilimsel kavramlarıyla yorumlamak doğru değildir. Hamlet kendi kendine konuşurken, amcasını sırf cehennemlik olsun diye o an öldürmediğini söylediye, buna inanmamız gerekir. "Tarihsel ekol" dediğimiz ve içinde Stoll, Waldock, Schücking, Bertram Joseph gibi eleştirmenler bulunan bu gruptakilere bakılacak olursa, Hamlet'in sözlerinin ardında gizli ruhbilimsel nedenler aramaya, Hamlet'i fazla çağdaşlaştırmaya hakkımız yoktur. Bu oyun

142 S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, Penguin Shakespeare Library, 1937, s. 478.

143 William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Play*, London, Dent, 1930, s. 234.

144 E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, A Peregrine Book, 1965, s. 144-145.

kişisini, 20. yüzyılda yaşayanlar açısından değil, Elizabeth çağında yaşayanlar açısından görmek zorundayız. Ne var ki, daha önce de açıkladığımız gibi, 20. yüzyılın ikinci yarısının insanları olarak bunu yapmamızın yolu da yoktur, yararı da. Bugün gözümüzde Shakespeare'in başlıca değeri, onu çağdaşımız saymamızdır. Eğer çağdaş ruhbilim buluşmalarıyla onun oyunları daha derin bir anlam kazanacaksa, böyle bir fırsattan yararlanmaya yanaşmamamız ayrıca saçma olur.

Eleştirmenler *Hamlet* ile ilgili birçok konuda olduğu gibi bu konuda da görüş ayrılıklarına düşerken, Bradley bambaşka bir varsayım ileri sürer: Hamlet her onurlu insan gibi, diz çökmüş, sırtını çevirmiş, dolayısıyla kendini savunamayacak bir durumda olan bir adamın üstüne çullanıp onu öldürmek düşüncesini –kendi de belki farkında olmadan– itici bulduğundan, krala el sürmemiştir. Aynı görüşü benimseyen Helen Gardner, kralı öldürmenin bu fırsatını, aslında doğru dürüst bir fırsat saymadığımızı; Hamlet'in savunmasız bir adama kılıcını saplamasını çirkin bulacağımızı; eğer Hamlet bunu yapsaydı, Laertes tipinde kaba saba öç alıcılardan farksız görüneceğini ileri sürer.<sup>145</sup>

Hamlet'in o sırada davranmayışının daha akla yakın bir yorumu vardır bize kalırsa: Hamlet düşünmeye vakit bulunca, iradesi bir çeşit felce uğrar. Düşününce, durumu inceleyince, eyleme geçmesinin yolu yoktur. Düşmanını yalnız görünce, hemen kılıcını çeker. Ama sonra beyninin harekete geçmesi, kolunun harekete geçmesini engeller. Oysa bir heyecan anında, düşünmeye vakit bulamayınca, aklın alamayacağı bir hızla davranabilir. Nitekim bir sonraki sahnede bunun bir örneğini görürüz. Annesini kasıp kavurduğu öfkeli bir anında, perdenin arkasından bir ses duyar duymaz, kim olduğunu bile bilmeden gizleni öldürür. Oyunun son sahnesinde de gene düşünmeden kralı öldürür.

Üçüncü perdenin dördüncü ve son sahnesi, üçüncü sahnenin doğrudan doğruya bir devamıdır. Hamlet dua eden kralın yanından ayrılmış, annesinin odasına gitmektedir. Bu arada

145 Leonard F. Dean (Ed.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, Gallaxy Books, Oxford University Press, 1967, s. 222.

Polonius olanca işgüzarlığıyla, kraliçe Gertrude'a oğluna karşı çok sert davranmasını, onu iyi azarlamasını tembih ettikten sonra, perdenin arkasına saklanır. Bundan böyle artık hiç aptalca gevezelik edemeyeceğini bilmeden, orada sessiz kalacağını söyler.

Derken Hamlet deliler gibi "Anne! Anne! Anne!" ("Mother! Mother! Mother!") (III, 4, 6) diye bağırarak kraliçenin odasına dalar. Niçin çağrıldığını sorunca, Polonius'un buyruklarını uygulamaya çalışan kraliçe, "Hamlet, sen babanı çok kırdın" ("Hamlet, thou hast thy father much offended") (III, 4, 9) diyerek oğluna çıkışır. "Baban" derken, Claudius'u düşünmektedir elbette. Çünkü o gece gösterilen "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunundaki katil, öldürülen adamın yeğenidir. Bu yüzden de tüm saray halkı gibi, Gertrude da oğlunun böyle bir oyunu seçmekle kocasını tehdit ettiğini sanır. Hamlet annesinin bu sözüyle alay edercesine, aynı tümce yapısını taklit edip, ama Claudius'u değil de kendi babasını düşünerek, "Anne, sen benim babamı çok kırdın" ("mother, you have my father much offended") (III, 4, 10) diye karşılık verir. Annesi "Hadi, hadi, aptalca bir dille yanıtlı veriyorsun" ("come, come, you answer with an idle tongue") (III, 4, 11) deyince de, Hamlet gene onu taklit ederek, "Git, git, ahlaksız bir dille soru soruyorsun" (III, 4, 12) der. Oğluyla başa çıkamayacağını anlayan kraliçe, gururuna sığınıp, "Benim kim olduğumu unuttun mu?" ("have you forgot me?") (III, 4, 14) diye sorunca, bunu unutmadığına yemin eden Hamlet'in saldırganlığı büsbütün yoğunlaşır:

*Siz kraliçesiniz; kocanızın kardeşinin karısısınız;  
Ve ... keşke olmasaydınız ... benim de annemsiniz.*

*You are the queen, your husband's brother's wife;  
And ... would it were not so ... you are my mother.*

(III, 4, 15-16)

Hamlet annesini böyle hırpalamakla, Hayalet'in istediğinin tam tersini yapmaktadır. Çünkü babasının ruhu, Hamlet'in annesi-



ne karşı kötü niyet beslememesini, ona kötü davranmamasını, kraliçeyi ancak kendi vicdanının ve Tanrının cezalandırmasını istemişti. Oysa Hamlet annesinin vicdanı yerine geçmeye, onu kendi cezalandırmaya kararlıdır. Gertrude oğlunu yola getirebilecek birilerini bulmak için odadan çıkmaya kalkınca, Hamlet gitmesini engelleyerek onu zorla bir yere oturtur. Şimdi karşısına bir ayna dikeceğini, yani tüm gerçekleri ortaya dökerek konuşacağını, annesinin bu aynada kendini olduğu gibi göreceğini bildirir.

Ödö kopan kraliçe, "Ne yapacaksın? Beni öldürmeyeceksin, değil mi? İmdat, İmdat!" ("what wilt thou do? Thou wilt not murder me? Help! Help!") (III, 4, 21-22) diye bağırınca, zavallı aptal Polonius da perdenin arkasından bir papağan gibi, "İmdat! İmdat!" diye bağırır. İşte o zaman Hamlet kılıcını çeker. "O ne! Bir fare mi? Geberdi, bir altına bahse girerim ki, geberdi!" ("How now! A rat? Dead, for a ducat, dead!") (III, 4, 23) diyerek kılıcını perdeye saplar. Düşünmeye hiç vakit bulamamış, perdeyi kaldırıp onu kimin gözetlediğine bakmayı bile akıl edememiş, bir şimşek hızıyla eyleme geçmiştir. Ne var ki, tek suçu dal-kavukluk olan, yarı bunamış bir ihtiyarın ölümüyle sonuçlanan, Ophelia'yı da ölüme sürükleyecek olan, anlamsız hatta düpedüz saçma bir eylemdir bu. Hamlet kimi öldürdüğünü bile bilmeden katil olmuştur. Deli rolü oynarken, bir an gerçekten delirmiştir sanki. Annesi "Aman! Ne yaptın?" ("O me! What hast thou done?") (III, 4, 25) diye bağırınca, Hamlet "Bilmem, kral mı?" ("O know not. Is it the king?") (III, 4, 26) diye sorar umutla. Sonra perdeyi kaldırıp kimi öldürdüğüne bakmadan annesiyle uğraşır. Kraliçe oğluna yaptığının kanlı bir iş olduğunu söyleyince, Hamlet annesine saldırır:

*Kanlı bir işmiş! Bir kralı öldürüp, onun kardeşiyle  
Evlenmek kadar nerdeyse kötü bir iş, sevgili anne!*

*A bloody dead! Almost as bad, good mother,  
As kill a king, and marry with his brother!*

(III, 4, 28-29)

Gertrude'un dehşet içinde "Bir kralı öldürmek mi?" ("as kill a king?") (III, 4, 30) diye sormasından, ilk kocasının bir cinayete kurban gittiğinden hiç haberi olmadığını anlarız. Hamlet ikinci kocasının birincisini öldürdüğünü annesine açıklayacağı yerde, şimdi durup dururken annesini koca katili olmakla suçlamıştır. Ve ancak bu suçlamadan sonra perdeyi kaldırıp Polonius'un ölüsünü görür.

Hamlet ne o anda, ne de daha sonraları, bu ihtiyarın kanını döktüğü için gerçek bir vicdan azabı duymayacak, öldürdüğü adamın ne de olsa Ophelia'nın babası olduğunu düşünmeyecektir. Prensın gözünde Polonius ancak düşmanın bir hafiyesi, Elsinore sarayının tüm ahlaksızlığını, ahmaklığını ve dalkavukluğunu simgeleyen bir kukladır. Bu ihtiyarı öldürmesi amcasının babasını öldürmesi yanında bir hiçtir Hamlet açısından. Oysa olaylar dizisinin gelişmesinde, Polonius'un ölümü çok önemlidir. Bu ölüm yüzünden oyunda ikinci bir öç alma teması başlayacak; Hamlet babasının öcünü almak isterken, başka birisinin babasının canına kıydığı için, Laertes de kendi babasının öcünü Hamlet'ten almak isteyecek; Polonius'un ölümü, Ophelia'nın, Laertes'in, hatta Hamlet'in ölümüne neden olacaktır.

Şimdi Hamlet, Polonius'u ilkin Claudius sandığına kapalı biçimde değinerek, öldürdüğü adamı hor gören birkaç sözle ona veda eder:

*Zavallı akılsız, her şeye burnunu sokan aptal, yolun açık olsun!  
Senden üstün biri sanmıştım seni. Kaderine katlan.  
Fazla işgüzarlığın biraz tehlikeli olduğunu anlamışsındır artık.*

*Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!  
I took thee for thy better; take thy fortune;  
Thou find'st to be too busy is some danger.*

(III, 4, 31-33)

Sonra Polonius'u aklından tümüyle silip, çırpınan annesine olanca öfkesiyle dönerek şöyle bağırır:

*Ellerini çekiştirip durma! Sus! Otur da,  
Senin yüreğini çekiştireyim; çünkü yapacağım bunu.*

*Leave wringing of your hands. Peace! Sit you down,  
And let mi wring your heart; fors o I shall.*

(III, 4, 34-35)

Ve ödü kopan kadını suçlamaya başlar: Kraliçe Gertrude kadınlığın namusunu rezil eden; erdemi ikiyüzlü kılan; tertemiz bir aşkın alnındaki gülleri soldurup, o alnı bir fahişenin alnı gibi damgalayan; nikâhın bağlılık yeminlerini, kumarbazların sahte yeminlerine dönüştüren; tüm dünyayı karartan bir iş yapmıştır.

Gelgelelim kraliçe öylesine bilinçsizdir ki, oğlunun onu neyle suçladığını bile anlamaz ilkin. Bunun üzerine Hamlet, “Şuna bak, bu resme bak, bir de şuna” (“look here, upon this picture, and on this”) (III, 4, 53) diyerek, kraliçeye iki kocasının resimlerini gösterir. (Bu resimlerin yeri, *Hamlet*’i sahneye koyana göre değişir. İkisi de duvarda olabilir. Ama bize kalırsa, en doğrusu, Claudius’un portresinin duvarda ya da bir madalyonda minyatür olarak kraliçenin boynunda asılı olması. Hamlet’in de babasının minyatürünü bir madalyon olarak boynunda taşımasıdır.) Hamlet ölen babasının her açıdan, yakışıklı bir erkek olmak açısından bile, amcasından ne denli üstün olduğunu anlatırken, “Gözlerin var mı senin?” (“have you eyes?”) (III, 4, 65 ve 67) diye iki kez bağırır annesine. Onun niçin Claudius’a kapıldığını anlayamaz. Prense göre, bunun cinsel bir aşk olmasının yolu yoktur; çünkü Hamlet bir hayli yanılarak o yaşlarda, yani ellisine yaklaşan bir kadında cinsel tutkuların yatıştığını, aklın ağır bastığını sanır. Akıllı bir kadının ise, Hamlet’in babası gibi bir erkekten sonra Hamlet’in amcası gibi bir erkeği seçmesi olası değildir. Hamlet tüm bunları öfkeden kendinden geçerek anlatırken, suçluluğunu kavramaya başlayan kraliçe, oğluna artık susması için yalvarır. Ne var ki, Hamlet susacağına büsbütün saldırgan olur. Annesiyle amcası arasındaki bağın tümüyle cinsel olduğunu biliyordur aslında. İşte bu yüzden “Akıl, cinsel isteğe pezevenklik ediyor” (“reason panders will”) (III, 4, 88) diyerek, kokuşmuş kirli yataklardan, eskimiş ter kokuları arasın-

da, pis bir domuz ahırında çiftleşircesine koklaşıp sevişmekten, korkunç bir tiksinti duyarak ve aklın alamayacağı kadar çirkin ayrıntılar vererek söz eder.

Hamlet annesinin odasına gitmeden önce, "Ona söylediklerim, birer hançer gibi olacak" ("I will speak daggers to her") (III, 2, 390) demişti. Şimdi de perişan kraliçe, "Bu sözler hançerler gibi kulaklarıma giriyor" ("these words like dagger enter in mine ears") (III, 4, 95) diyerek oğlunu sanki yankılar, susması için ona gene yalvarır. Ama öfkesi gittikçe azgınlaşan Hamlet susacak değildir. Amcasının bir katil, bir hain, babasının yanında metelik etmeyen bir köle, bir soytarı, Danimarka tacını çalıp cebine sokan bir yankesici olduğunu söyleyerek, Claudius'a söver. Susması için yalvaran annesine hiç aldırmadan, ikinci kocasının birincisini öldürdüğünü de söyleyecektir herhalde. Ne var ki, tam o sırada bu açıklamayı engellemek istercesine, babasının hayaleti sahneye girer. Dehşete kapılan Hamlet meleklerin onu koruması için dua etmeye, Hayalet'in ondan ne istediğini sormaya başlayınca, annesi Hamlet'in iyice çıldırdığını sanır. Öyle sanması da doğaldır, çünkü kraliçe Hayalet'i göremez; ancak Hamlet onu görür.

Babasının ruhu birinci perdede ortaya çıktığı sırada herkesçe görülebilen, yani "nesnel" diyebileceğimiz bir hayaletti. Oysa şimdi, tıpkı Macbeth'in çağrısı üzerine şölene gelen ve Macbeth'ten başka hiç kimsenin göremediği Banquo'nun kanlı hortlağı gibi, Hamlet'ten başka hiç kimsenin göremeyeceği "öznel" bir hayalet olmuştur. Hatta öylesine öznel ki, varlığını ancak Hamlet'in algılayabildiği bu Hayalet'e, onun bilinçaltısının bir yansıması, vicdan azabının bir belirtisi diyebiliriz; tıpkı Banquo'nun hortlağının Macbeth'in duyduğu vicdan azabının bir belirtisi olduğu gibi. Hayalet görünür görünmez, Hamlet'in onun buyruğunu hâlâ yerine getiremediği, hâlâ öcünü alamadığı için kendini suçlaması, bu kanımızı destekler niteliktedir. Nitekim Hayalet de bu konuda oğlunu suçlar. İlk karşılaşmalarında son sözü "Hamlet, beni unutma" ("Hamlet, remember me") (I, 5, 91) olmuştur. Bu ikinci ve son karşılaşmalarında aynı sözü hemen yineler:

*Unutma. Bu gelişim, senin nerdeyse  
Körlenen amacını bilemek içindir sadece.*

*Do not forget. This visitation  
Is but to whet thy almost blunted purpose.*

(III, 4, 109-110)

Ne var ki, Hayalet sadece bunun için değil, eski karısını korumak için de gelmiştir ve öyle bir anda gelmiştir ki, Hamlet babasını kimin öldürdüğünü annesine söyleyememiştir. Ölenin ruhu, annesine kötülük etmemesini daha önce de tembih etmişti oğluna. Şimdi kraliçenin acı çektiğini görünce, araya girmek gereğini duymuş gibidir. Bu ölünün onu aldatan, onun katiliyle evlenen eski karısına gösterdiği sevecenlik bizi ayrıca duygulandırır. Şimdi Hayalet kraliçenin perişan bir halde olduğunu söyler. Hamlet'in annesine iyi davranmasını, onunla konuşmasını ister.

Hamlet babasının isteğini yerine getirmeye çalışır. Ama aralarında tam bir anlaşmazlık vardır. Çünkü oğlu akıl almaz bir dehşet içinde, gözlerini boşluğa diktiği, boşluğa bir şeyler söylediği için annesi onu deli sanır. Hamlet ise, kendi gördüğünü annesi göremediği, kendi duyduğunu annesi duyamadığı için neredeyse gerçekten delirecek hale gelir. Elsinore şatosunun surlarında gece yarısı uzun uzun konuşan Hayalet, bu ikinci görünüşünde ancak altı dize söyler. Hamlet'in anlattığına göre, sırtında zırh değil, evde her zaman giydiği giysiler vardır. Solgun yüzü öyle üzüntülüdür ki, Hamlet ona baktıkça, kendisinin "kan yerine belki gözyaşları" ("tears perchance for blood") (III, 4, 129) dökceğinden korkar. Hayalet vefasız karısının onu görmeyişine belki üzülmüştür. Belki de Hamlet'i sahneye koyan kimi yönetmenlerin önerdiği gibi, usulcacık yok olmadan önce, kollarını özlemle vefasız karısına uzatmıştır.

Hamlet babasının ruhunun görünüp gittiğini söyleyince, annesi onun deli olduğuna, bunu çıldırdığı için uydurduğuna artık iyice inanır. Hayalet'in uyarılarından sonra kraliçeye karşı biraz daha yumuşak davranan Hamlet ise, hiç de deli olmadığını anlatır. Annesinin kendisini aldatmamasını ister, çünkü onun deliliği değil, annesinin suçluluğudur söz konusu olan.

Annesi Tanrının huzurunda tövbe etmelidir, geçmişine pişman olmalıdır, gelecekte aynı günahı işlemekten sakınmalıdır. Yoksa ruhundaki çiban için için işleyecek, onu mahvedecektir. Hamlet bunları annesine yardım etmek için söylediğini de açıklar.

Oğlunun bir bunalım geçirdikten sonra aklını başına topladığını anlayan ve içtenlikle pişman görünen kraliçe Gertrude, "Ah Hamlet! Yüreğimi yardım, ikiye böldün." ("O Hamlet! Thou hast cleft my heart in twain.") (III, 4, 156) deyince, oğlu şöyle bir karşılık verir:

*Yüreğinin kötü yarısını at,  
Öteki yarısıyla daha temiz yaşa.  
İyi geceler.*

*Throw away the worser part of it,  
And live the purer with the other half.  
Goodnight*

(III, 4, 157-159)

İyi geceler dilediğine göre, artık gideceğini sanırız. Ama bunun hemen arkasından gene acı bir söz söyler:

*Ama amcamın yatağına gitme.  
Erdemli değilsen bile, erdemli görün.*

*But go not to mine uncle's bed;  
Assume a virtue, if you have it not.*

(III, 4, 159-160)

Derken, annesinin amcasıyla cinsel ilişkisini kesmesi konusunda uzun uzun konuşur. Her şey gibi, bunun da bir alışkanlık sorunu olduğunu açıklar: Eğer annesi bu gece kendini tutarsa, ertesi gece kendini tutması daha kolaylaşır, üçüncü gece ise büsbütün kolay gelir. Ne ilginçtir ki, bir oğlun kendi anasına bu tür öğütler vermesi, geleneksel tüm ahlak kurallarına başkaldırmakla, bunların altını üstüne getirmekle ün yapan Bernard Shaw'a bile şok etkisi yapmıştır. Shaw, *The Dark Lady of the Sonnets* adlı bir

perdelik oyununun önsözünde, bu sahneyi doğaya aykırı bulur; bir oğulla bir anne arasında böyle bir konunun konuşulmasını “tiksindirici” sayar.

Hamlet annesine ikinci kez iyi geceler diler. Annesi gerçekten pişman olunca, onunla konuşacağını, onun hayır dualarını almak için yalvaracağını söyler. O sırada gözü Polonius’un ölüsüne ilişir. Bu adama kıydığına üzüldüğünü, ama “beni onunla, onu benimle cezalandırmayı” (“to punish me with this, and this with me”) (III, 4, 174) Tanrının istediğini, bu ölümün hesabını vereceğini söyler. Bunu söylemekle de, kralın artık ona karşı kesin önlemler alacağından kuşkusu olmadığını açığa vurur. Derken annesine üçüncü kez iyi geceler diler. Babasının isteklerine uymuş gibi, annesini bağışlarcasına, neredeyse tatlı bir biçimde konuşur onunla:

*Gene iyi geceler.*

*Sırf iyilik etmek için zalim davrandım. Böylece  
Önümüzde kötü şeyler var ama en kötülerini geride kaldı.*

*So again goodnight.*

*I must be cruel only to be kind.*

*Thus bad begins and worse remains behind.*

(III, 4, 172-179)

Elizabeth çağı tiyatrosunda sahne bitişlerini, daha doğrusu bir kişinin sahneden çıkacağını göstermek için uyaklı bir beyit söyleme geleneği vardı. Hamlet de şimdi böyle bir beyit söylediğine göre, artık gerçekten gideceğini sanırız. Kapıya doğru yönelir de belki. Ama bu sözlerin hemen ardından, kraliçeyle alay edersine ona “anne” değil de “iyi bayan” (“good lady”) (III, 4, 180) diyerek üstüne yürür. Bir şey daha söyleyeceğini bildirip, annesinin amcasıyla cinsel ilişkisi konusuna döner gene. Biraz önceki tüm yumuşaklığını ve iyi niyetini yitirmiş, sahnenin başlangıcında olduğu gibi, yoğun bir öfke içindedir yeniden. Annesinin, amcasının yatağına gitmemesini istemişti bundan önce. Şimdi ise, annesi o yatağa girdikten sonra neler olacağını çirkin ayrıntılarını korkunç bir tiksintiyle anlatır: “İçkiden şişmiş kral”

("the bloat king") (III, 4, 181) dediği Claudius, kraliçeyi baştan çıkaracaktır. Yanaklarını şehvetle çimdikleyerek, ona "fareciğim" ("mouse") (III, 4, 183) gibi sözümona tatlı sözler söyleyecektir. "Pis kokulu öpücüklerle" ("reechy kisses") (III, 4, 185) onu öpecektir. "O kahrolası parmaklarıyla" ("with his damned fingers") (III, 4, 185) onun ensesini elleyecektir. Buna karşılık da kraliçenin ağzından laf alacak; Hamlet'in aslında deli olmadığını, mahsus deli rolü oynadığını öğrenecektir:

*Bunu ona söylemeniz doğru olur;  
Çünkü sizin gibi güzel, aklı başında, bilge bir kraliçe,  
Öyle bir kurbağadan, bir yarasadan, bir mart kedisinden,  
Böylesine önemli işleri saklayabilir mi hiç?*

*Twere good you let him know;  
For who that's but a queen, fair, sober, wise,  
Would from a paddock, from a bat, a gib,  
Such dear concernings hide,*

(III, 4, 188-190)

Bu hakaretler karşısında Gertrude dilini tutacağına yemin eder. Ama öylesine güçsüz, kişiliksiz, akılsızdır ki, Hamlet'in kuşku-larının yersiz olduğunu söylemenin pek yolu yoktur.

Derken Hamlet annesiyle uğraşmaktan vazgeçip ansızın, "İngiltere'ye gitmeliyim; bunu biliyor muydunuz?" ("I must to England; you know that?") (III, 4, 200) diye sorar. Beraberinde kendi ölüm fermanını taşıyacağından haberi yoktur, ama mektupların mühürlendiğini, zehirli engereklere ne denli güvenirse, ancak o denli güvendiği eski okul arkadaşları Rosencrantz ile Guildenstern'ün de onunla birlikte gideceklerini anlatır. Tam neler olduğunu bilmeden, kralın ona karşı dolaplar çevirdiğinin farkındadır. Niyeti de ona kötülük yapmak isteyenleri mahvetmek, düşmanlarını kendi kurdukları tuzağa düşürmektir. Annesini böyle kasıp kavurduktan sonra biraz daha huzurlu görünen Hamlet, düşmanlarıyla kendisi arasında başlayacak olan savaştan haz duyarcasına konuşur. Ne var ki, bu davranışlarını tutarlı saymak olanaksızdır gene de. Çünkü onun asıl görevi



Elsinore'da kalıp kralı cezalandırmak olduğu halde, kuzu gibi İngiltere'ye gitmekle, öç alma görevinden gene kaçıyor, bu görevi bir kez daha erteliyordur. Artık Elsinore'da kalamayacağına göre, karar verip eyleme geçmek zorunluluğundan kurtulduğu için, bilinçaltında bir rahatlama vardır belki de.

Üçüncü perdenin sonunda sahneden çıkmadan önce, gözü Polonius'un ölüsüne ilişir gene. Goethe'nin içine çiçek konulmak üzere yapılmış ince porselenden bir vazoya benzettiğı bu adamın ne denli acımasız, hatta ne denli kaba olabileceğini, ayaklarından tutup dışarıya çektiğı bu ölüyle alay etmesinden anlarız:

*Bu bağırsak yığımını bitişik odaya sürükleyeceğim.  
İyi geceler, anne. Yaşarken, aptal ve geveze  
Bir kerata olan bu danışman, şimdi gerçekten  
Son derece uslu, ağzı sıkı ve ağırbaşlı oldu.*

*I'll lug the guts into the neighbour room.  
Mother, goodnight. Indeed this counsellor  
Is now most still, most secret, and most grave,  
Who was in life a foolish prating knave.*

(III, 4, 212-215)

### *Dördüncü Perde*

Dördüncü perdenin birinci sahnesi, zaman açısından, üçüncü perdenin doğrudan doğruya bir devamıdır. Dördüncü perdenin ilk üç sahnesinin de, ayrı ayrı sahneler değil, aslında bir tek sahne oluşturması gerekir. Bu durum, daha önce de söylediğimiz gibi, 18. yüzyılda Shakespeare'in oyunlarını basanların, bu perde ve sahne bölünmelerini akıllarına estiğı gibi, gelişigüzel düzenlediklerini gösterir.

Dördüncü perdenin ilk sahnesinde, Rosencrantz ve Guildenstern ile konuşan kral, prensin aklından geçenleri anlamaya çalışmaları gerektiğini tam söylemeye başladığı sırada, Hamlet'ten yeni ayrılan kraliçe, heyecan içinde sahneye girer. Claudius karısını görür görmez, Hamlet'in nerede olduğunu

sorar hemen. Kraliçe, Rosencrantz ile Guildenstern'ün bir süre uzaklaşmasını ister. Sonra Hamlet'in gerçek anlamda aklını kaçırmadığını bildiği halde, belki de oğlunu korumak amacıyla, fırtınada denizler gibi deliren Hamlet'in Polonius'u nasıl öldürdüğünü anlatır. Kralın ilk aklıma gelen şey, Hamlet ve Ophelia'nın konuştukları sahnede üvey oğlunu gözetlemek için perdenin arkasına saklandığı gibi, karısının odasındaki perdenin arkasına gene saklansaydı, şimdi ölmüş olacağıdır:

*Eğer biz orada olsaydık, aynı şey bizim başımıza gelecekti.  
Onun özgür dolaşması, herkes için tehlikeli;  
Sizin için, bizim için, herkes için.*

*It had been so with us had we been there.  
His liberty is full of threats to all;  
To yourself, to us, to every one.*

(IV, 1, 13-15)

Ne denli çılgınca davranırsa davranırsın, Hamlet'in gerçekten deli olmadığını çok iyi bilen, hatta karısından daha iyi bilen kral, "bu deli genç" ("this mad young man") (IV, 1, 19) dediği üvey oğlunu bir yerlere vaktinde kapatmadığı için, Polonius'un ölümünden sorumlu tutulacağının da farkındadır. Hamlet'i sözde o kadar çok seviyordur ki, mantığını gereğince kullanamamıştır. Kötü bir hastalığa tutulan kişi, illetini herkesten sakladığı gibi, yeğeninin çılgınlığının herkesçe öğrenilmesine gönlü razı olamamıştır. Oğlunu korumak kaygısıyla kocası kadar kurnaz davranmak zorunda kalan kraliçe, Polonius'un ölümünü hiç de umursamayan Hamlet'in "olup bitenlere ağladığı" ("he weeps for what is done") (IV, 1, 27) konusunda bir yalan uydurur.

Yeğeninden farklı olarak, her zaman hızlı karar veren Claudius, gün ıştır ışmaz, yani birkaç saat sonra, Hamlet'i İngiltere'ye göndermeyi aklına koyduğundan, Rosencrantz ile Guildenstern'ü geri çağırır. Onlara durumu açıklar: Hamlet'i hemen bulmalarını, Polonius'un ölüsünü de kiliseye taşımalarını emreder.

Dördüncü perdenin ilk sahnesinden bile daha kısa olan ikinci sahnesinde, Rosencrantz ile Guildenstern ölünün nerede olduğunu öğrenmek ve prensi amcasının yanına götürmek ister. Hamlet eski arkadaşlarına doğru dürüst bir yanıt vereceğine, deli rolünden yararlanarak, onlarla ve onların dalkavukluğuyla alay eder durur. Örneğin, kendisi gibi bir kral oğlunun bir sünger tarafından sorguya çekilmesinin doğru olmayacağını söyler. Rosencrantz'ı, kralın ona bağışladığı lütufları, ödülleri, yetkileri emerek şişen bir süngere benzetir. Ne var ki, kral bu süngeri canı istediği gibi kullandıktan sonra sıkacaktır. O zaman sünger kupkuru kalacaktır gene. Hamlet bu türden alaycı sözler ettikten ve zavallı akılsız Polonius'un ölüsüyle bir tür saklambaç oynadıktan sonra, gene çocuk olmuşlar da şimdi kovalamaca oynuyorlarmış gibi, Rosencrantz ile Guildenstern'ün onun peşinden koşmak zorunda bırakarak kaçmaya başlar. Kasvetli Elsinore şatosunda bize bir hayli korkunç gelir bu çocuk oyunları.

Üçüncü sahnede, kraliçesi yanında olmayan kral, olup bitenler konusunda kendi adamlarına bilgi verir. Hamlet'in başıboş dolaşmasının çok tehlikeli olduğunu, ama "mantıklı düşüne-meyen halk yığınları" ("the distracted multitude") (IV, 3, 4) onu sevdiği için, prense sert bir ceza vermenin doğru olmayacağını anlatır. İşte bu yüzden Hamlet ülkeden hemen uzaklaştırılacaktır. Claudius'un yeğenini Danimarka'da açıkça cezalandırmaya ya da gizlice öldürmeye yanaşmamasının başka bir nedeni de olduğunu ileride göreceğiz; Claudius'un karısına tutkusunun, karısının da oğluna düşkünlüğünün, kralın elini kolunu bağladığını anlayacağız. Hamlet köşesinde uslu uslu otursaydı, amcasının ona hiçbir kötülük yapamayacağı da besbellidir.

Kralın konuştuğu sırada sahneye giren Rosencrantz, prensin ölüyü nereye sakladığını bir türlü söylemediğini haber verir. Bunun hemen arkasından da Guildenstern ve başkaları Hamlet'i tutuklu olarak kralın huzuruna getirirler. Kral, Polonius'un nerede olduğunu sorunca, kara gülmece ustası Hamlet olanca alaycılığıyla, Polonius'un akşam yemeğinde olduğunu bildirir:

*Yediği yerde değil, yenildiği yerde. Politikacı kurtlardan oluşan bir parlamento, onun üstüne üşüşmüş durumda.*

*Not where he eats, but where he is eaten: A certain convocation of politic worms are e'en at him.*

(IV, 3, 20-21)

Siyasal alanda kendini pek marifetli sanan bu ihtiyarın ölüsünü politikacı kurtların kemirmesi ayrıca yerindedir. Gelgelelim prens bu arada öyle çılgınca sözler de söyler ki, o sırada aklını oynattığına belki gerçekten inanan kral, “vah! vah!” (“alas, alas!”) (IV, 3, 26) demekten kendini alamaz. Claudius, Polonius’un nerede olduğunu ikinci kez sorunca, Hamlet amcasına açıkça hakaret eder:

*Cennette. Oraya birini gönderin. Eğer haberciniz onu cennette bulamazsa, öteki yerde onu kendiniz arayınız.*

*In heaven. Send thither to see. If you messenger find him not there, seek in the other place yourself.*

(IV, 3, 33-34)

Hamlet böylece krala cehenneme kadar yolu olduğunu söyledikten sonra, ölünün nerede olduğunu bildirir.

Üvey oğlunun açık hakaretlerine karşın, ikiye bölünmüş tutumunu sürdüren kral, prensin kendi güvenliğini göz önünde tutarak, yani böyle bir cinayet işlediği halde onu korumak istedikleri için, Hamlet’i hemen İngiltere’ye göndereceklerini bildirir. Hamlet bunu kabul edip, “Haydi İngiltere’ye! Elveda sevgili anne” (“for England! Farewell, dear mother”) (IV, 3, 48) der krala. Üvey oğlu artık iyice delirmiş gibi onu idare eden Claudius, yumuşak olduğu kadar ikiye bölünmüş bir tutumla “Seni seven baban, Hamlet” (“thy loving father, Hamlet”) (IV, 3, 49) diyerek prensin sözümona yanlışını düzeltince, Hamlet sağlam ve alaycı bir mantıkla, Claudius ile Gertrude’un cinsel ilişkisine gene değinecek, amcasının onun annesi olduğu konusunda direnir:

*Annem! Anneyle baba karı kocadır. Karı koca da aynı gövdedir. Onun için, annem! Haydi İngiltere'ye!*

*My mother! Father and mother is man and wife, man and wife is one flesh, and so, my mother! Come, for England!*

(IV, 3, 50-52)

Prens çıkar çıkmaz, kral onun yakından izlenmesini, hemen gemiye bindirilip bu gece götürülmesini emreder Rosencrantz ile Guildenstern'e. Sahnede yalnız kalınca da kendi kendine söylediklerinden, sağlıklı yaşayabilmesi için, ateşli bir hastalık gibi kanını zehirleyen yeğenini yok etmeye karar verdiğini anlarız. Danimarka tarafından yenildikten sonra Claudius'un sözünden çıkamayacak duruma düşen İngiltere kralına yazdığı mektupta, Hamlet'in hemen öldürülmesini istemiştir. Bu mektup mühürlü olduğundan, yalnız Hamlet değil, Rosencrantz ile Guildenstern de bilmezler içinde neler yazıldığını.

Dördüncü perdenin dördüncü sahnesinde, Claudius'un ustaca girişimleri sayesinde, Danimarka'ya karşı savaş açmaktan vazgeçip bu ülkenin topraklarından geçiş iznini aldıktan sonra Polonya'ya yürüyen Fortinbras ile arkadaşlarını görürüz. Kimine göre, bu Fortinbras faslı, Thomas Kyd'in ya da başka birinin yazdığı ilk *Hamlet*'ten bir kalıntıdır ve Shakespeare'in *Hamlet*'inde yer alması tümüyle gereksizdir. Hatta birçok yönetmen, Fortinbras ile ilgili sahnelerin tümünü oyundan çıkarırlar. Oysa biz böyle düşünmüyoruz; çünkü Fortinbras'ın durumu, Hamlet'inkine çok benzer: O da bir kralın yeğenidir. Onun da babası, Hamlet'in babası tarafından savaşta öldürüldüğü için, o da babasının öcünü almak ister. Ne var ki, Fortinbras, Hamlet'in tam karşısı bir eylem adamıdır. İşte bu yüzden Hamlet bir suçlu gibi ülkesinden zorla götürülürken, Fortinbras'ın neler başardığını düşünüp kendi kendini suçlayacaktır. Ölmeden önce de Fortinbras'ın kral seçilmesini isteyecektir. Çağdaş şairlerden Polonyalı Zbigniew Herbert'in "Fortinbras'a Ağıt" adlı çok ilginç bir şiiri vardır. Bu şiirde Fortinbras ölen Hamlet'e bir ağıt yakarken, başarılı bir yığın pratik

iş yaptığı halde, Hamlet'in yanında ne denli sönük kaldığının bilinci içindedir:

*Bu gece bir yıldız doğdu.  
Adı Hamlet. Hiç karşılaşmayacağız onunla.  
Bir tragedya yazmaya değmez benden artakalanlar.*

Bu ağıtta söylendiği gibi, Hamlet ile Fortinbras gerçekten hiçbir zaman yüz yüze gelmezler. Ancak Norveçli prensin ordusunu geçerken gören Hamlet, bu ordunun bir subayından, Fortinbras'ın küçük bir toprak parçası uğruna Polonya'ya savaşmaya gittiğini öğrenir.

Hamlet, Rosencrantz ve Guildenstern ile onu gözaltında tutan adamların yürümelerini, birazdan onlara yetişeceğini söyler. Kendi kendine kalınca yüksek sesle düşünür. Hamlet sahneye konulurken, Fortinbras ile ilgili parçalarla birlikte, bu son "soliloquy"nin oyunun metninden çıkarılması, hiç de doğru değildir bize kalırsa. Çünkü Hamlet kendi kendine konuşurken, Fortinbras'ın onurlu ve yiğitçe davranışlarını görünce, kendi edilgenliğini büsbütün ayıplar:

*Tüm bu rastlantılar, nasıl da beni suçluyor;  
Uyuşan hıncımı nasıl da mahmuzluyor!*

*How all occasions do inform against me,  
And spur my dull revenge!*

(IV, 4, 32-33)

Bir insanın işi gücü sadece yemek ve uyumaksa, öyle bir insanın bir hayvandan farksız olacağını bilir. İnsan yaratılırken, sırf bunları kullansın diye, ona "yetenek ve tanrısal akıl" ("capability and god-like reason") (IV, 4, 38) bağışlanmıştır. Prens bu yeteneklerini, bu aklını kullanıp görevini niçin yerine getirmediğini sorar kendi kendine. Acaba "hayvanca bir unutma" ("bestial oblivion") (IV, 4, 40) yüzünden mi eyleme geçemiyordur? Yoksa her şeyi "fazla inceleyerek düşündüğü" ("thinking too precisely") (IV, 4, 41) için mi korkakça davranmaktadır? Hamlet'in

unutması söz konusu değildir. Tam tersine, öç alma görevinin onda bir saplantıya dönüştüğü, aklında bundan başka hiçbir şey olmadığı besbellidir. Fazla düşündüğü için eyleme geçemediği varsayımı çok yerindedir. Hamlet görevini neden yerine getiremediğini anlayamaz bir türlü. Öç alması için kesin nedenler vardır. Öcünü almanın çareleri de vardır elinde. Ama kendine bu işin yapılması gerektiğini söylediği halde, gene de bir şey yapamıyordur. Norveçli genç prens, yirmi bin kişilik bir ordunun başında, bir hiçi, “bir yumurta kabuğunu” (“an egg-shell”) (IV, 4, 53) bir onur sorununa dönüştürmüş, ölümü göze alıp kadere meydan okumaktadır. Askerleri de mezarlarının bile sığmayacağı küçük bir toprak parçası uğruna canlarını veriyorlardır. Oysa “babası öldürülen, annesi lekelenen” (“a father kill’d, a mother stain’d”) (IV, 4, 57) Hamlet’e hem akli, hem de duyguları eyleme geçmesini emrettiği halde, o hâlâ tam bir uyuşukluk içindedir. Prens bu edilginliğinden öyle tiksindir ki, artık ya hiç düşünmeye ya da ancak kan dökmeyi düşünmeye karar verir:

*Bundan böyle*

*Düşüncelerim ya kanlı olsun, ya da metelik etmesin.*

*From this time forth,*

*My thoughts be bloody or be nothing worth.*

*(IV, 4, 65-66)*

Gelgelelim bu karar lafta kalacağa benzer; çünkü Danimarka prensi, mezbahaya götürülen bir koyun gibi, İngiltere’ye götürülmektedir şu sırada. “Kanlı” düşünceleri, eylemlerinde değil, o fazlasıyla işleyen kafasındadır gene. Hamlet dördüncü perdenin sonun kadar sahnede görünmez. Ancak beşinci perdede, bir rastlantı sonucu Danimarka’ya dönüp öcünü alabilecektir.

Dördüncü perdenin dördüncü sahnesiyle beşinci sahnesi arasında bir hayli zaman, en azından birkaç hafta geçtiği bellidir. Bu arada deliren zavallı Ophelia’nın yürekler acısı bir durumda olduğunu; saçma sapan şeyler söylerken, babasından çok söz ettiğini; kendi göğsünü yumruklayıp dövündüğünü; şimdi de ille kraliçeyle görüşmek istediğini öğreniriz. Kraliçe ise, onu

görmek istemez; çünkü kendisinin açıkladığı gibi, öyle huzursuz bir haldedir ki, her şey bir felaketin habercisi görünür ona. Ama Horatio, Ophelia'nın abuk sabuk sözlerini yorumlayanların aklına tehlikeli kuşklar gelebileceğini ileri sürerek, Ophelia ile konuşmasını salık verir kraliçeye.

Derken genç kızı sahneye getirirler. Ophelia kraliçeyi nezaketle selamlar, ama onu niçin görmek istediğini bildirmez. Ayrıca güzel şarkılardan kopuk kopuk parçalar söyleyerek dolanır durur. Ophelia'nın delirmesi, bizi derinden sarsan beklenmedik olay değildir. Çünkü daha önce de söylediğimiz gibi, kızcağız ona zalimce davranan ve gerçekten aklını oynattığına inandığı sevgiliyle, çok akıllı ve bilge sandığı babası arasında zaten perişan bir hale düşmüştü. Sevgilisinin babasını öldürmesi ise, Ophelia'nın o zavallı aklının bardağını taşıran son damla olmuştur.

Delilik, duyarlı her insanda dehşet uyandıran bir olaydır. Ne var ki, Ophelia'nın deliliğinde trajik bir yan yoktur. Onun deliliği, korkudan çok, neredeyse şiirsel diye niteleyebileceğimiz bir üzüntü verir bize. Laertes, bu perdenin sonuna doğru, kız kardeşi bu deli haliyle,

*Kederi ve felaketi, acıyı, cehennemi bile,  
Sevimliliğe ve güzelliğe dönüştürüyor*

*Thought and affliction, passion, hell itself  
She turns to favour and to pretiness*

(IV, 5, 185-186)

diyerek, bunu vurgular. Dahası var: Ophelia'ya akıllı başındayken duymadığımız yakınlığı şimdi duyarız. Yetişkin bir genç kızın, yarı bunamış babasına körü körüne boyun eğmesini ayıplamış, Ophelia'yı kişiliksiz olmakla suçlamıştık. Ama aklını yitirmekle birlikte, Ophelia'nın çocuksu tatlılığı ön plana çıkar; artık Ophelia sevgiyle karışık candan bir acıma duygusu uyandırır bizlerde.

Ophelia babasını düşünerek güzel bir ağıt söylerken, kral sahneye girer. O sırada Ophelia bir delikanlının yatak odasına gidip kızlığını yitiren bir genç kız üzerine açık saçık sayılabi-



lecek başka bir şarkıya geçer. Kardeş katili Claudius'un, son derece edepli haller takınarak ayıpladığı bu şarkıyı kesmeye kalkması ayrıca ilginçtir. Ama Ophelia hiç orali olmadan şarkısını tamamlar: Delikanlının kızı evleneceğiz diye söz verdiği halde, yatağına kendiliğinden geldiğini bahane ederek onu nikâhlanmadığı anlaşılır.

Ophelia gibi saf bir kızın böyle bir şarkı söylemesi, yalnız kralı değil, eleştirmenleri de oldukça tedirgin etmiştir. Bize kalsın, bunu açıklamamanın en akla yakın yolu, Ophelia'nın şarkıyı çocukken duymuş ve delirince de, bilinçaltında kalan ezgiyi anımsamış olmasıdır. Hamlet'e yüz verirse, namusunu lekeleyebileceği konusunda ağabeyi Laertes'in öğütlerinin de bir yankısı olabilir bu şarkıda. Gelgelelim eleştirmenler –bu arada Waldock gibi *Hamlet* konusunda ayrıca sağduyulu bir tutum benimsemeye özen gösterenler bile– hayal güçlerine kapılıp, şarkıdaki delikanlının genç kızı baştan çıkardıktan sonra onunla evlenmeye yanaşmadığı gibi, Hamlet de, Ophelia çok erdemli görüldüğü halde, kendi anası gibi kolayca elde edilen bir kadın olup olmadığını sınamak amacıyla, onu acaba baştan çıkardı mı diye kendi kendilerine sormaya başlamışlardır.<sup>146</sup> Madariaga'ya bakılacak olursa, Hamlet ile Ophelia'nın ilişkisinin platonik olmadığı kesindir. Hamlet bu yüzden onun bir manastıra, yani bir geneleve gitmesini ister. Aynı nedenden ötürü de yüzünü gözünü boyamakla suçlar kızı; onunla nikâhlanmayacağını dolaylı yoldan bildirmek amacıyla, bundan böyle hiç kimsenin evlenmeyeceğini söyler ve oyuncuların gösterisi başlamadan önce, onunla açık saçık bir biçimde konuşur.<sup>147</sup> *Hamlet* söz konusu olunca, sınırsız saçmalamak bir gelenek haline geldiğinden, daha da ileri gidip, Ophelia'nın Hamlet'ten gebe kaldığını, onun için delirdiğini, hatta Ophelia'yı Claudius'un baştan çıkardığını ileri sürenler bile olmuştur. Ne var ki, oyunun metninde bu türden çılgın varsayımları destekler nitelikte bir tek sözcük bile bulunmadığı için, bunları ciddiye alıp tartışmanın hiçbir anlamı yoktur.

146 A.J.A. Waldock, *hamlet. A Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931, s. 354-360.

147 Salvador de Madariaga, *On Hamlet*, London, Hollis and Carter.

Ophelia sahneden çıkmadan önce, gene babasının ölümünden söz eder:

*Sabırlı olmalıyız. Ama onu soğuk toprağa koyduklarını düşündükçe, ağlamamak elimde değil. Kardeşimin haberi olacak bundan.*

*We must patient. But I cannot choose but weep, to think they should lay him in the cold ground. My brother shall know of it.*  
(IV, 5, 68-70)

Sonra bir arabaya biniyormuş gibi yapar, herkese iyi geceler dileyip gider. Kızcağız gider gitmez de, onun kendi canına kıyacağı içine doğmuşçasına, Claudius, Ophelia'ya iyi bakılmasını, onun yakından izlenmesini emreder. Karısına dönerek, "Ah! Derin bir kederin zehiridir bu!" ("O! this is the poison of deep grief") (IV, 5, 75) diye söze başlar. İçtenlikle üzüldüğünü belirten ve bu katile insanca bir boyut veren bir duyarlılıkla, babasının öldürülmesinin ve Hamlet'in gidişinin, zavallı genç kızı çıldırttığını söyler.

Bu sahnede Claudius'un böylesine üzüntülü olmasının tek nedeni Ophelia'nın delirmesi değildir: Polonius'un nasıl öldürüldüğü konusunda, halk arasında tatsız dedikodular çıkmıştır. Onu gereken törenler yapılmadan, hiç kimseye haber vermeden acele gömecek kadar akılsız davranmaları, bu kötü dedikoduları büsbütün yaygınlaştırmıştır. Kral, Laertes'in Fransa'dan gizlice dönmesinin onu ayrıca tedirgin ettiğini tam anlattığı sırada, büyük bir gürültü kopar. İçeriye koşan adam, eğer Claudius canını kurtarmak istiyorsa hemen kaçması gerektiğini; "Laertes kral olacak! Laertes kral olacak!" ("Laertes shall be king! Laertes shall be king!") (IV, 5, 107) diye avaz avaz haykıran bir kalabalığın başına geçen Laertes'in saraya saldırdığını anlatır. Bunun hemen arkasından Laertes, elinde kılıcı, sahneye dalar. "Ah alçak kral! Babamı ver bana!" ("O thou vile king! Give me back my father!") (IV, 5, 145-146) diye bağırır. Kraliçe soğukkanlı olmasını isteyince, delikanlı, "Kanımın soğuk kalan her damlası, benim piç olduğumu ilan eder" ("that drop of blood that's calm proclaims me bastard") (IV, 5, 116) diye karşılık verir.

Şimdi gerçek bir tehlike karşısında kalan Claudius'un, olanca gururuyla ve görülmedik bir yiğitlikle bu tehlikeye göğüs gerdiğini kabul etmek zorundayız. Gerçi Claudius öz kardeşini öldürerek tahta geçmiştir, ama bir kralın yetkisini Tanrıdan alan kutsal bir varlık olduğuna, hainlerin ona el süremeyeceğine inanır gene de. Krallara özgü çoğulu kullanıp "biz" diye konuşarak, delikanlıyı tutmaya çalışan karısına şöyle der:

*Bırak onu, Gertrude. Bize bir şey olacak diye korkma.  
Bir kralın çevresini saran öyle bir tanrısallık vardır ki,  
Hainlik ancak uzaktan bakabilir yapmak istediği kötüye.*

*Let him go, Gertrude; do not fear our person.  
There's such a divinity doth hedge a king.  
That treason can but peep to what it would.*

(IV, 5, 121-123)

Sonra aynı serinkanlılıkla, Laertes'in konuşmasını emreder. Laertes babasının nerede olduğunu sorunca, Claudius "Öldü" ("dead") (IV, 5, 126) diye kesip atar. Büyük bir heyecan içinde olan kraliçe, kocasını aklamaya çalışırken oğlunu suçladığının farkına varmadan, "Ama öldüren o değil" ("but not by him") (IV, 5, 126) diye lafa karışır. Laertes ise, kendi vicdanına da, Tanrının buyruklarına da hiç aldırmayacağını bildirirken, babasının katilini cezalandırmaya kararlıdır:

*Cehennemlik olmayı göze alıyorum. Öyle bir haldeyim ki,  
Bu dünya da umurumda değil, ötekisi de!  
Ne olursa olsun, babamın öcünü  
Tam anlamıyla alacağım.*

*I dare damnation. To this point I stand,  
That both the worlds I give to negligence,  
Let come what comes; only I'll be reveng'd  
Most thoroughly for my father.*

(IV, 5, 131-134)

Böylece tragedyanın ikinci yarısında, öldürülen babasının öcünü almayı amaçlayan bir oğul daha çıkar ortaya. Ve hemen anlaşılacağı gibi, durumları tıpkı eş olduğu halde, kişilik açısından Laertes, Hamlet'in tam bir karşıtıdır: Biri, kılı kırka yaran bir düşünce adamı; öteki, kafasını hiç işletmeden saldırıya geçen bir eylem adamıdır. Hamlet'in babasının hayaletiyle ilk karşılaştığı sırada yapacağını söylediği işi, Laertes dakikasında yapabilir. Ne var ki, Laertes'in bu kararlı halinin hiç de hayran olunacak bir yanı bulunmadığını ileride göreceğiz. Çünkü Laertes kötü bir genç olmadığı halde, onu kullanarak üvey oğlunu mahvetmek isteyen Claudius'un elinde bir alet olacak, namussuzca çarelere başvurarak öcünü almaya kalkacak, iş işten geçtikten sonra pişmanlık duyacak, kendi kurduğu tuzığa kendi düşüp ölecektir.

Şimdi Claudius, öfkeden kudurmuş bir halde olan Laertes'i büyük bir ustalıkla yatıştırır. Polonius'u çok sevdiğini, ölümüne çok üzüldüğünü ve bu cinayetten sorumlu olmadığını tam anlamıyla anlatmaya başladığı ve belki Hamlet'i suçlayacağı sırada, Ophelia babası için gene bir ağıt yakarak sahneye yeniden girer. Ophelia'yı böyle görünce, ağabeyinin öç alma hırsı büsbütün yoğunlaşır. Artık sadece öldürülen babasının değil, deliren kız kardeşinin de öcünü alması gerektiğini söyler. Laertes'in geldiğinin farkına bile varmayan Ophelia, babasından esirgenen görkemli cenaze törenini hayal gücüyle canlandırır. Onu yüzü açık olarak tabuta nasıl koyduklarını, mezarı üstünde nasıl ağladıklarını şarkılarıyla anlatır. Oysa böyle bir tören yapılmamış, hiç kimse ağlamamış; ağlayacak tek kişi olan Ophelia, babasının nasıl toprağa verildiğini görmemiştir belki de. Ağabeyinin "mayıs gülü" ("rose of may") (IV, 5, 15) dediği Ophelia, bir yandan şarkılar söyleyerek çevresindekilere, belki gerçek, belki de hayal ürünü çiçekler dağıtmaya başlar. "İşte biberiye, anımsamak içindir bu; ne olur, sevgilim, unutma" ("there's rosemary, that's for remembrance; pray, love, remember") (IV, 5, 173-174) derken, Hamlet'i de düşünmüş olabilir. Oysa bir erkeğe gerçekten bağlanacak kadar olgunlaşamayan Ophelia'nın perişan kafasındaki saplantı, sevgilisi değil, babasıdır sadece:

*İşte bir papatya. Size menekşeler de vermek isterdim; ama babam ölünce, hepsi soldu. Onun ölümü erdemli olmuş diyorlar.*

*There's a daisy. I would give you some violets, but they withered all when my father died. They say he made a good end.*

(IV, 5, 181-183)

Ophelia'nın bu son sözü, bu tragedyada bol bol görülen, Shakespeare'in acı alaylarından biridir gene. Çünkü bir perde arkasında hafiyelik ederken, bir "fare" gibi öldürülen Polonius'un sonu hiç de erdemli olmamıştır.

Ophelia'nın son şarkısı şöyledir:

*Gene gelmeyecek mi?  
Hayır, hayır, öldü.  
Sen de git ölüm döşeğine.*

*And will he not come again?  
No, no, he is dead.  
Go to thy death-bed.*

(IV, 5, 188-190)

Ve Ophelia gerçekten kendi ölümüne gider. Onu bir daha görmeyiz. Irmakta boğulduğu haberini alırız sadece.

Genç kız sahneden çıktıktan sonra, Claudius, Laertes'in acısını candan paylaştığını açıklar. Eğer Laertes onu suçlu bulursa, krallığını da, canını da delikanlıya teslim etmeye hazırdır. Laertes ile hemen baş başa konuşmak ister. Hamlet'in adını vermeden, Laertes'in öç almasına yardım etmeye ve bu cinayetin sorumlusunu cezalandırmaya hazır olduğunu bildirir. Kral yeğeninin İngiltere'de öldürülmesini bekliyordur elbette, ama eğer bu umudu gerçekleşmezse, Hamlet'in hakkından gelmek için Laertes'i kullanacağı besbellidir.

Dördüncü perdenin çok kısa olan altıncı sahnesi, dramatik açıdan pek ilginç değildir. Tragedyanın konusuyla ilgili bir açıklama niteliğindedir sadece. Bu sahnede gemiciler Horatio'ya,

Hamlet'ten bir mektup getirirler. Hamlet arkadaşına şunları anlatır o mektubunda: İngiltere'ye yelken açtıktan iki gün sonra gemileri korsanların saldırısına uğramış. Hamlet korsan gemisine atlayıp onlarla çarpıştığı sırada gemi alarga etmiş. Hamlet bu yüzden korsan gemisinde tek başına tutsak düşmüş. Ne var ki, korsanlar ona iyi davranmışlar. Hamlet krala ve kraliçeye yazdığı mektupları Horatio'nun hemen saraya iletmesini ve ona yol gösterecek olan gemicilerle birlikte, şimdi bulunduğu yere, elinden geldiğince çabuk gelmesini ister. "Kulağına söyleyeceğim öyle sözler var ki, duyunca dilin tutulacak" ("I have words to speak in thine ear will make thee dumb") (IV, 6, 22-23) diye yazar. Rosencrantz ile Guildenstern'ün, İngiltere'ye doğru yollarına devam ettiklerini, onların üzerine Horatio'ya anlatacakları olduğunu da ekler. Böylece Hamlet ülkesine ve öç alma görevinin başına geri dönmüştür. Ne var ki, Danimarka'ya dönmesi, kendi isteğiyle değil, bir rastlantı sonucu olduğu gibi, oyunun sonunda öç alması da, neredeyse kendi iradesi dışında kalacak, ancak bazı rastlantılar sayesinde gerçekleşecektir.

Dördüncü perdenin yedinci ve son sahnesi, beşinci sahenin bir devamıdır. Kralla Laertes beşinci sahnede kararlaştırdıkları gibi baş başa konuşmaktadırlar. Claudius, Polonius'u Hamlet'in öldürdüğünü Laertes'e söylemiştir bile. Laertes'in babasının canına kıyanın, onu da öldürmeyi amaçladığını ekler şimdi. Hamlet'i İngiltere'ye bir ölüm fermanıyla gönderdiği konusunda Laertes'e bir tek söz söylememeye özen gösterir. Laertes kralın Hamlet'i niçin hemen cezalandırmadığını sorunca, Claudius bunun çok önemli iki nedeni olduğunu açıklar: Birincisi, kraliçenin oğluna aşırı düşkünlüğü; Claudius'un da karısına, onsuz yaşamayacak kadar bağlı oluşudur. Claudius'un böyle konuşurken, doğru söylediğinden en küçük bir kuşkusuz yoktur. Kardeşini öldüren, yeğenini öldürmek için karanlık düzenler çeviren bu adamı insanlaştıran da, kraliçeye duyduğu, "Benim erdemim mi, yoksa belam mı?" ("my virtue or my plague?") (IV, 7, 13) dediği sevdadır. Hamlet'e karşı açıkça bir şey yapamamasının ikinci nedeni de, daha önce de değindiğimiz gibi, Danimarka halkının prenslerini çok sevmeleri, onun kusurlarını bile hoş görmeleridir.

Kral bunları anlatırken sahneye giren bir haberci, Hamlet'in mektuplarını getirir. Hamlet krala yazdığı dört satırlık mektupta, Danimarka sahiline yoksul ve yapayalnız bırakıldığını, ertesi gün Elsinore'a gelip böyle garip bir biçimde ansızın geri dönmeksinin nedenlerini anlatacağını bildirir. Bu haber kralı öylesine tedirgin eder ki, serinkanlılığına karşın, ne yapacağını şaşırır, neredeyse Laertes'in fikrini soracak duruma düşer. Ama güçlü kişiliği çabucak toparlanmasını sağlar gene ve Hamlet'i ortadan kaldıracak olan planı hemen kotarır. Claudius'a bakılacak olursa, bu öylesine kurnazca bir plandır ki, hem Laertes prensi öldürebilecek, hem de herkes ve bu arada kraliçe Gertrude, Hamlet'in bir kazaya kurban gittiğini sanacaktır: Fransa'dan gelen biri, Laertes'in ne denli usta bir eskrimci olduğunu anlatınca, prens bu sözleri büyük bir ilgiyle dinlemiş, onunla boy ölçüşebilmek için Laertes'in Danimarka'ya dönmek için dört gözle beklediğini söylemiştir. Hemen durumu sezemeyen Laertes, Hamlet ile bir eskrim maçı yapmalarından ne çıkacağını sorar krala. Claudius bu soruyu yanıtlayacağı yerde, delikanlıyı kışkırtmak amacıyla ona başka bir soru sorar:

*Laertes, babanı sever miydin?  
Yoksa bir kederin resmi gibi misin?  
Yüreği olmayan bir yüz müsün?*

*Laertes, was your father dear to you?  
Or are you like the painting of a sorrow,  
A face without a heart?*

(IV, 7, 106-108)

Sonra da Laertes'in, babasının katilini cezalandırmak için her şeyi göze alıp almayacağını öğrenmek ister. Laertes, Hamlet'in gırtlığını herkesin önünde, kilisenin ortasında bile kesmeye hazır olduğunu bildirir. Bunun üzerine kral hazırladığı haince planı açıklar: Hamlet ile Laertes arasında bir eskrim karşılaşması düzenlenecek. Bu karşılaşmayı seyredenler ya birini, ya ötekini tutarak bahse girecekler. Böylece sarayda eğlenceli bir gösteriye dönüşecek olan bu karşılaşma sırasında, Laertes ucu düğmesiz,

yani gerçekten kesen bir meç kullanmasının yolunu bulup babasının öcünü alabilecek. Bunu söylerken Claudius'un Hamlet için,

*Son derece açık yürekli olduğundan ve hile nedir bilmediğinden,  
Meçleri incelemeyecektir*

*Most generous and free from all contriving,  
Will not peruse the foils*

(IV, 7, 134-135)

diyerek, öldürmeyi tasarladığı yeğenini övmesi de ayrıca ilginçtir.

Şimdiye dek Laertes'i sıradan, ama mert bir delikanlı bilir, düşmanına karşı açıkça savaşacağını sanırdık. Şimdi ise, düşmanın canına mutlaka kıyabilmek, gövdesi hafifçe çizilse bile ölmesini sağlamak için, bu keskin meçin ucuna öldürücü bir zehir sürülmesini önermesi, onun en azından kral kadar haince davranabileceğini kanıtlar. Kral da herhalde Laertes'ten aşağı kalmamak kaygısıyla, üçüncü bir namussuzluk düşünür: Zehirli bir şarap kadehi hazırlayacaktır. Eğer Laertes'in meçinin keskin ve zehirli ucu Hamlet'e hiç değmezse, o zaman kral ona bu zehirli şarabı sunacak, böylece prens nasıl olsa ölecektir. Gerçi Hamlet gerçekten ölecektir, ama zehirli meçi yüzünden Laertes, zehirli şarabı yüzünden de Claudius, onunla birlikte öleceklerdir sonunda.

Bu karanlık dolaplar dönerken, üzüntü içinde sahneye giren kraliçe, Ophelia'nın boğulduğunu haber verir. Ophelia'nın ölümüyle kralla Laertes'in Hamlet'e karşı kurdukları ölüm tuzağı arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır. Çünkü ayrıca güzel, nerdeyse şiirsel diyebileceğimiz bir ölümdür Ophelia'nınki. Kraliçenin anlattığına göre, genç kız çeşitli çiçeklerden yapılmış acayip çelenklerle ırmağa inmiş. Çelenklerini suya yansıyan bir söğüt ağacına asmaya çalışırken, bir dal kırılıvermiş. Ophelia çiçekleriyle birlikte suya düşmüş. Etekleri yayılıp onu bir süre suyun üstünde tutmuş. Eski şarkılardan kopuk kopuk parçalar söyleyerek, bir "deniz kızı gibi" ("mermaid-like") (IV, 7, 176) bir süre sularla akmış, sonra boğulmuş.

Wilson Knight'ın dediği gibi, "bu dünyadan olmayan garip



bir güzellik" vardır Ophelia'nın ölümünde.<sup>148</sup> Hiçbir trajik ya da acı yanı olmayan, herkesi duygulandıran, şairlerin hayal gücünü co turan bir ölümdür bu. Coleridge o s   tl  ırmağın suları üstünde Ophelia'yı,   eklerle örtülü küçük bir "peri adasına" benzetir. Arthur Rimbaud genç kızın "tatlı deliliğinden" ("douce folie") söz ederek, "Oph lie" adlı şiirin başlangıcında, karanlık suların üstünde yüzen büyük bir zambağaya benzetir onu:

*Sur l'onde calme et noire ou dorment les  toiles  
La blanche Ophelia flotte comme un grand lys.*

Delirince çevresinde   ek saçan Ophelia'nın ölümü, aklımıza hemen   ekleri getirir zaten. Ophelia gömülürken de ağabeyi şöyle der:

*Toprağaya koyun onu;  
Ve onun o güzel, tertemiz gövdesinden  
Menek eler fı kırısın.*

*Lay her in the earth;  
And from her fair and unpolluted flesh  
May violets spring.*

(V, 1, 231-133)

Ne gariptir ki, Shakespeare, Stratford-upon-Avon'da on be  ya larındayken, kasabanın ortasından geçen Avon ırmağına d  en bir genç kız boğulmu tu. Bu kızın adının Catherine Hamlet (ya da Hamlett) olması, büsbütün daha garip. Anlaşılan, Shakespeare'in doğduğı kasabada oturanlar, bu genç kızla Ophelia'yı öyle bir  zde le tirmişler ya da Ophelia'nın gerçekten yaşadığına öyle bir inanmışlar ki, neredeyse dört yüzyıl sonra, 1964'te Shakespeare'in doğum gününde düzenlenen bilimsel toplantılar dolayısıyla Stratford'da bulunduğumuz sırada, ya lı bir adam bizi ırmak boyunca götürdü, yüzlerce söğüt arasında bir tanesini göstererek, "İ te Ophelia bu ağaca   ek  elenklerini asarken suya d   p boğuldu," dedi.

148 G. Wilson Knight, *The Imperial Theme*, London, Methuen University Paperbacks, 1965, s. 116.

Beşinci perdenin başında, Mezarcıların konuşmalarından da anlaşılacağı gibi, Ophelia'nın bir kaza sonucu mu öldüğü, yoksa kendi canına kıymak mı istediği, bir tartışma konusudur. Gerçi Ophelia'nın ölümünü anlatırken bir çeşit koro görevini yüklenip, olup bitenleri kendi gözleriyle görmüş gibi dile getiren kraliçe, onun suya "düşüğünü" ("fell") (IV, 7, 175) söyler, ama Ophelia düştüğü sudan çıkmak için, imdat istemek için en küçük bir çaba göstermemiş, tam tersine, şarkılar söyleyerek kendini koyuvermiştir. Nitekim beşinci perdenin başlangıcında yapılan cenaze töreninde, din adamlarının onun ölümünü bir intihar saydıkları anlaşılacaktır. Bilinçsiz olsa da, Ophelia ölümü özleyebilir. Genç kızın bu kuşkulu ölümünde, Shakespeare'in bu tragedyaya ikide birde eklediği gizli alaylardan birini görürüz gene; çünkü Hamlet sürekli deli rolü oynadığı halde, sonunda Ophelia'dır deliren; Hamlet oyun boyunca kendini öldürmekten söz ederken, kendi canına kıyan o değil, gene Ophelia'dır.

### *Beşinci Perde*

Beşinci perdenin birinci sahnesinde, iki Mezarcı, Ophelia'nın kuşkulu ölümünü tartışarak, onun mezarını hazırlamaktadırlar. *Hamlet*'in kimi metinlerinde, bunlara doğrudan doğruya "soytarı" adı verilir. Shakespeare'in çoğu tragedyalarında –örneğin, *Romeo and Juliet*'te Juliet'in dadısı, *Macbeth*'te sarhoş kapıcı, *King Lear*'de kralın soytarısı, *Antony and Cleopatra*'da Mısır kraliçesine zehirli yılanları getiren köylü gibi– güldürücü kişiler ve güldürücü sahneler bulunduğu için, bu Mezarcıların da, Ophelia'nın ölümüne duyulan acıdan sonra gerginliği azaltmak, seyircileri biraz rahatlatmak ve eğlendirmek amacıyla oyuna eklendiğini savunanlar vardır. Oysa, biraz önce de belirttiğimiz gibi, zavallı Ophelia'nın ölümünde bizi gerçekten sarsan trajik bir hava yoktur. Mezarcılara gelince, onlar tıpkı Lear'in soytarısı gibi, nükteli ve keskin zekâlı olmakla birlikte, alışlagelmiş anlamda güldürücü değildirler. Ophelia'nın kendini öldürüp öldürmediği, bir ölünün toprakta çürümesi için ne kadar zaman gerektiği gibi

sorunları tartışıklarına, bunu yaparken de, çevrelerine kurumuş kafatasları ve ölü kemikleri fırlattıklarına göre, ele aldıkları konuların da, davranışlarının da eğlendirici olduğu söylenemez. Gerçi onların güldürücü yanları da vardır, ama Shakespeare’de çoğu zaman olduğu gibi, bu sahnede de tragedya ile komedyaya sıkı sıkı birbirine örülmüştür.

Bu sahne, arkadaşından çok daha parlak zekâlı olan ve çok daha akıllıca konuşan birinci Mezarcının, kendi canına kıyan bir kadının kutsanmış Hristiyan mezarlığında gömülmesinin doğru olup olmadığını sormasıyla başlar. İkinci Mezarıcıya göre, soruşturmayı yürütenler, bunun bir intihar olayı olmadığına karar vermişlerdir. Ne var ki, adam çok sağlam bir mantığa başvurarak bunun doğru olmadığını kanıtlar: Eğer sular bir insana gelip onu boğarsa, demek ki, o insan kendini öldürmemiştir. Ama tam tersi olup da, bir insan suya gidip boğulursa, demek ki, o insan kendi yaşamına son vermiştir. Mezarını kazdıkları kadının yaptığı da budur. Mezarıcılar Ophelia’nın adını bile bilmezler, ama o kendi canına kıyarak günahların en büyüğünü işlediği halde, sırf yüksek sınıftan geldiği için ailesinin onu buraya gömebildiğinin farkındadırlar

*Sana doğrusunu söyleyeyim mi? Eğer soylu sınıftan olmasaydı, kutsanmış Hristiyan toprağına gömemezlerdi onu.*

*Will you have the truth of it? If this had not been a gentlewoman she would have been buried out of Christian burial.*

(V, 1, 22-24)

Birinci Mezarıcıya bakılacak olursa, hiçbir Hristiyanın kendini boğmaya ya da asmaya hakkı yoktur da, ancak kibar sınıftan gelenlerin bunları yapmaya hakları vardır. Bununla birlikte Mezarıcı, bir emekçi olarak kendi sınıfının üstünlüğüyle gururlanır da. İlk soylu kişiler, bahçıvanlar, toprak belleyenler, mezar kazanlardır ona göre. Bunu duyunca, eski bir İngiliz halk ezgisi gelir aklımıza:

*Adem toprağı kazıp, Havva yün eğirirken,  
Soylu kişi kimdi o sırada?*

*When Adam delved and Eve span,  
Who was then the gentleman?*

Bu övünmesinden sonra birinci Mezarıcı, ikincisine bir bilmece sorar: Duvarcılardan da, gemi yapıcılarından da, marangozlardan da daha sağlam iş çıkaranların kimler olduğunu öğrenmek ister. İkinci Mezarıcı doğru yanıt veremeyince, birincisi en sağlam yapıları kendi mesleklerinden olanların yaptığını, çünkü bir mezarcının yaptığı “evlerin kıyamet gününe kadar yıkılmadığını” (“the houses that he makes last till doomsday”) (V, 1, 58) bildirir.

Birinci Mezarıcı arkadaşının meyhaneye gidip bir miktar içki getirmesini istedikten sonra şarkılar söyleyerek mezar kazarken, Hamlet ile Horatio sahneye girerler. Ophelia’nın öldüğünden, bunun sevgilisinin mezarı olduğundan hiç haberi bulunmayan Hamlet’in ilk tepkisi, böyle bir iş yaparken şarkı söylediği için adamı suçlamaktır. Oysa Mezarcının şarkıları ve şakaları, kralların kendi öz kardeşlerini öldürmelerine, genç prenslerin canına kıymak için karanlık planlar tasarlanmasına, mayıs gülleri gibi saf ve güzel soylu kızların delirip boğulmalarına karşın, halk arasında yaşamın sürüp gittiğini göstermektedir.

Adam kazdığı mezardan çıkardığı bir kurumuş kafatasını kaygısızca dışarıya fırlatınca, her zaman ölüm saplantısı içinde olan Hamlet, onu eline alır. “Şu kafatasının bir dili vardı ve eskiden şarkı söylerdi” (“that skull had a tongue in it and could sing once”) (V, 1, 74-75) diyerek, bunun kimin kafası olabileceği konusunda fikir yürütmeye başlar: Belki Tanrıyı bile atlatmaya kalkan dalaveracı bir politikacının, belki de tatlı diller döken bir saray adamının kafatasıdır bu. Şimdiyse o kafatasının böyle hor kullanılması, yaşamın ne denli boş olduğunun yeni bir kanıtıdır Hamlet için. Ölü kemiklerinin kaydırak oynarcasına oradan oraya atıldığını “düşündükçe, benimkiler (yani kendi kemikleri) sızlıyor” (“mine ache to think on it”) (V, 1, 89) der. Bu sözler, Shakespeare’in mezar taşına yazılı olan ve kemiklerinin mezarından çıkarılmamasını dileyen dörtlüğü anımsatır

bize. Mezarıcı dışarıya bir kafatası daha atınca, Hamlet bunun türlü türlü hileler yapan bir avukatın ya da bol bol toprak satın alma meraklısı birinin kafatası olabileceğini düşünür. Acı acı alay ederek, artık o adamın kafasında ancak bir avuç pis toprak kaldığını söyleyince, Shakespeare'in de bir yığın toprak satın aldığı anımsarız elimizde olmadan.

Mezarıcıyla konuşmaya karar veren Hamlet, kimin kabrini kazdığını sorar. Adam hiç duraksamadan bunun kendi mezarı olacağını söyler. Derken yaşlı Mezarıcıyla prens arasında, sözcüklerin değişik anlamlarıyla oynayarak, bir çeşit espri düellosu yapılır. Nükteli konuşma konusunda kendisinden hiç de aşağı kalmayan bu halk adamı karşısında, neredeyse pes edecek duruma düşen Hamlet, Mezarcının keskin zekâsına şaşar; ağzından çıkan her söze dikkat etmezse, herifin onu rezil edeceğini söyler. Mezarıcıya bu işi kaç yıldır yaptığını sorunca, kimin konuştuğunun farkında olmayan adam, otuz yıl önce "genç Hamlet tam doğduğu gün" ("the very day that young Hamlet was born") (V, 1, 142) bu işe başladığını bildirir. Böylece oyunun başlangıcında üniversiteden yeni geldiği için çok daha genç sandığımız Hamlet'in yaşını öğrenmiş oluruz. Mezarıcı "hani deli olup da İngiltere'ye yollanan" (the that is mad, and sent to England") (V, 1, 143) diye söz eder presten. Hamlet onun neden İngiltere'ye yollandığını öğrenmek isteyince de, Shakespeare Mezarıcıyı sözcü olarak kullanıp, kendi ülkesiyle alay etmenin bir yolunu bulur. Çünkü mezarıcıya bakılacak olursa, İngiltere'de herkes Hamlet kadar deli olduğundan, onun deliliği göze batmazmış orada. Hamlet, Danimarka prensinin neden delirdiğini Mezarıcıya iki kez sorar, ama adam onun aklını yitirerek delirdiğini söylemekle yetinir.

Saplantısı olan ölümle ilgili her ayrıntıya sağlıksız bir merak duyan Hamlet, şimdi mesleğiyle ilgili, neredeyse teknik diyebileceğimiz bir soru yöneltir Mezarıcıya; bir ölünün mezarda kaç yılda çürüdüğünü öğrenmek ister. Mezarıcı bu ölü yaşarken de çürümüş değilse, sekiz dokuz yıl dayanabileceğini bildirir. Derken yirmi üç yıl önce ölen bir adamın kafatasını gösterir. Hamlet bu kafatasının, babasının saray soytarısı, küçükken yakından tanıdığı Yorick'inki olduğunu öğrenip, onu eline alınca, hem müt-hiş duyulanır, hem de bir çeşit tiksinti duyar:

*Vah zavallı Yorick! Onu tanırdım, Horatio. Beni sırtında taşıdı binlerce kez... Kim bilir ne kadar çok öptüğüm dudakları işte buradaydı.*

*Alas! Poor Yorick. I knew him, Horatio... He hath borne me on his back a thousand times... Here hung those lips that I have kissed I know not how oft.*

(V, 1, 177-180)

Herkes için bir sevinç ve mutluluk kaynağı olan bu adamdan, insanın midelerini bulandıran iğrenç bir kafatası kalmıştır kala kala. Hamlet acıyla sorar:

*Şakaların, oyunların, şarkıların nerede şimdi? Sofradakileri kahkahalara boğan neşe parıltıların nerede?*

*Where be your gibes now? Your gambols? Your songs? Your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar?*

(V, 1, 183-185)

Hamlet'in gözünde bu kafatası, yaşamının boşluğunun, ölümün önlenmez zaferinin bir simgesi olmuştur. Ölüm aklından çıkmadığı gibi, annesi de aklından çıkmadığı için, şimdi buruk bir alaycılıkla şöyle der elindeki kurumuş kafatasına:

*Hadi, bizim lady'nin odasına git şimdi. Yüzünü bir parmak kalınlığında boyasa da, gene de bu hale geleceğini söyle ona. Bu söze de gülsün bakalım.*

*Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thinck, to this favour she must come; make her laught at that.*

(V, 1, 186-188)

Bu kafatası sadece kadınların güzelleşme çabalarının değil, erkeklerin yücelme hırslarının da boşuna olduğunu kanıtlar

Hamlet'e. Çünkü dünyayı korkudan titreten büyük İskender de, büyük Sezar da, böyle tiksindirici, böyle pis kokulu bir kemik ve toz yığınının dönüşmüşlerdir er geç. Ölümün karşısında Yorick neyse, onlar da odur.

Hamlet böyle konuşurken, kral, kraliçe, Laertes, bir rahip ve başkaları, Ophelia'nın cenazesiyle sahneye girerler. Hamlet törenin yarım yamalak yapılmasından, toprağa verilecek insanın kendi canına kıydığını hemen anlar; Horatio ile birlikte bir kenara çekilip, olup bitenleri izler.

Laertes cenaze töreninin böyle kısa kesilmesine karşı koyar. Rahip ise, bu ölümün kuşkulu olduğunu, ölenin sırf yüksekte emir geldiği için kutsanmış bir Hristiyan mezarlığında toprağa verilebildiğini, yoksa üstüne kırık çanak çömlek parçaları ve taşlar yığarak onu bir köşeye atmaları gerektiğini açıklar. Öfkelenen Laertes'in, rahip cehennemde işkence görürken, kız kardeşinin cennette bir melek olacağını söylemesi üzerine, Hamlet ölenin kim olduğunu öğrenir. Kraliçe sadece duyarlı sözlerle, mezara indirilen Ophelia'nın üstüne çiçekler serper:

- *Benim Hamlet'imın karısı olacağını umuyordum,  
Tatlı kız; senin mezarına çiçek serpeceğimi değil,  
Gelin yatağını süsleyeceğimi sanıyordum.*

*I hop'd thou shouldst have been my Hamlet's wife;  
I thought thy bride-bed to have deck'd, sweet maid,  
And not have strew'd thy grave.*

(V, 1, 237-139)

Derken Laertes son derece yapay ve tantanalı bir dille, kız kardeşini delirtmekle suçladığı Hamlet'e lanet eder:

*Ah! Üç katlı bir bela,  
On kez artarak üç katlı, üstüne konsun o lanetli başın!*

*O, Treble woe  
Fall ten times treble on that cursed head!*

(V, 1, 239-140)

Sonra bir süre toprak atmamalarını emreder. Ophelia'yı bir kez daha kucaklayabilmek için aşırı gösterişli, dramatik bir davranışla mezarın içine atlar, kardeşiyle birlikte gömüleceğini bildirir. Bu mezar Pelion ya da Olympos dağları yüksekliğine varınca dek, ölünün de dirinin de üstüne toprak yığılmasını, aynı şatafatlı üslupla ister. Bu delikanlının duyduğu acının içtenliğinden hiç kuşumuz yoktur. Ne var ki, konuşma biçimi gülünç denilecek kadar abartmalıdır, yapaydır. Ophelia'nın boğulduğunu duyunca,

*Sana fazlasıyla su verildi, zavallı Ophelia,  
Onun için gözyaşlarımın akmasını yasaklıyorum.*

*Too much of water hast thou, poor Ophelia,  
And therefore I forbid my tears.*

(IV, 7, 185-186)

demesi kadar gülünçtür şimdi söyledikleri.

Bunları duyup fena halde öfkelenen Hamlet, babasından kendisine kalan krallık unvanını ilk kez kullanıp, "İşte ben, Danimarkalı Hamlet!" ("this is I, Hamlet the Dane") (V, 1, 250) diye ortaya çıkar. "Kederini böyle aşırı bir biçimde dile getiren kimdir?" ("What is he whose grief bears such an emphasis?") (V, 1, 247-248) diye bağırır. Sonra o da mezarın içine atlar. Çok yakında gene dövüşüp ikisi de ölecekleri için, mezardaki bu dövüş ayrıca anlamlıdır. Hamlet gırtlaklarını sıkıya kalkan Laertes'i tehdit eder. Öfkesinin akıl almaz bir örneğini tam şu sırada gözler önüne serdiği halde, kolayca öfkelenmediğini, ama öfkelenince de içinde "tehlikeli bir şey" ("something dangerous") (V, 1, 255) olduğunu, Laertes akıllıysa, bundan sakınması gerektiğini söyler.

Orada bulunanlar, Hamlet ile Laertes'i zorla ayırırlar. Derken Hamlet ne bundan önce söylediği, ne de bundan sonra söyleyeceği bir şeyi, yani Ophelia'yı sevdiğini açıklar:

*Ophelia'yı seviyordum. Kırk bin kardeşi, tüm sevgilerini  
Birleştirseler, gene de onu sevmezlerdi  
Benim sevdiğim kadar.*



*I lov'd Ophelia. Forty thousand brothers  
Could not, with al their quantity of love,  
Make up my sum.*

(V, 1, 161-164)

*Hamlet* ile ilgili birçok sorunda olduğu gibi bu sorun konusunda da eleştirmenler birbirlerine girmişlerdir. Allardyce Nicoll'un sandığı gibi, *Hamlet* *Ophelia*'ya öteden beri tutkun mudur? Oyunun metninde, şimdi söylediği dışında, bu görüşü doğrulayacak bir tek söz olmadığı halde, öç almasını ertelemesinin nedeni *Ophelia*'ya sevgisi midir?<sup>149</sup> Yoksa Wilson Knight'in sandığı gibi, genç kız yaşadığı sürece ona duyduğu sevgiyi yadsıyan, kendi kendisinden bile saklayan *Hamlet*, ölümünden sonra onu sevdiğini anlamış da, şimdi gerçeği mi söylüyordur?<sup>150</sup> Yoksa Madariaga'nın ileri sürdüğü gibi, *Laertes*'in abartmalı ve tantanalı sevgi sözleri ve dramatik davranışları sinirine dokunduğu için, her konuda olduğu gibi zavallı *Ophelia*'yı sevmek konusunda da *Laertes*'e üstünlüğünü kanıtlamak mı istiyordur?<sup>151</sup> Dover Wilson bunlardan daha akla yakın bulduğumuz bir görüşü savunarak, *Hamlet*'in şu sırada gerçek bir acı duyduğunu, ama bu acının aşktan çok vicdan azabından kaynaklandığını ileri sürer.<sup>152</sup> *Hamlet* dolaylı yoldan genç kızın ölümüne neden olduğu için değil, onu sevemediği için vicdan azabı çeker. *Ophelia*'yı sevmediği için de, ona duyması gerektiği ve duymadığı aşkı şimdi vurgular; onun karşısında oynayamadığı âşık rolünü, şimdi başkalarının önünde abartarak oynar.

Daha önce de değindiğimiz gibi, *Hamlet* durumunda birinin, yani ağır bir görevi yerine getiremeyen bir adamın sevdalanması pek olası değildir. Hele *Ophelia* gibi, ona destek sağlayamayacak, düşmanlarının oyununa gelecek bir kıza sevdalanmasının hiç yolu yoktur. Üstelik annesinin davranışından ötürü, *Hamlet*'in tüm kadınlara karşı bir burukluk, bir güven-

149 Allardyce, Nicoll, *Studies in Shakespeare*, London, Hogarth Press, 1927, s. 79.

150 Wilson Knight, *The Imperial Theme*, London, Methuen University Paperbacks, 1965, s. 119.

151 Salvador de Madariaga, *On Hamlet*, London, Hollis and Carter, 1948, s. 38.

152 Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 270.

sizlik duyduğunu da unutmamalıdır. Nitekim kral, Hamlet ile Ophelia'nın konuşmalarını gizlice dinledikten sonra, üvey oğlunun sorunlarının aşktan gelmediğini hemen anlar. Hamlet, Horatio'ya içini dökerken de, aklından tüm geçenleri dile getirdiği "soliloquy"lerinde de, zavallı Ophelia'yı bir tek kez bile anmaz. Hamlet'in tragedyasında bir aşk öyküsüne gerçekten yer yoktur ve Shakespeare, Hamlet-Ophelia ilişkisini geliştirip bunun üstünde durursa, bir yanılgıya düşeceğini çok iyi bilir.

Ne var ki, prensin şu sırada delice davranacak kadar sarsıldığı yadsınamaz. Kral, "Ah! O delirdi, Laertes!" ("O! He is mad, Laertes!") (V, 1, 265) diye delikanlıyı uyarırken, kraliçe de "Delilikten başka bir şey değil bu!" ("This is mere madness!") (V, 1, 277) derken, tümüyle doğru konuşurlar. Ophelia'nın ölümü kadar, ağabeyinin tantanalı sözleri de Hamlet'i çileden çıkarmıştır. "Onun uğruna neler yapacaksın?" ("What wilt thou do for her?" (V, 1, 264) diye bağırır Laertes'e; bunların hepsini kendisinin de yapmaya hazır olduğunu bildirir. O da ağlayacaktır, o da dövünecektir, o da ağzına bir lokma koymayacaktır, o da gövdesini paralayacak, o da Ophelia'nın mezarına diri diri gömülecektir. Bu arada "sirke içmek" ("drink eisel") (V, 1, 269) ya da "bir timsah yemek" ("eat up a crocodile") (V, 1, 269) gibi gülünç çılgınlıklar yapabileceğini, bunları yaparken de, Laertes'inkiler kadar parlak ve tantanalı laflar edebileceğini söyler.

Annesi bu çılgınlık nöbetinin birazdan geçeceğini bildirir. Gerçekten de Hamlet deliler gibi bağırıp çağırdıktan sonra toparlanır. Aralarında çıkan kavgadan sanki asıl kendisi suçlu değilmiş gibi, Laertes'i sevdiğinden bile söz eder:

*Dinleyin beni, efendim?  
Neden bana karşı böyle davranıyorsunuz?  
Sizi öteden beri severim. Ama önemi yok.*

*Hear you, sir;  
What is the reason that you use me thus?  
I lov'd you ever. But it is no matter.*

(V, 1, 281-283)

İleride göreceğimiz gibi, “ama önemi yok” demesi, tragedyanın son sahnesinde Hamlet’in tutumunu belirtmek açısından özellikle anlamlıdır. Prens gider gitmez, Claudius dün geceki konuşmaları düşünerek, Laertes’ten sabırlı olmasını ister. Horatio’ya Hamlet’in yanından ayrılmamasını, kraliçeye de oğluna gözkulak olmasını tembih eder.

Hamlet’in ikinci ve çok uzun son sahnesinin başlangıcında, prens Danimarka’dan ayrıldıktan sonra olup bitenleri, gemi İngiltere’ye doğru yol alırken duyduğu huzursuzluğu Horatio’ya anlatır:

*Efendim, yüreğimde bir çeşit savaş vardı;  
Uyumamı engelliyordu.*

*Sir, in my heart there was a kind of fighting  
That would not let me sleep.*

(V, 2, 4-5)

Bunu söylerken geçmiş zamanı kullanması ayrıca ilginçtir. Çünkü hamlet tasarılar kurup bir şeyler yapmaya çalışmaktan, tasarladıklarını yapamadığı için kendini suçlamaktan vazgeçip kendini kadere teslim ettiği, bizler ne denli beceriksiz davranırsak davranalım, “amaçlarımızı biçimlendiren tanrısal bir güç olduğuna” (“there’s a divinity that shapes our ends”) (V, 2, 10) inandığı için, yüreğindeki savaş sona ermiştir artık.

Horatio’ya anlattığına göre, gemide geceleyin gözüne uyku girmeyen Hamlet, karanlıkta kalkmış, Rosencrantz ile Guildenstern’ün eliyle İngiltere kralına gönderilen mektubu bulmuş, Claudius’u onun başının hemen kesilmesini emrettiğini öğrenmiştir. Bu mektubu cebine koyup, Danimarka kralının ağzından ikinci bir mektup yazmış, bu mektubu getirenlerin hemen öldürülmelerini istemiştir. Horatio, Rosencrantz ile Guildenstern’ün öteki dünyaya mı yollandığını sorunca, Hamlet bu konuda hiç vicdan azabı çekmediğini; krala alet olan eski arkadaşlarının başlarına böyle bir şey gelmesi için ellerinden geleni yaptıklarını; amcası ve kendisi gibi güçlü düşmanların arasına giren sıradan kişilerin ezilmelerinin önlenemeyeceğini açıklar.

Gerçi Rosencrantz ile Guildenstern'ün ortadan kaldırılması, *Hamlet*'i okuyan ya da seyredenlerin yüreğini paramparça etmez, ama Hamlet'in sahte bir mektup yazarak, eskiden çok sevdiği çocukluk arkadaşlarını kılı kıpırdamadan ölüme yollaması, ne de olsa insanı biraz tedirgin eder. Örneğin, Stopford Brooke, Hamlet gibi yüce ruhlu bir insana hiç yakışmayan, o sırada ancak delirmesiyle açıklanabilen ve tragedyanın güzelliğini bozan bir leke sayar bunu.<sup>153</sup> Üstelik Hamlet onlara kötülük etmeden, İngiltere'ye gidip uzaklaşmalarına göz yumabileceğine göre, Rosencrantz ile Guildenstern'ün öldürülmesi, tragedyadaki olaylar dizisinin, yani konunun gelişmesi açısından hiç de gerekli değildir. Hamlet belki bunu bilmiyordur, ama krala hafiyelik etmelerine karşın, Rosencrantz ile Guildenstern'ün, prensin ölüm fermanını İngiltere'ye prensle birlikte götürdüklerinden haberi yoktur. Bu yüzden işledikleri suçla onlara verilen cezanın ağırlığı arasındaki dengesizlik, ayrıca göze çarpar. Middleton Murry, "düşünen Hamlet" ile "eyleme geçen Hamlet" arasında büyük bir ayrım görür. "Düşünen Hamlet" in onlara karşı kesinlikle böyle davranmayacağını, Rosencrantz ile Guildenstern'ün "eyleme geçen Hamlet" in kurbanları olduklarını ileri sürer.<sup>154</sup> Rosencrantz ile Guildenstern'e kıyılmasını Hamlet'in tek kötülüğü olarak niteleyen Helen Gardner, çevresindeki ahlaksızlığın o sırada Hamlet'e bulaştığı için, düşmanın kulu olan kalles arkadaşlarına vahşice ve acımasızca bir tepkide bulunduğunu söyler.<sup>155</sup> Danimarka prensinin böylesine katı yürekli davranmasına Shakespeare de biraz pişmandı belki. Çünkü oyunun sonunda, açıklamamızın yolu olmayan garip bir durumla karşılaşırız: Hamlet öldükten sonra sahneye giren İngiliz elçileri, emirlerin yerine getirildiğini, Rosencrantz ile Guildenstern'ün öldürüldüklerini haber verince, Horatio, Hamlet'in bunu duysaydı, "onların öldürülmesi için hiçbir zaman emir vermediğine" göre ("he never gave commandment for their death") (V, 2, 366) İngilizlere hiç de teşekkür etmeyeceğini ileri sürerek, bildiğimiz kadarıyla düpedüz yalan söyler.

153 Stopford Brooke, *Ten More Plays of Shakespeare*, London, Constable, 1932, s. 124.

154 John Middleton Murry, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1936, s. 259.

155 Leonard F. Dean (Ed.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, Galaxy Books, 1967, s. 222.

Çağımızın ünlü tiyatro yazarlarından Tom Stoppard'ın, hiç de ilginç olmayan bu iki kişi üzerine yazdığı çok ilginç bir oyun, 1967'de İngiliz Ulusal Tiyatrosu'nda sahneye konulmuştu. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* adını, İngiliz elçisinin "Rosencrantz ile Guildenstern öldü" (V, 2, 364) demesinden alan oyundaki kişiler, Shakespeare'in tragedyasındaki kişilerdir. Rosencrantz ile Guildenstern çoğunlukla Hamlet'in metnindeki sözlerle, kimi zaman da Tom Stoppard'ın yazdığı sözlerle konuşurlar. Oyunda Rosencrantz ile Guildenstern öylesine özdeşleşmişlerdir ki, Rosencrantz kendini Guildenstern olarak tanıtır bir ara. Hamlet ile kraliçe de, birine ötekinin, ötekine birinin adını verirler zaman zaman. Claudius'un İngiltere'ye gönderdiği mektubu açıp okudukları gibi, Hamlet'in onun yerine yazdığı mektubu da açıp okuyan Rosencrantz ile Guildenstern, öleceklerini bilirler. Ama her olayın karşısında edilgin kaldıkları gibi, kendi ölümleri karşısında da edilgin kalırlar. "Biz küçük insanlarız" derler; "bu işlerin içyüzünü bilemeyiz; kralların, hatta kaderin tasarladıklarını önlemeye çalışmak, bizim haddimiz değildir." Oyunda Rosencrantz ile Guildenstern üzerine kesin bir yargı verilmez. Onların kendi kurdukları tuzağa düşen hainler mi oldukları, yoksa tanrıların hışmına uğrayan aslında suçsuz insanlar mı oldukları karara bağlanamaz.

Hamlet eskiden arkadaşları olan bu iki adamı aklından silip attıktan sonra, kralın ileride yapabileceği kötülükleri önlemek amacıyla, onun kullandığı silahları ona karşı kullanmaya hakkı olduğunu ileri sürerek, amcasından kinle söz eder:

*Kralımı öldüren, anamı orospu edendir o.  
Tahta seçilme umutlarımı engelledi;  
Canıma kıymak için oltasını attı.*

*He that hath kill'd my king and whore'd my mother,  
Popp'd in between the election and my hopes,  
Thrown out his angle form my proper life.*

(V, 2, 64-66)

Horatio, Claudius'un çok yakında İngiltere'den haber alıp durumu öğreneceğine değinince, Hamlet kendine büyük bir güveni varmış gibi konuşarak, bu arada düşmanının canına kıyma fırsatını bulacağını söyler. Derken, birçok kez belirttiğimiz gibi, bu oyunda çok sık görülen o gizli alaylardan biriyle karşılaşırız gene: Laertes'in ona karşı ne haince düzenler kurduğundan haberi olmayan Hamlet, babası öldürüldüğü için, Laertes'in tıpkı kendi durumunda olduğunu belirterek, bu delikanlıya kötülük ettiğine çok üzüldüğünü; Laertes gösteriş yaparcasına davrandığı ve parlak sözler söylediği için, ölçüsüz bir öfkeye kapıldığını anlatır. Bunları anlatırken de, her şeyi söylediği Horatio'ya, zavallı Ophelia ile ilgili bir tek söz bile söylemez.

Hamlet ile Horatio konuşurlarken, Osric denilen saray züppesinin yanlarına gelmesiyle, tragedyada bir güldürü sahnesi başlar. Osric, oyunlarında en küçük rolleri çizerken bile Shakespeare'in görülmedik ustalığını, ancak bir tek kez görünüp birkaç söz söyleyen önemsiz bir kişiye nasıl olağanüstü bir canlılık ve gerçeklik verebileceğini kanıtlar. Genç Osric küçük bir Polonius'dur. Tıpkı Polonius'un ki gibi, sözde kibar, ama aslında gülünç, yapay bir konuşma biçimi vardır onun da. Polonius kadar alık ve dalkavuk olduğundan, Hamlet eskiden Polonius ile nasıl alay ettiyse, şimdi de Osric ile alay eder. Shakespeare'in kendisi bir hayli toprak satın aldığı halde, Osric'in uçsuz bucaksız bereketli topraklara sahip oluşu, "pislikten yana geniş bir varlığı vardır" ("spacious in the possession of dirth") (V, 2, 89) diyen Hamlet için bir alay konusudur. Kral eskiden Hamlet'e hep Polonius'u gönderdiği gibi, şimdi de Osric'i göndermiştir. Hamlet, Laertes ile eskrim karşılaşmasını haber vermeye gelen bu züppenin sözünü ikide birde keser. Daha önce Polonius'u bir bulutu önce bir deveye, sonra bir gelinciğe, sonra bir balinaya benzetmeye zorladığı gibi, şimdi de Osric'in dalkavukluğunu rezil etmek için, ona önce havanın çok sıcak ve bunaltıcı olduğunu, sonra çok soğuk, daha sonra da gene çok sıcak olduğunu kabul ettirir. Osric o yapmacık diliyle konuşmaya başlayınca da, Hamlet yüzüne karşı onun konuşma tarzını taklit ederek adamı alaya alır. Hatta saray çevrelerinde moda olan bu yapay üslubu öylesine abartır ki, Osric prensin ne dediğini anlayamaz olur. Şaşkına dönen Osric gider gitmez, kral doğru dürüst

konuşan başka birini yollayıp, Hamlet'in eskrim karşılaşmasını hemen yapmaya hazır olup olmadığını öğrenmek ister. Hamlet de hiç duraksamadan hazır olduğunu bildirir.

Horatio onun bu karşılaşmada yenileceğini ileri sürünce, Hamlet, Laertes Fransa'ya gideli beri sürekli talim yaptığını, onun için kazanabileceğini söyledikten sonra, garip bir önseziyle konuşur:

*Ama şurada, yüreğimde, nasıl bir sıkıntı olduğunu aklın almaz. Neyse, önemi yok.*

*But thou wouldst not think how ill all's here about my heart;  
but it is no matter.*

(V, 2, 204-205)

Bu "ama önemi yok" sözü, bir önceki sahnede Laertes'e söylediğinin bir yankısıdır ("but it is no matter") (V, 1, 283).

Hamlet artık değişmiştir. Kendini kadere teslim ettiği, her şeyin yakında biteceğini sezdiği için, eskrim karşılaşmasının gerçekten önemi kalmamıştır gözünde. Bir felaket olacağının arkaşaşının içine doğduğunu anlayan Horatio, bu karşılaşmanın ertelenmesini ister. Ama ölüme hazır olan Hamlet, buna kesinlikle karşı koyar:

*Hayır, hiç olmaz. Önsezilere meydan okuyoruz biz. Bir serçenin düşüşünde bile, kaderin özellikle saptadığı bir şeyler vardır. Eğer bu, şimdi olacaksa, geleceğe kalmaz eğer geleceğe kalacaksa, şimdi olmaz; şimdi olmazsa, ileride gene de olur. Tüm sorun hazır olmakta. İnsan giderken, geride bıraktıklarının hiçbirine sahip olamadığına göre, erken gitmekten ne çıkar? Her şeyi olurluna bırak.*

*Not a whit, we defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow. If it were now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: The readiness is all. Since no man has aught of what he leaves, what is it to leave betimes? Let be.*

(V, 2, 211-216)

Tanrının buyruklarına gerçekten inanarak boyun eğmekten çok, alinyazısına katlanma, yani gerçek dinsel bir inançtan çok, bir kadercilik vardır Hamlet'in sözlerinde. Ama bu kadercilik, daha doğrusu ölümün yaklaştığı düşüncesi, bir tür huzur vermiş gibidir ona. Daha önce söylediğimiz gibi, kendi kişisel çabalarıyla öcünü almaktan sanki vazgeçmiş, her şeyi olurluna bırakmıştır. Şimdi de amcasını öldürmek için bir girişimde bulunacağına, bir bakıma görevinden gene kaçıp, Laertes ile bir eskrim gösterisi yapacaktır.

Bu gösteri çok törensel bir hava içinde, prensle Laertes'in resmen barışmalarıyla başlar. Kral, Laertes'in elini tutup, Hamlet'in avucuna koyar. Hamlet de güzel sözlerle ve içtenlikle konuşarak, herkesin önünde Laertes'ten özür diler:

*Beni bağışlayın, efendim; size kötülük ettim.  
Ama bir centilmen olduğunuz için, bağışlayın.*

*Give me your pardon, sir; I've done you wrong.  
But pardon it, as you are a gentleman.*

(V, 2, 218-219)

Laertes'in centilmenlikle hiçbir ilgisi kalmadığını, ucu sivri ve zehirli bir meçle Hamlet'i öldürmeye hazırlandığını bilen bizler için, "dramatic irony" denilen ve bu tragedyada sık sık görülen gizli alay, prensin bu sözlerinde ayrıca belirgindir. Hamlet herkesçe bilinen, Laertes'in de herhalde duyduğu akıl hastalığından ötürü böyle davrandığını uzun uzun açıklar.

*Hamlet mi Laertes'e kötülük etti? Asla değil?*

...

*Kim kötülük etti öyleyse? Hamlet'in deliliği? Demek ki,*

...

*Zavallı Hamlet'in düşmanıdır onun deliliği.*

*Was it Hamlet wrong'd Laertes? Never Hamlet!*

...



*Who does it then? His madness. If it be so,*

...

*His madness is poor Hamlet's enemy.*

(V, 2, 225 ve 229-231)

Hamlet bu deliliği yüzünden, "kardeşim" ("my brother") (V, 2, 236) dediği Laertes'i kırdığı için şimdi açıkça özür diler.

Hamlet bu sözleri söylerken içtenlikle konuşup konuşmadığı, eleştirmenler arasında tartışmalara neden olmuştur. Ophelia'nın mezarında durup dururken aklın alamayacağı kadar öfkeli davranmasına pişman olduğu ve Laertes'in onu bağışlamasını istediği kuşku götürmez. Biraz önce Horatio'ya da bundan söz etmiştir. Asıl sorun bu değil, Hamlet'in o sırada gerçekten delirdiğine inanıp inanmamasıdır. Kimi eleştirmenler, örneğin Dr. Johnson ve G.F. Bradby, Hamlet'in deliliğini bahane ederek yalan söylediğini ileri sürerler. Birçoğu da -Hamlet'in böyle konuşarak kendi deliliğini ilk kez kabul ettiğini savunan Dover Wilson başta olmak üzere- içtenlikle konuştuğuna inanırlar. Hamlet sürekli deli olmadığını bilir elbette. Ama zaman zaman bir deli gibi davrandığının da farkındadır. Bize kalırsa, kendini kaderine teslim ettiği, belki de ölmeye hazırlandığı şu sırada, yalan söyleyecek durumda değildir. Hatta öylesine içtenlikle konuşur ki, Laertes'in insanca bir yanı olsa, prensin söyledikleri ona dokunabilir, yapmak üzere olduğu hainlikten vazgeçmesine neden olabilirdi.

Gelgelelim Laertes'in öyle bir niyeti yoktur. Hamlet'in yalın ve candan sözlerine karşılık, aslında hiç var olmayan "onur"undan iki kez söz ederek, Hamlet'e çok çapraşık ve ikiyüzlü bir yanıt verir. Hamlet'in sevgisini şimdilik kabul ettiğini, ama onur sorunları konusunda yetki sahibi yaşlı başlı kişilere danışmadan, Hamlet ile tam barışamayacağını ileri sürer.

Bu konuşmalardan sonra, hakemlik görevini üstlenen ve meçlerden birinin ucunun keskin olduğunu bilmeyen Osric, Hamlet ile Laertes'in meçlerini seçmelerini ister. Hamlet'in kazanacağına bahse giren kral, üvey oğluna tatlı diller döküp onu oyalarken, Laertes istediği meçi seçer, ucuna çabucak zehir sürmesinin de yolunu bulur. Claudius akıl almaz bir ikiyüzlülükle,

yeğeninin başarısını kutlamak için davullar çalınacağını, toplar atılacağını, şaraplar içileceğini bildirir. Hamlet'in içeceği şarabı daha da değerlendirmek amacıyla kadehin içine, Danimarka kralının tacında bile bulunmayan irilikte bir inci atacağını ilan eder. Ne var ki, Claudius o kadehe, övdüğü inciye değil, önceden planladığı gibi zehir atar.

Derken öldüresiye bir düelloya dönüşecek olan eskrim karşılaşması başlar. Başlamasıyla birlikte de, tragedyanın son sahnesindeki olaylar ancak karabasanlarda görülen bir hızla gelişir. Osric, Hamlet'in bir tuş yaptığını, yani meçnin ucunun Laertes'in göğsüne dediğini bildirince üvey oğlunun kazanacağından korkan kral, onu bir an önce öldürmeyi düşünerek içine zehir döktüğü kadehi Hamlet'e uzatır, bunu kutlamak için karşılıklı içmelerini ister. Hamlet şarabı şimdi değil, birazdan içeceğini söyler. Meçnin ucu Laertes'e bir kez daha değince, ikiyüzlülüğü büsbütün iğrençleşen kral "Oğlumuz kazanacak" ("our son shall win") (V, 2, 279) der. Kraliçe Gertrude, Hamlet'in terlediğini, soluk soluğa kaldığını söyleyerek bir ananın sevecenliğiyle, terini tilmesi için ona kendi mendilini uzatır. Sonra zehirli kadehi alıverir, oğlu için hazırlanan şarabı, oğlunun sağlığına içmek ister. Kral dehşet içinde, "Gertrude, içme!" ("Gertrude, do not drink!") (V, 2, 282) diyebilir ancak. Claudius kendini ele vermek pahasına da olsa, sevdiği kadının elinden zehirli kadehi zorla alabilir, onu kurtarabilirdi. Ama "Zehirli kadeh bu! İş işten geçti!" (it is the poison'd cup! It is too late!) (V, 2, 284) diye kendi kendine mırıldanmakla yetinir. Böylece uğruna kardeş katili olduğu kadını, kendi eliyle öldürmüş olur. Çünkü kraliçe şımarık bir kız çocuğu gibi, "İçeceğim, efendimiz; lütfen beni bağışlayın" ("I will, my lord; I pray you, pardon me") (V, 2, 283) diye tutturmuş, kadehi dikmiştir. Bundan sonra da oğlunun yüzündeki teri silmiştir. Kraldan ne de olsa daha az namussuz olan Laertes, bir yandan krala Hamlet'i şimdi yeneceğini söylerken, bir yandan da "Nerdeyse vicdanıma karşı bu!" (" 'tis almost 'gainst my conscience!") (V, 2, 288) diye mırıldanır. Aslında pişman olmaya başladığı için öyle isteksizdir ki, Hamlet ondan böyle oyun oynuyor gibi yapmaktan vazgeçip daha canla başla çarpışmasını ister. Bunun üzerine Laertes, Hamlet'i

zehirli meçle yaralar. Ne var ki, gittikçe şiddetlenen çarpışma sırasında meçler yere düşer. Bu kez de Hamlet eline geçen zehirli meçle Laertes'i yaralar. Laertes, Osric'e dönüp, "Haklı olarak kendi hainliğim yüzünden öldürüldüm" ("I am justly kill'd with mine own treachery") (V, 2, 299) der. Kral, Hamlet ile Laertes'in fazlasıyla öfkeli olduklarını ileri sürerek, onları ayırmalarını ister. O sırada kraliçe yere yığılınca, Claudius onun ölmek üzere olduğunu bildiği halde, eşinin kan görmeye dayanamayıp fenalaştığını söyleyerek, yalan uydurmaya kalkar. Ama kraliçe ölmeden önce gerçeği haykırır:

*Hayır, hayır, içkiden, içkiden... Ah, benim sevgili Hamlet'im,  
İçkiden, içkiden! Zehirlendim.*

*No, no, the drink, the drink... Oh my dear Hamlet,  
The drink, the drink! I am poison'd.*

(V, 2, 301-302)

O zehirli şarabın Hamlet için hazırlandığını anlayan kraliçe, son nefesiyle oğlunu uyarır böylece. Hiç de erdemli yaşamayan bu akılsız kadının oğlunu düşünerek, oğluna sevgi duyarak ölmesi, Gertrude'u biraz olsun aklar gözümüzde. Gerçi kraliçe ikinci kocasının birincisini öldürdüğünü bilmeden ölür, ama Claudius'un Hamlet'i öldürmek istediğini, kendinin de bu yüzden zehirlendiğini anlamıştır can çekişirken.

Kraliçenin bunu anlaması, tragedyanın yoğunluğu açısından, oyunun en can alıcı yerlerinden biri olabilirdi. Ama olaylar artık öyle bir hızla gelişir ki, ölen kraliçeyi unuturuz. Annesinin uyarısı üzerine "düşünen Hamlet" durumundan "eyleme geçen Hamlet" durumuna giren prens, hainlik edildiğini söyleyerek kapıların hemen kilitlenmesini, hainlerin yakalanmasını emreder. O sırada can çekişen Laertes de, iş isten geçtikten sonra pişman olur, her şeyi açıklar: Hamlet'in yarım saatten az ömrü kalmıştır. Elinde tuttuğu meçin ucu keskin ve zehirlidir. Laertes kendi namussuzluğuna kurban gitmiştir. Kraliçe kralın hazırladığı şarapla zehirlenmiştir. Tüm bunların tek suçlusu kraldır.

Hamlet bunları duyar duymaz, şimşek hızıyla amcasının üstüne saldırır:

*Demek ucu da zehirliymiş!  
Öyleyse işini gör, zehir!*

*The point envenom'd, too!  
Then venom, do thy work!*

(V, 2, 313-314)

diye bağırarak, meçi Claudius'un gövdesine saplar. Bu kadarıyla da kalmaz; kendisi için hazırlanan ve annesini öldüren zehirli şarabı, yaralı amcasının gırtlığına zorla döker. Bunu yaparken bile, sözcüklerin çift anlamlarıyla gene oynamaktan kendini alamaması ayrıca ilginçtir. Çünkü kral şaraba zehir koyduğu sırada "union", yani "birlik" ya da "birleşme" adını taşıyan, paha biçilmez bir inciye kadehe attığını söylemişti. Hamlet ise, şimdi zehiri amcasına zorla içirirken, hem bu incinin özel adına, hem de Claudius'un annesiyle birleşmesine, yani evlenmesine değinir:

*Bu ilacı iç! Birleşmen burada mı?  
Annemin peşinden git!*

*Drink of this potion! Is thy union here?  
Follow my mother!*

(V, 2, 318-319)

Kral can verdikten sonra, son sözlerini söyleyen Laertes, bu zehiri hazırlayan Claudius'un ölümü hakettiğini bildirir. Kendi babasının ölümü için Hamlet'i bağışladığı gibi, Hamlet'in de onu bağışlamasını diler. İki genç arasında gerçek barışma ancak şimdi olmuştur. Hamlet üç sözcükle annesine veda eder: "Mutsuz kraliçe, elveda!" ("Wretched queen, adieu!") (V, 2, 325). Sonra olup bitenleri anlayamadan, çevresinde heyecandan ve korkudan titreyenlere bakar. Krallarının Hamlet'in babasını öldürdüğünden haberleri yoktur onların. Hamlet bunu anlatmak ister, ama vakti yoktur; çünkü "ölüm, o hain jandarma" yakası-

na yapışmıştır bile. Bu yüzden Horatio'nun onun adına gereken açıklamaları yapmasını ister:

*Vaktim olsaydı... Ama ölüm, o hain jandarma,  
Acımasızdır insanı tutuklarken... Ah, sizlere neler söyleyecektim...  
Neyse, kalsın. Horatio, ben öldüm.  
Sen yaşıyorsun; beni ve davamı doğru dürüst anlat  
Kuşkusu olanlara.*

*Had I but time... As this fell sergeant, death,  
Is strict in his arrest... O! I could tell you...  
But let it be. Horatio, I am dead;  
Thou liv'st; report me and my cause aright  
To the unsatisfied.*

(V, 2, 328-332)

Arkadaşı öleceği için Horatio da yaşamak istemez. Zehirli şarabı alıp içmeye kalkar. Ama Hamlet kalan son gücüyle zehiri Horatio'nun elinden alır. Gerçi ölüm mutlulukların en büyüğüdür, ama Horatio'nun yerine getirmesi gereken bir görevi vardır:

*Ah Tanrım! Her şey böyle ortada kalıp bilinmezse, Horatio,  
Öyle lekeli bir ad bırakacağım ki ardımda!  
Eğer yüreğinde bana bir yer olduysa,  
Bir süre mutluluktan yoksun bırak kendini.  
Bu haşın dünyada acı çekerek nefes al,  
Benim öykümü anlatabilmek için.*

*Oh God! Horatio, what a wounded name  
Things standing thus unknown, shall live behind me.  
If thou didst ever hold me in thy heart,  
Absent thee from felicity awhile,  
And in this harsh world draw thy breath in pain,  
To tell my story.*

(V, 2, 336-341)

O sırada Polonya'da zafer kazandıktan sonra geri dönen ve top sesleriyle selamlanan Fortinbras'ın ordusuyla yaklaştığı duyulur. Hamlet, Danimarka kralı seçilmesi için oyunu Fortinbras'a verdikten sonra, "Bundan sonrası sessizliktir" ("the rest is silence") (V, 2, 350) diyerek ölür. Onun bu son sözü, bir bakıma doğal, bir bakıma da öyle gizemlidir ki, Victor Hugo'nun, yaşamının tragedyasını koskocaman bir soru işaretiyle sona erdirdiğini söylemesi yerindedir. Fortinbras ile İngiliz elçilerinin sahneye girişi ve Horatio ile konuşmaları, yani oyunun son 45 satırı gereksizdir aslında ve Hamlet sahneye konulurken kesilebilir de belki.

Böylece Hamlet, öç alma görevi üzerine uzun uzun düşünüp, taşındıktan, bu görevi bilinçli ya da bilinçaltı nedenler yüzünden aylarca erteledikten, kendini kıyasıya suçladıktan sonra, Hayalet'in emrini yerine getirmiş, amcasını öldürerek babasının öcünü almıştır. Ne var ki, daha önceden karar verip bir plan kurarak değil, rastlantılar sonucu yapmıştır bunu. Polonius'u düşünmeye vakit bulamadan, bir öfke anında öldürdüğü gibi, amcasını da bir öfke anında, heyecana kapıldığı bir sırada öldürmüştür.

Böyle olması daha iyidir bir bakıma. Çünkü öç alma tragediyalarında, işlenen cinayet ne denli kötüyse, bu cinayeti cezalandırmak isteyenlerin baş vurduğu çareler aynı derecede kötü, hatta zaman zaman daha da kötüdür. Böylece seyirciler "Sonunda adalet yerini buldu" diye düşüneceğine, öç alanı ayıplarlar ve öç almanın çok çirkin bir yanı olduğuna göre, ayıplamakta da haklıdırlar aslında. Oysa Hamlet kendine karşı kurulan tuzağa düşmanını düşürmekten başka bir şey yapmadığı için, bu öç alma tragedyasının baş kişisi olarak soyluluğunu hiç yitirmeden, gözümüzden hiç düşmeden, görevini yerine getirmiş olur.

1892

1893

1894

1895

1896

1897

1898

1899

1900

1901

1902

1903

1904

1905

1906

1907

1908

1909

1910

1911

1912

1913

1914

1915

1916

1917

1918

1919

1920

1921

1922

1923

1924

1925

1926

1927

1928

1929

1930

1931

1932

1933

1934

1935

1936

1937

## Sonuç

Şimdi *Hamlet* ile ilgili kimi sorunları kısaca ele alacağız. Hamlet'in öç alma görevini bunca zaman ertelemesi, bunların başında gelir ve öteki sorunların tümünü kapsar aslında. Bu sorun prensin kişiliğine ışık tutmak açısından da ayrıca ilginçtir. Gelgelelim çağımızın bazı eleştirmenlerine göre, bu erteleme sorunu gereğinden fazla önemsenmiştir. Hatta kimine göre, hiçbir erteleme yoktur aslında. Üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde, Hayalet'in Hamlet'i görevini savsaklamakla suçlayıp azarladığını hiç hesaba katmayan bu eleştirmenler, ancak Hamlet kendi kendini suçladığı için öç almakta geciktiğini sandığımızı ileri sürerler. Örneğin, Waldock'a bakılacak olursa, oyunu seyredenlerin çoğu, bu gecikmenin nedenlerini düşünmezler, bunun farkına bile varmazlar.<sup>156</sup> Aynı tutumu benimseyen ve bize kalırsa tümüyle anlamsız bir çaba içinde –sanki bunun yolu varmış gibi– Shakespeare'i kendi çağımızın değil, dört yüz yıl önce Elizabeth çağında yaşayanların gözüyle görmemizi zorunlu bulan Amerikalı eleştirmen E.E. Stoll'a göre de, *Hamlet*, Elizabeth çağının geleneklerine uygun bir öç tragedyasıdır. Hamlet kendi kişiliğiyle ilgili ruhbilimsel nedenlerden ötürü değil, öç alma eylemi her zaman oyunun sonunda gerçekleştiği için görevini erteler. Bizim bir yanılgıya düşüp sandığımız gibi (Stoll ayrıca gülünç, hatta ayıp sayar bu yanılgı dediği şeyi), önemli

156 A.J.A. Waldock, *Hamlet: A Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931, s. 30.



olan Hamlet'in ruhsal yapısı değil, konu ve konunun kapsadığı olaylar dizisi, yani Hamlet ile amcası arasında sinsice yürütülen savaşımdır.<sup>157</sup> Bu yüzden de öç almanın ertelenmesi, bir şeyler yapamadığı için Hamlet'in kendini suçlamaları ve deli rolü oynamaları, konunun bir gereğidir sadece. Stoll bizlerden ayrılarak, Hamlet'i gizemli yanları olan, bizi büyüleyen, aklın alamayacağı kadar merak uyandıran bir kişi olarak görmez nâsılsa. Shakespeare'in oyununu, yazıldığı çağın artık ne okunan, ne de sahneye konulan sıradan tragedyaları düzeyine indirerek, Hamlet'i tek işlevi öç almak olan basmakalıp bir tip olarak görür.<sup>158</sup>

Bizlerin Hamlet'e aynı gözle bakmamızın yolu yoktur elbette. Onun için, prensin görevini neden ertelediği; *Hamlet*'in bir "tragedy of action", yani eylemle dolu bir tragedya olacağına, -son sahnesi bir yana- Granville-Barker'in değişimiyle neden bir "eylemsizlik tragedyası" ("tragedy of inaction") olduğu<sup>159</sup> bir merak konusudur bizim açımızdan. Gerçi Hamlet öcünü hemen alsaydı, oyunun başlamasıyla bitmesi bir olurdu. Böylece "no delay, no play" ("erteleme yok, oyun da yok") formülüne uyarak, kralın hemen cezalandırılması gerekirdi. *Hamlet*'i, metni yok olan Kyd'in yazdığı ilk *Hamlet*'in bir uyarlaması sanan J.M. Robertson'a göre, Kyd'in oyununda bu gecikmeyi mantıklı kılan nesnel nedenler vardı. Ama Shakespeare bunları kendi oyununa aktarmayı uygun bulmadı her nedense.<sup>160</sup> Böylece Shakespeare'in *Hamlet*'inde, çağın çoğu öç alma tragedyalarında görülen bu tür gecikmeleri açıklayan dış nedenler yoktur. Kral, Laertes'e de anlattığı gibi, üvey oğlunu Danimarka'da öldürtmeyi göze alamaz. Çünkü Danimarka halkı, onun kusurlarını bile hoş görecektir kadar büyük bir sevgi beslemektedir prenslerine. Hamlet yurttaşları peşine takıp sarayı basan Laertes gibi davranarak, hiç çekinmeden halkın önünde amcasını suçlasaydı, bir hayaletin sözlerine inanacak kadar ona bağlı olan halkın ondan

157 E.E. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare*, London, Methuen University Paperbacks, 1963, s. 108.

158 *A.g.e.*, s. 103.

159 Harley Granville-Barker, *Preface to Hamlet*, New York, Hill and Wang, 1957, s. 23.

160 J.M. Robertson, *The Problem of Hamlet*, London, Allen and Unwin, 1919, s. 27.

yana çıkacağı besbellidir. Nitekim Hamlet bir türlü eyleme geçemeyişinden yakınırken, karşısına dikilebilecek dış engellerden hiçbir zaman söz etmez. Bu işi yapması gerektiğini, yapabilecek çarelerin elinde bulunduğunu, ama gene de bir türlü harekete geçemediğini söyleyerek, niçin bu hale düştüğüne şaşar, kendini ayıplar (IV, 4, 44-46). Demek ki, engeller Hamlet'in dışındaki çevreden değil, kendi benliğinden gelmektedir sadece. Ve Hamlet'in benliğinden kaynaklanan bu engeller, onun kişiliğini aydınlatmak açısından yararlı olabileceği için bunların üstünde durulmaya değer.

*Hamlet* ile ilgili birçok konuda olduğu gibi, prensin öç almada gecikmesini açıklamak için de birbirine ters düşen, çeşit çeşit varsayımlar ileri sürülmüştür. İleride yenileri uydurulacağından da hiç kuşukumuz yoktur. Çok saygıdeğer bilinen Shakespeare uzmanlarınca savunulmakla birlikte, bunların arasında en akıldışı saydıklarımıza kısaca değinelim ilkin: Allardyce Nicoll, *Studies in Shakespeare*'de (Shakespeare İncelemeleri) Hamlet'in Ophelia'ya çatarken çok gururlu, hınçlı ve haris olduğunu; Horatio'ya da Claudius'un onun kral seçilme umudunu engellediğini söylemesine dayanarak, prensin amcasını suçlayıp onun yerine taç giyerse, bunu kendi kişisel hırsı uğruna yaptığını sanacakları kaygısıyla, yani haris görünmemek kaygısıyla, Claudius'a karşı eyleme geçemediği görüşünü savunur. G.R. Elliott, *Scourge and Minister*'de, Hamlet'in Claudius'u gerçek bir kral değil, tacı çalıp cebine atan bir hırsız (III, 4, 142) saydığını hiç düşünmeden, onun krala karşı korkunç bir kin duymasına karşın, kral ailesinden bir prens olarak, krallık kurumuna saygısı olduğuna, bundan ötürü eli kolu bağlandığı için Danimarka kralını öldürmeyi göze alamadığına inanır. Helen Gardner, Hamlet'in, babasının öcünü almayı ahlaksal açıdan görevlerin en kutsal bildiğini ve amcasını sadece öldürmeyi değil, doğru cehenneme gönderecek bir biçimde öldürmeyi amaçladığını göz önünde tutmadan, "Hamlet and the Tragedy of Revenge" (Hamlet ve Öç Alma Tragedyası) adlı denemesinde, prensin eyleme geçmesini engelleyen şeyin, ötekilerin sandığı değil, ahlak kurallarına aykırı davranmak, haksızlık etmek kaygısı olduğunu ileri sürer. Madariaga ise *On Hamlet* (Hamlet Üzerine) adlı ki-

tabında, bunun tam tersini savunur. Bu eleştirmene bakılacak olursa, Hamlet'in görevini ertelemesinin tek nedeni, bir bencillik canavarı olmasıdır. Hamlet'in babasının öldürülmesine de, annesinin zina işlemesine de hiç aldırdığı yoktur aslında. Akıllara sığmaz bencilliğinden ötürü, ancak kendi varlığını tehlikede görünce bir şeyler yapar. Annesinin odasında geçen sahne- de, perdenin arkasında gizlenen kral olduğunu ve kralın onu öldüreceği korkusuna kapılarak Polonius'a kılıcını saplar. Son sahnede eyleme geçmesinin nedeni de, kendini tehlikede bilmesidir. Goethe ise, *Wilhelm Meister*'de, Hamlet'in sırasında ne denli acımasız ve belalı bir erkek olabileceğinin çeşitli örneklerinin oyun boyunca gözlerimizin önüne serildiğini unutup, bambaşka bir Hamlet kavramı benimser. Daha önce de söylediğimiz gibi, onun Hamlet'i olağanüstü duygusal, son derece erdemli, ama güçsüz ve kadınsı bir çeşit Werther'dir, ince porselenden bir vazodur. Böyle bir insana öç alma görevi verilmesi, çiçek için yapılmış bir vazonun içine bir meşe ağacı dikmek gibidir ve vazo çatlar, Hamlet görevini yerine getiremez.

Hamlet'in öcünü ertelemesiyle ilgili varsayımlar arasında, şimdiye dek değindiklerimizden çok daha akla yakın ve çok daha ilginç psikanalitik yorumlar da vardır. Hamlet'in, babasının öldürüldüğünü bilmeden önce, annesini cezalandırmak istercesine davranması, annesiyle amcasının cinsel ilişkisinden kin dolu bir tiksintiyle söz etmesi, bu ilişkiyi hemen kesmesi için annesiyle uğraşması, sözün kısası, onda göze çarpan anne saplantısı, psikanalistleri destekler niteliktedir. Psikanalitik yöntemlere başvurmayan eleştirmenler bile, bu saplantının farkındadırlar. Örneğin, Tillyard, Hamlet için asıl sorunun, babasının öcünü almak değil, annesine suçluluğunu kabul ettirmek olduğunu; annesine bu suçluluk duygusunu vermeyi, amcasını öldürmekten daha önemli saydığını ileri sürer.<sup>161</sup> Wilson Knight da, annesini lekelenmiş olmaktan kurtaramayacağına göre, Hamlet açısından Claudius'u öldürmenin bir işe yaramayacağını söyler. Hamlet'in annesine duyduğu tutkuyu ayrıca vurgulayan, genç bir kraliçeyle ağız ağıza uzun uzun öpüşmeler üstün-

161 E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, A Peregrine Book, 1965, s. 25.

de gereğinden çok duran Laurence Olivier'nin *Hamlet* filminde de Freud'a uygun bir yorum göze çarpar.

Michael Innes'in *The Hawk and the Handsaw* ya da James Wertham'ın *Dark Legend* gibi, *Hamlet*'in psikanalitik yorumları arasında, kuşkusuz, en ünlü ve en ilginç Ernest Jones'un 1949'da yazdığı *Hamlet and Oedipus*'tur. Ernest Jones, Shakespeare'e büyük hayranlık duyan, ondan sık sık söz eden hocası Freud'un, *Hamlet*'in görevini ertelemesinin Oedipus kompleksinden kaynaklandığını söylemesinden esinlenerek, şu görüşü savunur: Eğer bir insan yapması gerektiği, yapmak istediği bir işi bir türlü yapamazsa, kendisinin bile farkında olmadığı ya da fark etmeye yanaşmadığı bilinçaltı nedenleri vardır bunun. *Hamlet*'in durumu da böyledir. *Hamlet* kendi kendine yüksek sesle düşünürken, elinde oç almanın çareleri bulunduğu halde, görevini niçin bir an önce yapamadığını anlayamaz. Bunu yapamamasının nedenlerini, *Hamlet*'in kendisi de, onun kişiliğini yaratan Shakespeare de bilmez aslında. *Hamlet* bu yüzden derin vicdan azabı çeker, kendini suçlar durur. Aynı gizli nedenler, *Hamlet*'in edilginliğini, acı alaylarını, yaşamaktan bezmesini, kadınlara karşı olumsuz tutumunu, yani tüm davranışlarını koşullandırır. *Hamlet*'in ölen babasına içten bağlılığını yadsımanın yolu olmadığını bilen Jones, bunu da psikanalitik açıdan yorumlamanın çaresini bulur: *Hamlet* büyüyünce, Oedipus kompleksini aşmış, babasını gerçekten sevmiştir. Gelgelelim annesi ikinci kez evlenince, bastırdığı Oedipus kompleksi olanca yoğunluğuyla yeniden ortaya çıkar. *Hamlet*'in bilinçaltında gizlenen iki isteği, yani babasını öldürüp annesiyle evlenmeyi Claudius gerçekleştirdiği için, bir suçluluk duygusuna kapılan *Hamlet*, başkaları söz konusu olunca eyleme geçebildiği halde, ona karşı bir türlü eyleme geçemez. Bu nefret ettiği güçlü rakip, kendi gizli isteklerinin bir simgesi olduğundan, amcasıyla özdeşleştirmiştir bir bakıma. O kadar ki, ancak annesi öldükten sonra ve kendisi de ölmek üzereyken onun canına kıyabilir.

Bu psikanalitik yorumun, *Hamlet*'in kişiliğinin gizini ve oç alma görevinin ertelenmesinin nedenlerini tümüyle açıkladığını savunacak değiliz elbette. Gelgelelim Freud, Oedipus kompleksine bu adı vermeden yüzyıllarca önce de, Oedipus kompleksi

diye adlandırabileceğimiz karmaşık duyguların var olduğu da su götürmez. Erkek çocuklar babalarıyla bir yandan özdeşleşirken, bir yandan da onları annelerinden kıskanmışlar, babalarını ortadan kaldırıp onun yerine geçmek istemişlerdir öteden beri. İster çocuk, ister yetişkin olsun, annesinin yeniden evlenmesine içtenlikle sevinen, üvey babasına, az da olsa, içerlemeyen erkek de pek ender görülür. Shakespeare insanoğluluyla ilgili neredeyse her şeyi bildiği gibi, bunu da çok iyi bildiği için, tüm oyun boyunca Hamlet'in annesini cinsel açıdan amcasından kıskanması üstünde ayrıca durmuştur.

Hamlet'in öç almayı ertelemesi sorununu çözümlemek amacıyla, yalnız psikanalize değil, psikiyatriye de başvurulmuş, Hamlet'in az çok ruh hastası olduğundan, görevini yerine getiremediğini ileri sürenler çıkmıştır. Gerçi Polonius ağzından ender çıkan akıllı sözlerden birinde, gerçek deliliği tanımlamaya kalkanların kendilerinin deli olduklarını söyler ve akıl dediğimiz şeyle delilik dediğimiz şey arasındaki sınır çok belirsizdir, ama Hamlet'in klinik anlamda deli sayılamayacağı, tam tersine üstün zekâlı bir aydın kişi olduğu kesinlikle bellidir. Oyunda ancak bunamaya yüz tutmuş Polonius ile Ophelia gibi henüz olgunluğa varamamış kişiler, prensin aklını oynattığını sanırlar. Üstelik Shakespeare, zavallı Ophelia'nın gerçek deliliğini gözümüzün önüne sererek, onun durumuyla Hamlet'inki arasındaki ayrımı özenle vurgular.

Bununla birlikte, Laertes'ten özür dilerken açıkladığı gibi, Hamlet'in neredeyse çıldırdığı anlar da vardır. Dover Wilson, Hamlet'in oyun boyunca yedi kez aklını oynatmış gibi davrandığını ileri sürer: Birincisi, babasının hayaletiyle karşılaştıktan sonra, ölünün ruhuyla acayip bir biçimde şakalaşması, ona "koca köstebek" gibi laflar etmesi. İkincisi, perişan bir kılıkta Ophelia'nın odasına gitmesi, kızın bileğini yakalayarak, bir tek söz söylemeden, yüzüne uzun uzun bakması. Üçüncüsü, ikinci perdenin ikinci sahnesinin sonunda, yüksek sesle kendi kendine düşünürken, kendinden geçip hem amcasına, hem de kendisine küfretmesi. Dördüncüsü "manastıra git" sahnesinde Ophelia'yı kasıp kavurması. Beşincisi, "Gonzago'nun Öldürülmesi" oyunundan sonra kralın suçluluğu kanıtlandığı için çılgınca bir

sevince kapılması. Altıncısı, kraliçenin yatak odasında bağırıp çağırması ve kimi öldürdüğünü bilmeden, kılıcını Polonius'a saplaması. Yedincisi de, Ophelia'nın mezarına atlayıp Laertes ile dövüşmesi.<sup>162</sup> Ne var ki, Dover Wilson bunları bir çeşit akıl hastalığının belirtileri saymakla yanıliyordur bize kalırsa. Bu taşkınlıkları, Hamlet'in durumuna düşen, yani korkunç bir gerginlik içinde acı çeken bir insanın aşırı sinirli halleri saymamız daha yerinde olur bize kalırsa.

Hamlet'in kendi istemi dışında, bir çeşit sinir nöbeti geçirerek yaptığı bu taşkınlıklarla, bilinçli olarak, yani deli rolü oynayarak yaptığı acayiplikler arasında (örneğin, Polonius'a söylediği abuk sabuk sözler ya da Polonius'u öldürdükten sonra onun ölüsünü saklaması, Rosencrantz ile Guildenstern'den kaçarak onlarla kovalamaca oynaması gibi) en küçük bir benzerlik olmadığını hemen belirtmek gerekir. Deli rolü oynayan Hamlet'in davranışları, ara sıra neredeyse delirecek hale gelen Hamlet'in davranışlarından bambaşkadır.

Babasının hayaletiyle konuşup amcasının işlediği cinayeti öğrendikten sonra, Hamlet acaba neden "aklını oynatmış gibi haller takınmaya" ("to put an antic disposition on") (I, 5, 172) karar verir? Deli geçinerek, düşmanını ortadan kaldırmak amacıyla gizlice tasarılar kursaydı, böyle bir karar vermesi yerinde olurdu. Ama hiçbir şeyler yapmadığına göre, deli geçinmesini zorunlu kılan bir neden yoktur ortada. Hamlet'in deli rolü oynayarak kendini düşmanından koruması da söz konusu değildir. Tam tersine, kendini tehlikeye atmış olur bu yüzden. Çünkü Claudius üvey oğlunun klinik anlamda akıl dengesini yitirmedini çok iyi bilmesine karşın, onun çılgınca hallerinden haklı olarak kuşkulanır; Hamlet'i Danimarka'dan uzaklaştırıp öldürtmek için girişimlerde bulunur. Böylece Hamlet'in güttüğü amaç, yani babasının öcünü alma görevi büsbütün güçleşmiş olur.

Gerçek şudur ki, Hamlet'in deli rolü oynaması için pratik nedenler değil, psikolojik nedenler vardır aslında. Korkunç bir gerginliğin bunalımları içinde acı çeken Hamlet, neredeyse delirecek hale geldiği ve düpedüz delirmekten korktuğu için, ancak

162 John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 213-214 ve 217.

delice davranarak akıl dengesini koruyabilir. Delilik, bir çeşit emniyet supabı olur Hamlet için. Öfkeden patlayacak hale gelince, bu sayede islim koyuverir, biraz olsun rahatlar. Sözümona deli oluşu, aklma geleni yapmak, aklına geleni söylemek, çevresindekileri kıyasıya alaya almak, sağına soluna hakaret etmek, aklma esince Polonius'un bir bunak olduğunu yüzüne çarpmak ya da krala "cehenneme kadar yolun var" demek hakkını verir ona. Hamlet bu haktan yararlanmayıp, kendini sürekli denetim altında tutarsa, gerçekten tımarhanelik olacağının farkındadır. Onun için tüm oyun boyunca, ancak tam güvendiği Horatio ile Elsinore sarayıyla hiçbir ilişkisi olmayan oyuncularla dengeli bir insan gibi konuşur. Ve ancak oyunun sonunda, kendini kadere teslim ettiği ve artık her şeyin yakında biteceğini bildiği için, dengeli bir insan gibi davranır.

*Hamlet* ile ilgili sorunlarda, tam anlamıyla karşıt görüşleri savunan eleştirmenler, iyi ki, Hamlet'in "deliliği" konusunda, birbirlerine girmeden bir anlaşmaya varmışlar ve şimdi ileri sürdüğümüz bu akla yakın yorumu genellikle benimsemişlerdir. Daha 1774'te William Richardson, Hamlet'in elinde olmadan acayip şeyler yaptığını, acayip şeyler söylediğini kendinin de iyi bildiğini; deli rolü oynayarak, davranışlarındaki ve sözlerindeki aşırı heyecanı, çevresinde onu gözleyenlerden gizlerken, kısmen gerçek olan bir dengesizliği daha da abartarak taklit ettiğini düşünür.<sup>163</sup> 19. yüzyılda Charles Lamb, Hamlet'in kafasındaki gerçek kargaşalığı gizlemek amacıyla deli rolü oynadığını söyler. Dover Wilson, fazlasıyla ağır bir dert yükü altında ezilen Hamlet'in, kendini denetleyemeyecek hale gelince, bunalımını hafifletmek için deli rolü oynamaktan başka çare bulamadığını ileri sürer.<sup>164</sup> Traversi, deli rolü oynayarak hem duygularını gizleyebildiğini, hem kendini koruyabildiğini, hem de dolaylı yoldan acılarını açığa vurabildiğini düşünür.<sup>165</sup> Chambers, Hamlet'in düpedüz deli olmamak için kendini koyuverip deliymiş gibi davranmak zorunda kaldığına,

163 Edward Dowden, *Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art*, London, Kegan Paul, 1901, s. 144.

164 John Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 92.

165 D.A. Traversi, *An Approach to Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1956, s. 93.

onun yapay deliliğine biraz da gerçek deliliğin karıştığına inanır.<sup>166</sup> Tıpkı aynı görüşü benimseyen Granville-Barker, Hamlet'in delilik gösterilerinde gerçekle taklidin birbirine karıştığını savunur.<sup>167</sup> Hamlet'in akıl dengesi konusunda, her nedense, şairlerin sezileri ayrıca güçlüdür. Örneğin, romantik çağın büyük şairi Coleridge, Hamlet'in deliliğinin yarısı sahteyse, yarısının da gerçek olduğunu, ancak gerçekten delirmek üzereyken, deliymiş gibi davrandığını belirtir.<sup>168</sup> Daha sonraları Robert Bridges, "The Testament of Beauty" (Güzelliğin Vasiyetnamesi) adlı şiirinde, Shakespeare'in, Hamlet'in klinik anlamda deli olmadığına tam bir güven beslememizi sağlamakla birlikte, onun akıl dengesinin sağlamlığından zaman zaman kuşkulananmamızı istediğini ve bunu bilinçli olarak büyük bir ustalıkla yaptığını ileri sürer. Çağımızın ünlü şairi T.S. Eliot da, Türkçeye çevrilmesi oldukça güç bir tümceyle, Hamlet'in deliliğinin "less than madness and more than feigned"<sup>169</sup> olduğunu, yani Hamlet'in deli sayılamayacağını, ama delice davranırken tam anlamıyla da rol oynamadığını söyler.

Böylece Hamlet'in kimi davranışlarında belirgin bir denge-sizlik görülmesine karşın, onun sözcüğün alışlagelmiş anlamında deli olmadığı kuşkusuzdur. Ne var ki, Denimarka prensi melankoli, yani karasevda çekmektedir. İkinci perdenin sonunda, kendi kendine düşünürken, "benim güçsüzlüğüm ve melankolim" ("my weakness and melancholy") (II, 2, 597) diyerek, bunu kendi de kabul eder. Başta Bradley, birçok eleştirmene bakılacak olursa, öç alma görevini yerine getirememesinin nedeni de budur. Bradley'ye göre, annesinin işlediği suç, babasının öldürülmesi, Hamlet'i dünyadan bezdirmiş, yaşamaktan tiksinesine neden olmuş, tüm benliğini öyle bir zehirlemiştir ki, eyleme geçmesinin artık yolu kalmamıştır.<sup>170</sup> Schücking'e göre de, Hamlet melankolik bir tiptir ve tüm melankolikler gibi, onun da sinirleri bozuktur, o da çabucak öfkeye kapılır. Onda "melankolik tipin

166 E.K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964, s. 188.

167 Harley Granville-Barker, *a.g.e.*, s. 66.

168 S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare* (Ed. Terence Hawkes) Penguin Shakespeare Library, 1937, s. 147.

169 T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen University Paperback, 1964, s. 102.

170 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan, 1937, s. 118.



sağlıksız irade güçsüzlüğü vardır.”<sup>171</sup> Gelgelelim Hamlet’e Elizabeth çağında yaşayanların gözüyle bakmamızı isteyen Schücking, onun kişiliğinde hiçbir özgün yan görmez. Shakespeare’in yaşadığı sıralarda, Robert Burton’un *The Anatomy of Melancholy*’sinden (Melankolinin Anatomisi) (1621) anlaşılacağı gibi, melankoliye büyük bir ilgi duyuluyordu. Sir Thomas Overbury *Characters*’inde (1614) ve birçok tiyatro oyununda melankolik tip örnekleri verilmişti. Öç alma tragedyaları da çok revaçtaydı. İşte Shakespeare sırf bu yüzden bir öç alma tragedyasına melankolik bir baş kişiyi vermeyi uygun buldu. Shakespeare’e Elizabeth çağının cahil seyircileri açısından bakarak, onu ne denli basitleştirirsek o denli doğru yorumlayacağımızı savunan Schücking’in bu akıldışı tutumunu benimsemeden, Wilson Knight da Hamlet’i melankoli illetinin bir kurbanı olarak görür. Yaşamakta bir anlam bulmayan, hep kendini öldürmeyi düşünen, çektiği acılar yüzünden iradesi bir çeşit felce uğrayan bir “ruh hastasının”<sup>172</sup> eyleme geçmesinin yolu olmadığı kanısına varır.

Üçüncü perdede Polonius’u ve oyunun sonunda kralı öldürüşünden söz ederken, Hamlet’in düşünmeye vakit bulamayınca, inanılmaz bir hızla davranabildiğini söylemiştik. Danimarka prensinin bu özelliğine değinen başka bir varsayıma göre, Hamlet fazla düşündüğü için eyleme geçemez. 19. yüzyılda Shakespeare çevirileriyle ünlü Alman eleştirmeni A.W. Schlegel, Hamlet’te düşünce yoğunluğu yüzünden eylem yeteneğinin felce uğradığını, edilginliğini örtbas etmek için bahaneler uydurduğunu, “düşünce labirentleri içinde yolunu şaşırdığını”<sup>173</sup> ileri sürmüştü. İngiliz edebiyatının en değerli Shakespeare eleştirmenlerinden biri olan, Romantik çağın büyük şairi Coleridge de, kendi kişiliğini ve özel yaşamını mahveden başlıca kusuru Hamlet’in kişiliğine yansıtarak, Schlegel’in bu görüşünden yararlandı; daha sonraları Schlegel-Coleridge kuramı denilen varsayımı geliştirdi. Coleridge’e bakılacak olursa,<sup>174</sup> Hamlet er-

171 Levin Schücking, *Character Problems in Shakespeare’s Plays*, London, Harrap, 1922, s. 167.

172 Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, London, Methuen University Paperbacks, 1960, s. 20.

173 A.C. Bradley, *a.g.e.*, s. 105.

174 S.T. Coleridge, *a.g.e.*, s. 476.

demlidir, yiğittir, son derece akıllıdır, ne yapması gerektiğini de çok iyi bilir. Ama onu yıkan bir tek kusur vardır: Hamlet (tıpkı Coleridge'in kendi gibi) kesin kararlar verir. Gelgelelim bu kararları bir türlü uygulamaya geçiremez. Her şeyi yapmayı aklına koyar, ama karar vermekten başka hiçbir şey yapamaz. Kararlarını uygulamadığı için de kendini sürekli suçlar durur. Bir insanın iç dünyasıyla dış dünyası arasında, hayal gücüyle gerçekler arasında dengeli bir ilişki gereklidir. Oysa Hamlet bu dengeli ilişkiden yoksundur. Sadece düşünce dünyasında, kendi iç dünyasında yaşar. Benliğin dışındaki gerçekler dünyasıyla iletişim kurmasının yolu yoktur. Böylece kafasını işletmek açısından görülmedik bir canlılık içindeyken, yaşama açısından tam bir durgunluk içindedir.

Hamlet'in öç almasını ertelemesi konusunda ileri sürülen bu değişik varsayımlarda, özellikle ruhen hasta sayılacak kadar mutsuz, yani melankolik olmasında ve fazla düşündüğü için eyleme geçemeyişinde bir gerçek payı vardır elbette. Ama bize kalırsa, hiçbir şey yapmamasının asıl nedeni, öç almanın derdine bir çare olmayacağını bilmesidir. Bu oyun basit bir öç alma tragedyası olmadığı gibi, Hamlet de sıradan bir öç alıcı değildir. Tipik öç alıcı, düşmanını cezalandırmaktan başka bir şey düşünmeyen, gözü dönmüş, kana susamış, insanlığından sıyrılmış bir kişidir. Hamlet ise, duyarlı ve ince bir Rönesans aydınıdır. Öç alma eylemiyle onun benliği arasında, aşılması neredeyse olanaksız bir uçurum vardır. Hamlet, Shakespeare'in öteki tragedyalarının baş kişilerinden, örneğin Othello'dan ya da Kral Lear'den farklı olarak, onu er geç yıkacak olan bir yanılgıya düşmediği, Macbeth gibi insan öldürmediği halde, başına bir felaket gelmiş, annesi hiçbir zaman bağışlayamayacağı bir suç işlemiş, babasına haince kıyılmıştır. Hamlet kendi kişisel kusurları ya da eylemleri yüzünden bu duruma düşmediği gibi, kendisinin eyleme geçerek, bu durumdan kurtulmasının yolu da yoktur.

Hamlet ile aynı yılda yazılan John Marston'un *Antonio's Revenge* (Antonio'nun Öç Alması) adlı tragedyasında, Antonio hiç duraksamadan öcünü alır, sonra da amacına ulaşmanın hoşnutluğu içinde can verir:

*Bu iş oldu; artık ruhum huzur içinde uyuyacak.  
Babalarının öcünü alan oğulları Tanrı kutsar.*

*'Tis done, and now my soul shall sleep in peace,  
Sons that revenge their father's blood are blest.*

Hamlet'e de babasının öcünü almak görevi verilmiştir. Ne var ki, Hamlet'in her şeyi derinliğine algılayan karmaşık kişiliği, Antonio gibi, hem belirli görev kurallarına, hem de içgüdülerine uyarak öç almakla, annesiyle amcasının simgelediği kötülüğe son vereceğini sanıp, gerçek bir huzura kavuşamaz. Amcasını öldürse bile, Elsinore sarayına kök salan kötülüğün özünü yok etmesinin yolu yoktur. Hamlet'in, çevresindeki insanlara inancı, yaşamının mutluluğuna inancı yıkılmıştır bir kez. Wilson Knight, "Claudius'u öldürmek ne işe yarayacaktı?" diye sorar.<sup>175</sup> Gerçekten de annesinin onurunu mu kurtaracaktı bu? Babasını mı diriltecekti? Ophelia'nın kolları arasında sevinçle yaşamasını mı sağlayacaktı? Herkesin onu gözetlediği bir hapishane bildiği ülkesini sağlıklı bir ortama mı dönüştürecekti? Dünyayı daha erdemli bir düzene mi kavuşturacaktı? Bunların hiçbirini yapamayacaktı. İşte bu yüzden Hamlet'in amcasını öldürmesinin hiçbir anlamı yoktur.

Kana kan istemekle, kan dökenin kanını dökmekle, tüm sorunların çözümleneceğini sanacak kadar ilkel değildir Hamlet. Üstelik daha önce de belirttiğimiz gibi, onun asıl derdi, babasının öldürülmesinden çok, annesinin suçluluğudur. Oyunun daha ilk perdesinde, babasının nasıl öldürüldüğünü henüz bilmeden, annesinin işlediği suçu düşünerek, Hamlet artık yaşamak istemiyordur nasılsa. Ölümü tek çıkar yol saydığı için, tüm oyun boyunca kendini yavaş yavaş öldürmektedir bir bakıma. Oyunun sonuna doğru kadere teslim olunca biraz rahatlaması da, yakında her şeyin biteceğini sezmesinden kaynaklanır. Onun tüm dertlerinin tek çaresi, onun gerçek özlemi, babasının katilini öldürmek değil; can çekişirken Horatio'ya dediği gibi, "tam bir mutluluk" ("felicity") (V, 2, 339) bildiği ölüme kavuşmaktır.

175 Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 30.

## Kaynakça

- Alexander, Peter, *Hamlet, Father and Son*, Oxford Clarendon Press, 1955  
*Shakespeare*, Oxford University Press, 1964  
*Studies in Shakespeare*, London, Oxford University Press, 1964  
Armstrong, Edward A., *Shakespeare's Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963  
Bethell, S.L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, London, Staples Press, 1944  
Bliss, William, *The Real Shakespeare: A Counterblast to Commentators*, London University Press, 1947  
Boas, Frederik S., *An Introduction to the Reading of Shakespeare*, London, Oxford University Press, 1927  
Bradbrook, M.C., *Shakespeare the Craftsman*, London, Chatto and Windus, 1969  
*Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Peregrine Books, 1964  
Bradby, Anne (Ed.), *Shakespeare Criticism 1919-1935*, Oxford University Press, World's Classics, 1936  
Bradley, A.C., *A Miscellany*, London, Macmillan, 1931  
*Shakespearean Tragedy*, London, Macmillan, 1937  
Brandes, George, *William Shakespeare*, London, Heineman, 1920  
Brooke, Stopford A., *On Ten Plays of Shakespeare*, London, Constable, 1937  
*Ten More Plays of Shakespeare*, London, Constable, 1932  
Brooke, Tucker, *Essays on Shakespeare and Other Elizabethans*, New Haven, Yale University Press, 1948  
Brown, Ivor, *Shakespeare*, London, Collins, 1949  
Brown, John Russel, *Shakespeare and his Comedies*, London, Methuen University Paperback, 1968  
*Shakespeare's Plays in Performance*, Penguin Shakespeare Library, 1969  
Bush, Geoffrey, *Shakespeare and the Natural Condition*, Harvard University Press, 1956

- Campbell, Oscar James, *Shakespeare's Satire*, Oxford University Press, 1943  
(Ed.) *A Shakespeare Encyclopaedia*, London, Methuen, 1968
- Chambers, E.K., *William Shakespeare*, Oxford Clarendon Press, 1930  
*Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964
- Charlton, H.B., *Shakespearean Comedy*, London, Methuen, 1955  
*Shakespearean Tragedy*, Cambridge University Press, 1948
- Charney, Maurice, (Ed.), *Discussions of Shakespeare's Roman Play*, Boston, D.C. Heath, 1965
- Clemen, Wolfgang H., *The Development to Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1953
- Clutton-Brock, A., *Shakespeare's Hamlet*, London, Methuen, 1922
- Coghill, Nevill, *The Basis of Shakespearean Comedy, Essays and Studies*, c. III, London, John Murray, 1950.
- Coleridge, S.T., *Lectures on Shakespeare* (Ed. Terence Hawkes), Penguin Shakespeare Library, 1937
- Coles, Blanche, *Shakespeare Studies – Hamlet*, New York, Richard R. Smith, 1938  
*Shakespeare Studies – Julius Caesar*, New York, Richard R. Smith, 1940  
*Shakespeare Studies – Macbeth*, New York, Richard R. Smith, 1938
- Craig, Hardin, *An Interpretation of Shakespeare*, New York, Dryden Press, 1949
- Crane, Milton, *Shakespeare's Prose*, Illinois, University of Chicago Press, 1951
- Crutwell, Patrick, *The Shakespearean Moment and its Place in the Poetry of the Seventeenth Century*, London, Chatto and Windus 1954
- Danby, John F., *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber, 1949
- Dean, Leonard F. (Ed.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, Galaxy Books, Oxford University Press, 1967
- Dowden, Edward, *Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art*, London, Kegan Paul, 1901
- Draper, John W., *The Humors of Shakespeare's Characters*, Duke University Press, 1945
- Duthie, George Ian, *Shakespeare*, London, Hutchinson University Library, 1966
- Eliot, T.S. *The Sacred Wood*, London, Methuen, University Paperbacks, 1964  
*Selected Prose*, Penguin Books, 1953
- Elliot, G.R., *Scourge and Minister*, Durham, Duke University Press, 1951
- Ellis-Fermor, Una, *The Frontiers of Drama*, London, Methuen, 1948
- Evans, Bertrand, *Shakespeare's Comedies*, Oxford university Press, Oxford Paperbacks, 1967
- Evans, Ifor, *The Language of Shakespeare's Plays*, London, Methuen, 1952
- Farnham, Willard, *Shakespeare's Tragic Frontiers*, Berkeley, University of California Press, 1963
- Fluchere, Henry, *Shakespeare, Dramaturge Elisabethain*, Paris, Gallimard,

- Collection Ideas, 1966
- Ford, Boris (Ed.), *The Age of Shakespeare. Pelican Guides to English Literature*, c. II, Penguin Books, 1963
- Fripp, Edgar, *Shakespeare Man and Artist*, London, Oxford University Press, 1938
- Garret, John, (Ed.), *Talking of Shakespeare*, London, Hodder, 1954
- Goddard, H.C., *The Meaning of Shakespeare*, University of Chicago Press, 1951
- Gollancz, Israel, *The Sources of Hamlet*, London, Humphrey Milford, 1926
- Granville-Barker, Harley ve Harrison, G.B. (Ed.), *A Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, 1934
- Granville-Barker, Harley, *Prefaces to Shakespeare – First Series*, London, Sidgwick and Jackson, 1927
- Preface to Hamlet*, New York, Hill and Wang, 1957
- Preface to Othello*, London, Sidgwick and Jackson, 1950
- Halliday, F.E., *The Enjoyment of Shakespeare*, London, Duckworth, 1952
- The Poetry of Shakespeare's Plays*, London, Duckworth, 1954
- A Shakespeare Companion*, Penguin Books, 1964
- Shakespeare and his Critics*, London, Duckworth, 1949
- Harbage, Alfred, *Shakespeare's Audience*, New York, Columbia University Press, 1941
- Shakespeare and the Rival Traditions*, New York, Macmillan, 1952
- Theatre for Shakespeare*, University of Toronto Press, 1955
- (Ed.) *Shakespeare the Tragedies, A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Spectrum boks, 1964
- Harris, Frank, *The Man Shakespeare and his Tragic Life Story*, London, Frank Palmer, 1909
- Harrison, G.B., *Shakespeare's Tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963
- Shakespeare Under Elizabeth*, New York, Henry Holt, 1933
- Hazlitt, William, *Characters of Shakespeare's Plays*, London, Dent, 1930
- Hodges, C. Walter, *Shakespeare and the Players*, London, Ernest Benn, 1948
- Holloway, John, *The Story of the Night, Studies in Shakespeare's Major Tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1961
- Hotson, Leslie, Mr. W.H., London, Hart-Davis, 1964
- Shakespeare's Sonnets Dated and Other Essays*, London, 1950
- Humphreys, Arthur, *Richard II*, London, Edward Arnold, 1967
- Johnson, Samuel, *On Shakespeare*, (Ed. W.K. Wimsatt) New York, Hill and Wang, 1960
- Jones, Ernest, *Hamlet and Oedipus*, A Doubleday Anchor Books, 1954
- Joseph, Bertram, *The Conscience and the King*, London, Chatto and Windus, 1953
- Knight, G. Wilson, *The Crown of Life*, London, Methuen University Paper-

- backs, 1965
- The Imperial Theme*, London, Methuen University Paperbacks, 1965
- The Mutual Flame*, London, Methuen, 1955
- Principles of Shakespearian Production*, Penguin Books, 1949
- The Shakespearian Tempest*, Oxford University Press, 1932
- The Wheel of Fire*, London, Methuen University Paperbacks, 1960
- Knights, L.C., *Some Shakespearian Themes*, Peregrine Books, 1960
- Koot, Jan, *Shakespeare Notre Contemporain*, Paris, Julliard, 1962
- Lamborn, E.A.G. ve Harrison, G.B., *Shakespeare the Man and his Stage*, London, Oxford University Press, 1928
- Lawrence, W.W., *Shakespeare's Problem Plays*, Penguin Shakespeare Library, 1969
- Leavis, F.R., *The Common Pursuit*, London, Chatto and Windus, 1953
- Lee, Sidney, *A Life of William Shakespeare*, London, Smith and Elder, 1898
- Leech, Clifford, *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, London, Chatto and Windus, 1950
- Lerner, Laurence, (Ed.), *Shakespeare's Comedies, An Anthology of Modern Criticism*, Penguin Shakespeare Library, 1967
- Shakespeare's Tragedies, An Anthology of Modern Criticism*, Penguin Shakespeare Library, 1963
- Levin, Harry, *The Question of Hamlet*, New York, The Viking Press, 1964
- Lewis, Wyndham, *The Lion and the Fox, the Role of the Hero in the Plays of Shakespeare*, London, Grant Richards, 1927
- Mackail, J.W., *The Approach to Shakespeare*, Oxford Clarendon Press, 1930
- Madariaga, Salvador de, *On Hamlet*, London, Hollis and Carter, 1948
- Mahood, M.M., *Shakespeare's Word-play*, London, Methuen University Paperbacks, 1968
- Masefield, John, *William Shakespeare*, London, Heinemann, 1954
- McManaway, Dawson, Willoughby (Ed.), *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, Washington, The Folger Shakespeare Library, 19948
- Moulton, Richard, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, Oxford Clarendon Press, 1929
- Shakespeare as a Dramatic Thinker*, New York, Macmillan, 1907
- Muir, Kenneth, *Shakespeare's Sources*, London, Methuen, 1957
- Murry, John Middleton, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1936
- Nicoll, Allardyce, *Studies in Shakespeare*, London, Hogarth Press, 1927
- Noble, Richard, *Shakespeare's Use of Song*, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1923
- Palmer, John, *The Comic Characters of Shakespeare*, London, Macmillan, 1946
- The Political Characters of Shakespeare*, London, Macmillan, 1945
- Parker, M.D.H., *The Slave of life, A Study of Shakespeare and the Idea of Justice*, London, Chatto and Windus, 1955
- Parrott, Thomas Marc, *Shakespeare Comedy*, New York, Oxford University

- Press, 1949
- Partridge, Eric, *Shakespeare's Bawdy, A Literary and Psychological Essay*, London, Routledge and Kegan Paul, 1955
- Pettet, E.C., *Shakespeare and the Romance Tradition*, London, Stapples Press, 1949
- Quennell, Peter, *Shakespeare the Poet and his Background*, Penguin Shakespeare Library, 1969
- Quiller-Couch, Arthur, *Cambridge Lectures*, Everyman, 1943  
*Shakespeare's Workmanship*, Cambridge University Press, 1937
- Raleigh, Walter, *Shakespeare*, London, Macmillan, 1939
- Righter, Anne, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Penguin Shakespeare Library, 1967
- Robertson, J.M., *The Problem of Hamlet*, London, Allen and Unwin, 1919
- Rossiter, Angel With Horns, *Essays on Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1961
- Rowse, A.L., *Shakespeare, a Biography*, London, Macmillan, 1963  
*Shakespeare's Sonnets*, New York, Harper and Row, A Perremial Classic, 1964
- Saintsbury, George, *Shakespeare*, Cambridge University Press, 1934
- Schücking, Levin, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London Harrap, 1922  
*The Meaning of Hamlet*, Oxford University Press, 1937
- Scot, Janet G., *Les Sonnets Elisabethains, les Sources et l'Apport Personnel*, Paris, Honore Champion, 1929
- Seccombe and Allen, *The Age of Shakespeare*, London, Bell, 1935
- Sewel, Arthur, *Character and Society in Shakespeare*, Oxford Clarendon Press, 1951
- Sitwell, Edith, *A Notebook on William Shakespeare*, London, Macmillan, 1948
- Smith, D. Nichol, *Shakespeare Criticism, A Selection*, Oxford University Press, World's Classics, 1942
- Smith, Logan Pearsall, *On Reading Shakespeare*, New York, Harcourt and Brace, 1933.
- Speight, Robert, *Nature in Shakespearian Tragedy*, London, Hollis and Carter, 1955
- Spencer, Hazelton, *The Art and Life of William Shakespeare*, London, Bell, 1948
- Spencer, Theodore, *Shakespeare and the Nature of Man*, New York, Macmillan, 1949
- Spencer, T.J.B., (Ed.) *Shakespeare's Plutarch*, Penguin Books, 1964
- Sprague, Arthur Colby, *Shakespeare and the Actors*, Cambridge, Harvard University Press, 1949  
*Shakespeare and the Audience*, Cambridge, Harvard University Press, 1935
- Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, New York, Macmillan, 1936



- Squire, John, *Shakespeare as a Dramatist*, London, Cassell, 1935
- Stewart, J.I.M., *Character and Motive in Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1949
- Stoll, Elmar Edgar, *Art and Artifice in Shakespeare*, London, Methuen, University Paperbacks, 1963
- Shakespeare and Other Masters*, Cambridge, Harvard University Press, 1940
- Shakespeare Studies, Historical and Comparative in Method*, New York, Stechert, 1942
- Swinburne, Charles Algernon, *A Study of Shakespare*, London, Chatto and Windus, 1895
- Tillyard, E.M.W., *Shakespeare's History Plays*, A Peregrine Book, 1964
- Shakespeare's Last Plays*, London, Chatto and Windus, 1938
- Shakespeare's Problem Plays*, A Peregrine Book, 1965
- Traversi, D.A., *An Approach to Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1956
- Shakespeare: The Last Phase*, London, Hollis and Carter, 1954
- Urgan, Mina, *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soyatarılar*, İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1949
- Shakespeare I*, (Genişletilmiş ikinci baskı) İstanbul, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973
- Shakespeare II*, İstanbul Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1970
- Üzmen, Engin, *Shakespeare'in Tarihi Oyunları: Kaynaklar Işığında Başlıca Kısılër*, Ankara Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1973
- Van Doren, Mark, *Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1953
- Wain, John, *The Living World of Shakespeare*, Pelican Books, 1966
- Waldock, A.J.A., *Hamlet: A Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931
- Webster, Margaret, *Shakespeare Today*, London, Dent, 1957
- Shakespeare Without Tears*, Fawcett World Library, 1952
- Weitz, Morris, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, London, Faber, 1965
- Williams, Charles, *The English Poetic Mind*, Oxford Clarendon Press, 1932
- Williamson, Claude, (Ed.), *Readings on the Character of Hamlet*, London Allen and Unwin, 1950
- Wilson, John Dover, *The Essential Shakespeare*, Cambridge University Press, 1946
- The Fortunes of Falstaff*, Cambridge University Press, 1943
- Six Tragedies of Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1929
- What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1954
- Wilson, Harold S., *On the Design of Shakespearian Tragedy*, University of Toronto Press, 1968

## Dizin

- Aaron 172  
 Achilles 273, 274, 277, 278, 279  
 Adam 23  
 Adams, Cranford 73  
 Adams, John Quincy 178  
 Adonis 32, 33, 34, 35, 36, 37, 54, 58  
 Aeschylus 317  
 Agamemnon 138, 140, 277, 317  
 Agrippina 409  
 Aguecheek, Sir Andrew 116, 119  
 Albany Dükü 195, 215, 216, 220  
 Alcibiades 262, 263  
 Alexander, Peter 249, 352, 353, 368  
 Alleyn, Edward 23, 63  
*All's Well That Ends Well* 78, 125, 126,  
     128, 129, 130, 133, 272  
 Alonso 310, 314  
 Amleth 316, 317, 335  
 Amyot, Jacques 82  
*An Apology for Poetry* 69  
*The Anatomy of Melancholy* 472  
 Andronicus, Titus 6, 86, 87, 171, 172,  
     173, 300  
 Angelo 132, 133, 134  
 Anne, Kraliçe 352  
 Anne, Lady 165, 166  
 Antenor 276  
 Antigonus 306, 307, 308  
 Antiochus 293, 294, 297  
 Antipholus 87, 88  
*Antonio's Revenge* 473  
 Antonio (*The Merchant of Venice*)  
     104, 107  
 Antonio (*The Tempest*) 17, 26, 81, 98,  
     100, 291, 292, 295, 310, 311, 312,  
     313, 315  
*Antony and Cleopatra* 68, 69, 82, 173,  
     174, 265, 280, 281, 282, 284, 285,  
     288, 316, 320, 321, 441  
 Antony, Mark (*Antony and Cleopatra*)  
     68, 69, 82, 173, 174, 265, 280,  
     281, 282, 284, 285, 288, 316, 320,  
     321, 441  
 Antony, Mark (*Julius Caesar*) 282,  
     284, 290  
 Apemantus 261, 262, 264  
*Apolinuis and Silla* 116  
 Apollo 291, 306, 307  
 Arden, Mary 14  
 Ariel 100, 312, 313, 314  
 Ariosto 112  
 Aristo 311, 335  
 Aristophanes 86  
 Arnim 64  
 Arthur, Prens 143, 144, 145, 146  
 Ashcroft, Peggy 300

- As You Like It* 22, 65, 66, 82, 84, 95, 104,  
 108, 112, 121, 122, 123, 124  
 Aubrey, John 14, 18, 23  
 Aufidius, Tullus 265  
 Autolycus 304, 308  
  
 Bacon, Delia 30, 31  
 Bacon, Francis 30  
*The Baconian The Heresy; A Confutation* 30  
 Baker, Betsy 78  
 Ball, John 147  
 Bandello 112, 116  
 Banquo 75, 221, 224, 225, 238, 239, 240,  
 241, 243, 244, 245, 246, 419  
 Barnes, Barnabe 57  
 Barnfield, Richard 36  
 Barrault, Jean-Louis 333, 334  
 Barrymore, John 163, 333  
*Bartholemew Fair* 65  
 Bassanio 104, 105, 106, 107, 108  
 Başyargıç 155  
 Baudelaire 24  
 Beatrice 112, 113, 114, 115, 116, 118  
 Beethoven 26, 186  
 Belarius 302  
 Belch, Sir Toby 116, 119  
 Belleforest, Francois de 316, 317  
 Benedick 112, 113, 114, 115, 116  
 Bentley, G.E. 292  
 Bernardo 336, 347, 348  
 Bernhardt, Sarah 334  
 Berowne 91, 92, 93, 94  
 Bertram 125, 126, 127, 128, 129, 329,  
 384, 413, 477  
 Best, Mr. 55  
 Bethell, S. L. 208, 475  
 Betterton, Thomas 14, 333  
 Bianca 95  
 Blake, E.V. 325  
 Bliss, William 18  
 Boaden 57  
 Boas, F.S. 59, 318, 475  
 Boccaccio 125, 272, 298  
 Bodenst 57  
 Bodley, Sir Thomas 36  
 Bolingbroke, Bkz. Dördüncü Henry  
 Booth, Edwin Thomas 333  
 Booth, John Wilkes 333  
 Bordeaux, Huon de 99  
 Bottom 69, 99, 100, 102, 103  
 Bowdler, Thomas 85  
 Brabantio 178, 179, 183  
 Bradbrook, M.C. 37, 90, 329, 475  
 Bradby, G.F. 327, 456, 475  
 Bradley, A.C. 207, 218, 238, 285, 328,  
 384, 414, 471, 472, 475  
 Brandes, George 59, 126, 475  
 Brando, Marlon 255  
 Bray, Sir Denys 40  
 Brecht, Bertold 270  
 Bridges, Robert 471  
 Brooke, Arthur 81  
 Brooke, Peter 173, 305  
 Brooke, Stopford 394, 451  
 Brooke, Tucker 387  
 Brown, Henry 57  
 Browning, Robert 59  
 Brutus 42, 69, 218, 256, 257, 258, 259,  
 260, 321, 334, 372  
 Buckingham 168  
*Budala* 162  
 Bullen (Boleyn), Anne 168, 169  
 Burbage, James 62  
 Burbage, Richard 23, 28, 62, 64, 163,  
 186, 333  
 Burgonya Dükü 191, 192  
 Burleigh, Lord 54  
 Burton, Richard 333  
 Burton, Robert 472  
 Bush, Douglas 35, 53, 154  
 Butler, Samuel 53  
 Byron, Lord 24

- Cadılar 68, 162, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 241, 245, 246, 249, 253, 312
- Caesar and Cleopatra* 290
- Caesar, Julius 17, 42, 69, 71, 82, 143, 173, 204, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 280, 281, 282, 284, 290, 321, 372, 476
- Caesar, Octavius 241, 281, 283, 284, 286, 287
- Calchas 276
- Caliban 312, 313, 314
- Camillo 304, 305, 306, 307, 308, 309
- Campbell, L. 18, 20, 329, 330, 476
- Camus, Albert 388
- Canterbury Başpiskoposu 158
- Capulet 69, 174, 176
- Carlisle Piskoposu 141, 142, 147
- Cartwright, W. 57
- Cassio 180, 182, 183, 184
- Cassius 256, 257, 258, 260
- Catherine 346
- Catiline* 255
- Caxton, William 273, 278
- Celia 121, 123, 124
- Cervantes 85
- Chambers, E.K. 13, 16, 52, 59, 73, 125, 151, 152, 185, 186, 230, 272, 289, 329, 470, 471, 476
- Chapman, George 57, 273
- Characters* 472
- Charles, İkinci 64
- Charlton, H.B. 9, 476
- Chaucer, Geoffrey 99, 272
- Chester, Robert 37
- Chettle, Henry 21, 23
- Cinthio 116
- Cinthio, Giraldi 177
- The Civil Wars Between The Two Houses of Lancaster and York* 146
- Clarence Dükü 163, 166
- Claudio (*Measure for Measure*) 44, 125, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 272
- Claudio (*Much Ado About Nothing*) 95, 104, 108, 112, 113, 114
- Claudius 76, 141, 321, 324, 325, 335, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 350, 355, 356, 358, 361, 367, 378, 384, 385, 386, 387, 398, 399, 404, 405, 410, 411, 412, 415, 417, 418, 419, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 450, 452, 453, 456, 457, 458, 459, 465, 466, 467, 469, 474
- Cleon 294, 295, 296
- Cleopatra 47, 68, 69, 82, 83, 86, 109, 173, 174, 218, 265, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 316, 320, 321, 441
- Cloten 298, 300, 302
- Clunes, Alec 333
- Clytemnestra 317
- Coleridge, S.T. 33, 129, 131, 178, 279, 327, 328, 353, 391, 394, 413, 440, 471, 472, 473, 476
- The Comedy of Errors* 17, 82, 86, 87, 88, 95, 110, 118
- Cominius 267, 270
- The Common Pursuit* 130, 478
- Condell, Henry 64, 79
- Confessio Amantis* 293
- Cordelia 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 197, 199, 200, 209, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220
- Coriolanus 218, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272
- Coriolanus* 7, 82, 265, 270, 271, 272, 280, 284, 320
- Cornelius 368, 369
- Cornwall Dükü 196, 209, 210, 218, 220

- Coryate, Thomas 65  
 Costard 93  
 Cranmer, Thomas 168, 170  
 Cressida 125, 130, 137, 272, 273, 274,  
 275, 276, 277, 278, 279, 280, 285  
*The Critic as Artist* 60  
 Cromwell, Thomas 169  
 Cupid 101  
 Cymbeline 298, 299, 302  
*Cymbeline* 66, 82, 291, 298, 299, 300,  
 303, 310  
*"Cymbeline Re-finished"* 303  
 Çaykovski 332  
 Danby, John 166, 167, 190, 206, 281,  
 331  
 Daniel, Samuel 57, 146  
*Dark Legend* 467  
*The Dark Lady of the Sonnets* 44, 57,  
 421  
*The Dark Lady of the Sonnets, Bkz.*  
 Esmer Kadın  
 D'Avenant, William 14, 16, 19, 56  
 Davies, Sir John 57  
*Decameron* 298  
 Dekker, Thomas 72  
 Demblon, Célestin 30  
 Demetrius 99, 100, 101, 103  
*Demonology* 221  
 De Quincey, Thomas 237  
 Derby, Earl of 30  
 Desdemona 64, 69, 72, 85, 173, 177,  
 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184,  
 299, 305  
 De Witt, Johannes 67  
 Diana 128, 129, 291, 295, 297  
 Diana (*All's Well That Ends Well*) 78,  
 125, 126, 128, 129, 130, 133, 272  
 Digges, Leonard 113  
 Dimitri 180  
 Diomedes 276, 277, 278  
 Dionyza 294, 295  
 Dogberry 113, 115  
 Donalbain 232, 239  
 Don John 112  
 Donne, John 57  
 Don Pedro 112  
 Dostoyevski 162, 180, 322, 330  
 Douglas, Lord Alfred 53  
 Dowden, Edward 29, 59, 91, 136, 153,  
 158, 159, 361, 365, 368, 394, 470,  
 476  
 Drake, Sir Francis 18  
 Drayton, Michael 26  
 Dromio 87, 88  
 Dumaine 91, 93  
 Duncan 86, 204, 221, 223, 224, 225,  
 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,  
 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239,  
 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247,  
 248, 249, 250, 251, 359, 411  
 Edgar 18, 57, 192, 194, 196, 206, 207,  
 208, 209, 210, 211, 213, 215, 216,  
 218, 220, 328, 477, 480  
 Edmund 72, 178, 186, 192, 193, 194,  
 196, 210, 215, 216, 218, 220, 333,  
 397  
 Edward, Dördüncü 163  
 Edward, Prens 166  
 Edward, Üçüncü 147  
*Electra* 317  
 Eliot, T.S. 271, 319, 320, 321, 322, 327,  
 328, 346, 347, 471  
*The Elizabethan Stage* 73  
*The Elizabethan World Picture* 137  
 Elizabeth, Kraliçe Birinci 10, 18, 22,  
 30, 35, 36, 42, 53, 54, 55, 56, 57, 62,  
 63, 64, 65, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 77,  
 78, 80, 81, 85, 89, 91, 99, 109, 110,  
 111, 116, 117, 122, 124, 129, 130, 132,

- 137, 140, 142, 151, 157, 162, 163, 168,  
169, 170, 171, 186, 195, 221, 271,  
281, 295, 317, 325, 329, 330, 331,  
335, 341, 343, 349, 367, 373, 378,  
379, 381, 385, 393, 403, 406, 414,  
422, 463, 472, 477, 480
- Elliott, G.R. 465
- Ely piskoposu 158
- Emilia 180, 184
- Enobarbus 47, 286, 287, 289
- Escalus 132, 134
- Esmer Kadın (Sonelerin) 53, 56, 57,  
289
- Essex, Earl of 109, 157, 317
- Every Man in his Humour* 22
- Fabian, Robert 135
- Falstaff, Sir John 69, 84, 110, 111, 112,  
151-157, 159, 160, 480
- Feng 316, 317
- Ferdinand (*Love's Labour's Lost*) 36,  
80, 91, 92, 93, 94, 98
- Ferdinand (*The Tempest*) 310, 314
- Feste 116, 119, 120
- Fiorentino, Giovanni 104
- Fitton, Mary 56
- Flavius 262
- Fleance 243
- Fletcher, John 167
- Florizel 309
- Fluchère, Henry 260
- Flute 99
- Ford, Mistress 111, 112
- Fortinbras 319, 325, 337, 339, 369,  
428, 429, 461
- "Fortinbras'a Ağıt" 428
- Fransa Kralı (*All's Well That Ends  
Well*) 78, 125, 126, 128, 129, 130,  
133, 272
- Fransa Kralı (*King Lear*) 10, 25, 44,  
72, 75, 82, 171, 173, 177, 185, 186,  
192, 193, 204, 211, 218, 219, 220,  
221, 260, 264, 280, 288, 316, 318,  
321, 355, 441
- Fransisco 336
- Frederick 121
- Freud, Sigmund 334, 467
- Fripp, Edgar 18, 57
- Fuller, Thomas 28
- Gadshill 151
- Gardner, Helen 414, 451, 465
- Garrick, David 186
- Gaunt, John of 147
- Geoffrey 143
- Gertrude 321, 332, 341, 346, 358, 360,  
368, 387, 398, 402, 404, 405, 406,  
411, 415, 416, 417, 418, 421, 423, 427,  
434, 438, 457, 458
- Gesta Romanorum* 104
- Gide, André 55
- Gielgud, John 146, 186, 255, 305, 333,  
334
- Glendower 154
- The Globe Playhouse: Its Design and  
Equipment* 73
- Gloucester 161, 163, 192, 193, 194,  
195, 202, 206, 207, 208, 209, 210,  
211, 212, 213, 220
- Goddard, H. C. 53
- Goethe 328, 334, 368, 424, 466
- Golding, William 1, 332
- Goneril 164, 186, 188, 190, 191, 192,  
193, 195, 196, 197, 198, 199, 200,  
201, 202, 204, 209, 210, 215, 216,  
218, 219, 220, 338
- Gonzalo 310, 311
- Gorboduc* 140
- Gosson, Stephen 73
- Gower, John 293, 294, 297
- Grafton, Richard 135
- Graham, Cyril 55

- Grammaticus, Saxo 316
- Granville-Barker, Harley 82, 281, 353, 464, 471
- Grass, Günter 270
- Gratiano 108
- Greene, Robert 19, 21, 24, 28, 304, 318
- Green, Julian 55
- Greg, Walter Wilson 324
- Grey 166
- A Groat's Worth of Wit Bought with a Million of Repentance* 19, 21
- Gruşenka 180
- Guildenstern 322, 332, 335, 367, 368, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 385, 386, 401, 402, 407, 408, 409, 410, 412, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 437, 450, 451, 452, 469
- Guinness, Alec 146, 163, 333, 334
- Hallam, Lewis 42
- Hall, Edward 135
- Halliday, F. E. 59, 477
- Hal, Prens, Bkz. Beşinci Henry
- Hall, William 56
- Hamlet 51, 60, 64, 69, 76, 79, 86, 109, 147, 153, 218, 316-480
- Hamlet* 10, 23, 27, 65, 67, 68, 72, 110, 141, 151, 171, 173, 177, 280, 316-480
- İlk (Ur) Hamlet* 317, 409, 464
- Hamlet Bibliography* 323
- On Hamlet* 432, 448, 465, 478
- Hamlet and Oedipus* 467, 477
- "Hamlet ile Orestes" 402
- "Hamlet and his Problems" 319
- "Hamlet and the Tragedy of Revenge" 465
- The Mystery of Hamlet* 325
- The Problem of Hamlet* 319, 464, 479
- Readings on the Character of Hamlet* 323, 480
- Hamlet, Catherine 440
- Hamnet 15
- Hamnet, Sadler 15
- Harris, Frank 328
- Harrison, G. B. 56, 388
- Harry 152, 154, 368, 388, 478
- Hart, Joseph C. 30
- Harvey, Sir William 56
- Hastings 166
- Hathaway, Anne 14, 15, 132
- The Hawk and the Handsaw* 467
- Hayalet 68, 245, 246, 318, 335, 336, 337, 338, 347, 348, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 360, 362, 363, 383, 384, 385, 388, 401, 406, 415, 419, 420, 461, 463
- Hazlitt, William 35, 42, 59, 85, 118, 129, 213, 280, 300, 327, 328, 333, 413, 477
- Hecatomithi* 177
- Hector 273, 278
- Heküba 380, 381, 382
- Helena (*All's Well That Ends Well*) 78, 125, 126, 128, 129, 130, 133, 272
- Helena (*A Midsummer-night's Dream*) 69, 95, 98, 99, 100, 101, 103
- Helen (Güzel) 273, 276, 278
- Helpmann, Robert 333
- Heming, John 64, 79
- Henry, Altıncı 136, 159, 161, 162, 166
- Henry, Beşinci (Prens Hal) 61, 136, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 161
- Henry, Dördüncü (Bolingbroke) 111, 135, 136, 142, 147, 151, 152, 154, 155, 158, 159, 161
- Henry IV* 69, 78, 110, 112, 135, 136, 146, 151, 152, 157, 159
- Henry, İkinci 143
- Henry, Sekizinci 167, 168, 169, 346
- Henry V* 61, 67, 71, 135, 136, 137, 146, 157, 158, 159, 160, 317, 318
- Henry VI* 20, 78, 135, 136, 156, 160, 161, 162, 164

- Henry VIII 62, 70, 135, 136, 167, 168, 169
- Henry, Yedinci 136, 167
- Henslowe, Philip 63, 317
- Herakles 68, 379
- Herbert, Zbigniew 428
- Herber, William, Bkz. Pembroke, Earl of
- Hermia 99, 100, 101, 103
- Hermione 304, 306, 307, 308, 309
- Herne 111
- Hero 112, 113, 114, 115, 116, 478
- Heywood, Thomas 36
- Hippolyta 99, 100
- Histoires Tragiques* 316
- Historiae Danicae* 316
- History, Siege and Destruction of Troy* 273
- Hoffman, Calvin 30, 31
- Holinshed, Raphael 82, 135, 221
- Holinshed's Chronicle* 82, 168, 185
- Homeros 57, 273, 278
- Horatio 70, 321, 325, 336, 337, 338, 340, 343, 345, 347, 348, 352, 353, 354, 362, 401, 406, 431, 436, 437, 443, 445, 446, 449, 450, 451, 453, 454, 456, 460, 461, 465, 470, 474
- Hotson, Leslie 37
- Hotspur 154
- Howard, Catherine 169
- Hubert 145
- Hughes, William 55
- Hugo, Victor 202, 309, 327, 402, 461
- Hume, David 353
- Huxley, Aldous 413
- Iachimo 300, 301, 302
- Iago 164, 165, 175, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 193, 194, 202, 301, 305, 321, 338
- Il Filostrato* 272
- Il Pecorone* 104
- Il Principe* 163, 164
- Imogen 66, 298, 299, 300, 301, 302, 303
- Innes, Michael 467
- Irving, Sir Henry 272
- Isabella 132, 133, 134
- Ilyada* 273
- İsa (Hz.) 17, 27, 337
- The Jacobean and Caroline Stage* 292
- Jaggard, William 36
- James, Birinci 22, 64, 140, 170, 221, 352
- Jaques 121, 124
- Jeanne d'Arc 135
- Jephthah 380
- Jessica 69, 106, 108
- The Jew* 104
- The Jew of Malta* 109
- John, Kral 143, 144, 145
- Johnson, Samuel 85, 413
- Jones, Ernest 467
- Jonson, Ben 17, 22, 26, 27, 28, 29, 36, 57, 65, 66, 75, 255, 331
- Joseph, Bertram 329, 384, 413
- Joyce, James 55
- Judith 15
- Julia 66, 88, 89, 90
- Juliet 69, 70, 72, 81, 90, 103, 147, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 282, 285, 286, 321, 355, 441
- Juliet'in Dadısı 176, 441
- Julius Caesar* 17, 42, 69, 71, 82, 143, 173, 204, 255, 256, 257, 258, 259, 265, 280, 281, 282, 284, 290, 321, 372, 476
- Jupiter 303



- Kapıcı 237  
*Karamazof Kardeşler* 180  
 Katharina 95, 98  
 Katharina (*Henry VIII*) 62, 70, 135, 136, 167, 168, 169  
 Katharina (*Love's Labour's Lost*) 36, 80, 91, 92, 93, 94, 98  
 Kean, Charles 333  
 Kean, Edmund 178, 186, 333, 397  
 Keeling, William 331  
 Kent 191, 192, 195, 196, 198, 205, 209, 218, 220  
 Kermode, Frank 309  
*Kind Heart's Dream* 21  
*King John* 86, 135, 136, 140, 143, 144, 146, 318  
*The Troublesome Reign of King John* 140, 144  
*King Lear* 10, 25, 44, 72, 75, 82, 171, 173, 177, 185-221, 260, 264, 280, 288, 316, 318, 321, 355, 441  
*The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters* 185  
*Kiss Me Kate* 95  
 Knight, Wilson 37, 51, 60, 137, 185, 187, 260, 284, 289, 309, 344, 345, 439, 440, 448, 466, 472, 474  
 Knights, L.C. 279, 329, 384  
*The Knight's Tale* 99  
 Kott, Jan 130, 327, 331, 388  
*Kutsal Kitap* 64, 322, 380  
 Kyd, Thomas 318, 319, 428  
  
 Laertes 321, 324, 325, 332, 335, 337, 339, 349, 350, 351, 356, 363, 364, 393, 414, 417, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 446, 447, 448, 449, 450, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 464, 468, 469  
 Lafeu 126, 127, 129  
 Lamb, Charles 74, 178, 219, 387, 470  
 Lancaster Hanedanı 135, 142, 160, 161, 167  
 Laughton, Charles 186  
 Launce 91  
 Lavache 126  
 Lavinia 172, 173  
 Lawrence 175, 478  
 Lear 15, 60, 64, 84, 86, 124, 164, 174, 181, 185-220, 265, 271, 280, 329, 441, 473  
 Lear'in Soytarısı 195, 197, 441  
 "Lear, Tolstoy and the Fool" 187  
 Leavis, F. R. 130  
 Lee, Sidney 25, 37, 57, 58, 60  
 Le Fèvre, Raoul 273  
 Lefranc, Abel 30  
 Leigh, Vivian 173  
 Lenox 237, 238, 239, 243, 247  
 Leonato 112  
 Leontes 291, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309  
 Lepidus 283, 284, 285  
 Levin, Harry 368, 388  
 Lewis, C.S. 384  
 Lewis, E.C. 327  
 Lewis, Wyndham 42, 271, 279  
 Lincoln, Abraham 333  
 Lodge, Thomas 318  
 Longaville 91, 92, 93  
 Looney, Thomas 30  
 Lopez 109  
*Lord of the Flies* 332  
 Lorenzo 106, 108  
 Loukianos 263  
*Love's Labour's Won* 78, 125  
*Love's Martyr* 37  
*The Lover's Complaint* 32, 36  
 Lowell, Robert 150  
 Lowin, John 64  
 Lucio 133  
 Lucrece 32, 34, 35, 36, 37, 54, 58

- Lucy, Sir Thomas 18, 19  
 Luther, Martin 342  
 Lydgate, John 273, 278  
 Lysander 99, 100, 101, 103  
 Lysimachus 296, 297  
  
*Macbeth* 10, 72, 75, 82, 171, 173, 177,  
 221-254, 280, 316, 321, 355, 359,  
 441, 476  
 "Oh the Knocking at the Gate in  
*Macbeth*" 237  
*Macbeth* 60, 61, 86, 175, 218, 221-254,  
 272, 321, 329, 334, 411, 419, 473  
*Macbeth*, Lady 173, 175, 221, 222,  
 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233,  
 234, 235, 238, 239, 240, 241, 242,  
 244, 245, 247, 248, 249, 250, 251,  
 321, 329, 373  
*Macduff* 237, 238, 239, 245, 246, 247,  
 251, 253, 254  
*Machiavelli* 163, 164  
*Mackail*, J.W. 399, 400  
*Macready*, William Charles 186, 333  
*Madariaga*, Salvador de 432, 448  
*Mahood*, M.M. 384  
*Malcolm* 226, 232, 239, 246, 247, 253,  
 254  
*Malone*, Edmond 19  
*Malvolio* 116, 118, 119, 120  
*Mamillius* 306, 307  
*Man and Superman* 123  
*Mankiewicz*, Joseph 255  
*Marcellus* 336, 347, 348, 352, 354,  
 355, 362  
*Marcius*, Caius 265  
*Maria (Love's Labour's Lost)* 5, 36, 80,  
 91, 92, 93, 94, 98  
*Mariana* 133, 134  
*Maria (Twelfth Night)* 6, 25, 66, 82,  
 84, 95, 104, 108, 110, 112, 116, 117,  
 118, 120  
*Marina* 293, 295, 296, 297  
*Marlowe*, Christopher 19, 24, 30, 36,  
 57, 109  
*Marowitz*, Charles 325  
*The Marowitz Hamlet, A Collage Ver-*  
*sion of Shakespeare's Play* 325  
*Mars* 268  
*Marston*, John 473  
*Masefield*, John 55, 130  
*Mason*, James 255  
*Massey*, Raymond 333  
*Mckenna*, Siobhan 322  
*Measure for Measure* 44, 125, 128, 130,  
 131, 132, 133, 134, 272  
*Melville*, Herman 332  
*Menaechmi* 87  
*Menaphon* 318  
*Menelaus* 276, 277  
*Menenius* 270  
*Menon*, Narayana 327  
*The Merchant of Venice* 66, 69, 104,  
 107, 108, 109  
*Mercutio* 175  
*Meres*, Francis 21, 38, 49, 78, 125, 171  
*The Merry Wives of Windsor* 19, 110,  
 111, 112  
*Metamorphoses* 99  
*Mezarçılar* 345, 441, 442  
*A Midsummer-night's Dream* 69, 95,  
 98, 99, 100, 101, 103  
*Milano Dükası* 310  
*Milton*, John 26, 476  
*Miranda* 295, 310, 311, 312, 314  
*Moby Dick* 332  
*Modern Language Review* 324  
*Molière* 85, 86  
*Monck*, Nugent 73  
*Montague* 174, 176  
*Montgomery*, Earl of 54  
*More*, Thomas 29, 140, 169  
*Sir Thomas More* 29, 140

- Morzov, Mikhail M. 230  
*Much Ado About Nothing* 95, 104, 108,  
 112, 113, 114  
 Muir, Kenneth 36, 209, 219, 220, 319  
 Murat 155  
 Murray, Gilbert 402  
 Murry, Middleton 44, 451  
*The Mutual Flame* 37, 478  
  
 Narcissus 150  
 Nashe, Thomas 318  
 Neptün 235, 405  
 Nerissa 108  
 Neron 172, 409  
 Nestor 277  
 Neville, John 333  
 Nicol, J. C. 30  
 Nicoll, Allardyce 448, 465  
 North, Sir Thomas 82  
 Noseworthy, J.M. 130  
  
 Oberon 99, 100, 101, 102, 103  
 Octavia 281, 287  
 Oedipus kompleksi 467  
*Oedipus* 174  
 Oehlmann, W. 361  
 Oldys, William 22  
*The Olive and the Sword* 137  
 Oliver 121  
 Olivia 117, 118, 119, 120  
 Olivier, Laurence 158, 160, 163, 173,  
 184, 186, 331, 333, 334, 353, 467  
 Onions, C. T. 80  
 Ophelia 27, 76, 86, 321, 325, 326, 332,  
 335, 339, 349, 350, 351, 352, 364,  
 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372,  
 373, 377, 380, 385, 386, 387, 391,  
 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398,  
 399, 401, 402, 403, 404, 405, 412,  
 416, 417, 425, 430, 431, 432, 433,  
 435, 436, 439, 440, 441, 442, 443,  
 446, 447, 448, 449, 453, 456, 465,  
 468, 469, 474  
 "Ophélie" 440  
 Orestes 317, 402  
 Orlando 112, 121, 122, 123, 124  
*Orlando Furioso* 112  
 Orsino 116, 117, 118  
 Orwell, George 187  
 Osric 24, 453, 456, 457, 458  
 Othello 64, 85, 175, 178, 179, 180, 181,  
 182, 183, 184, 193, 218, 302, 305,  
 321, 329, 334, 473  
*Othello* 10, 69, 72, 171, 173, 280, 316,  
 321  
 O'Toole, Peter 333  
 Overbury, Sir Thomas 472  
 Ovidius 35, 99, 172  
 Oxford, Earl of 30  
  
 Page, Mistress 111  
 Painter, William 125  
*Palace of Pleasure* 125  
 Palladis Tamia 125  
 Palmer, John 136, 150, 159, 165, 272  
 Pandarus 273, 274, 275, 276, 278  
*Pandosto* 304  
*Paradise Lost* 26  
*Paradise Regained* 26  
 Paris (*Romeo and Juliet*) 69, 70, 72, 81,  
 90, 147, 171, 173, 174, 282, 285, 321,  
 355, 441  
 Paris (*Troilus and Cressida*) 125, 130,  
 137, 272, 273, 274, 279, 280, 285  
 Parolles 126  
 Parrott, Thomas Marc 478  
 Parrott, T.M. 125, 270, 478  
*The Passionate Pilgrim* 36  
 Patroclus 277  
 Paulina 304, 306, 307, 308, 309  
 Pavy, Salathiel 66  
 Peele, George 19

- Pemberton, Henry 30  
 Pembroke, Earl of 53, 54, 56  
 Perdita 296, 304, 307, 308, 309  
 Pericles 291, 293-297, 310  
 Pericles 293, 234, 295, 296, 297  
 Petrarca, Francesco 58  
 Petruchio 95, 96, 97, 98  
 Pettet, E.C. 305  
 Philippe, İkinci 144  
 Philips, Augustine 64  
 Philomela 172  
 Phoebe 124  
 Phoebus 286, 405  
*The Phoenix and the Turtle* 32, 37  
 Pisanio 302  
 Platon 86  
 Plautus 87  
*The Plebeians Rehearse the Uprising* 270  
 Plutarkhos 82, 83, 99, 255, 263, 265  
 Poe, Edgar Allan 328  
 Poel, William 73  
 Polixenes 304, 305, 306, 307, 309  
 Polonius 69, 76, 151, 321, 325, 332,  
 339, 349, 350, 351, 352, 363, 364,  
 365, 368, 369, 370, 371, 372, 373,  
 374, 380, 381, 385, 386, 387, 391,  
 392, 394, 395, 397, 398, 399, 401,  
 402, 408, 409, 410, 412, 415, 416,  
 417, 422, 424, 425, 426, 427, 433,  
 435, 436, 437, 453, 461, 466, 468,  
 469, 470, 472  
 Pompey (*Antony and Cleopatra*) 68,  
 69, 82, 173, 174, 265, 280, 281, 282,  
 284, 285, 288, 316, 320, 321, 441  
 Pompey (*Measure for Measure*) 44,  
 125, 128, 130, 131, 132, 133, 134,  
 272  
 Pooler, C. Knox 59  
 Pope, Alexander 24  
 Pope, Thomas 64  
 Portia (*Julius Caesar*) 255  
 Portia (*The Merchant of Venice*) 66,  
 69, 104, 107, 108, 109  
*The Portrait of Mr. W. H.* 53, 55  
 Posthumus 298, 299, 300, 301, 302  
 Priam 274  
 Priamos 380, 381  
 Prospero 100, 291, 310, 311, 312, 313,  
 314, 315  
 Proteus 88, 89, 90, 91  
 Prynne, William 65  
 Puck 99, 100, 101, 102  
 Pyrrhus 380  
  
 Quenell, Peter 331  
 Quiller-Couch, Sir Arthur 90, 131,  
 134, 280, 289, 300, 479  
 Quince 99, 100  
  
 Rabelais, Francois 85  
 Racine 86  
*The Rape of Lucrece* 32, 34, 35, 36, 37,  
 54, 58  
 Raleigh, Sir Walter 30  
 Raven, A.A. 323  
*Recueil des Histoires de Troy* 273  
 Redgrave, Michael 146, 186, 333  
 Regan 164, 186, 188, 190, 191, 192,  
 193, 196, 197, 200, 201, 202, 203,  
 204, 209, 210, 215, 216, 218, 219,  
 220, 338  
 Renoir 26  
*Return from Parnassus* 36  
 Reynaldo 363  
 Richard, Aslan Yürekli 143  
*Richard II* 75, 86, 135, 136, 141, 146,  
 147, 151, 152, 157, 168, 477  
*Richard III* 86, 135, 136, 157, 162, 163,  
 168, 202  
 Richard, İkinci 76, 135, 136, 141, 142,  
 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,  
 160, 162

- Richardson, William 470
- Richard, Üçüncü 135, 136, 146, 161, 163, 164, 165, 167, 181, 338, 340, 402
- Riche, Barnabe 116
- Rich, Lady 53
- Rimbaud, Arthur 440
- Rivers 166
- Robertson, Forbes 333
- Robertson, J. M. 30, 319, 346, 464
- Roderigo 178, 181
- The Romance of Yachting* 30
- Romeo 6, 69, 70, 72, 81, 90, 103, 147, 171, 173, 174, 175, 176, 177, 282, 285, 286, 321, 355, 441
- Romeo and Juliet* 69, 70, 72, 81, 90, 147, 171, 173, 174, 282, 285, 321, 355, 441
- Romeus and Juliet* 81
- Rosalind 65, 66, 118, 121, 122, 123, 124
- Rosaline (*Love's Labour's Lost*) 93, 94
- Rosaline (*Romeo and Juliet*) 176
- Rosencrantz 67, 332, 335, 367, 368, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 385, 386, 401, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 423, 424, 425, 426, 428, 429, 437, 450, 451, 452, 469
- Rosencrantz and Guildenstern are Dead* 452
- Rousillon Kontesi 126
- Rowe, Nicholas 13, 22, 28, 110, 281, 357
- Rowse, A.L. 328
- Ruskin, John 366
- Rutland, Lord 30
- The Sacred Wood* 319, 320, 328, 476
- Sainte-Beuve, Charles Augustin 328
- Saintsbury, George 15, 48, 54, 59, 86, 172, 280, 479
- Samson Agonistes* 26
- Saturninus 172
- Schlegel, August Wilhelm 207, 321, 472
- Schücking, Levin L. 289, 328, 329, 330, 351, 365, 413, 471, 472, 479
- Scofield, Paul 146, 186, 333
- Scot, Janet G. 479
- Scourge and Minister* 465, 476
- Sebastian (*The Tempest*) 17, 26, 81, 98, 100, 291, 292, 295, 310, 311, 312, 313, 315
- Sebastian (*Twelfth Night*) 25, 66, 82, 84, 95, 104, 108, 110, 112, 116, 117, 118, 120
- Sejanus* 22, 255
- Selim, İkinci 177
- Seneca 172, 173, 318
- Sesame and Lilies* 366
- Shakespeare Glossary* 80
- Shakespeare, John 14
- Studies in Shakespeare* 465
- The New Arden Shakespeare* 80
- The New Cambridge Shakespeare* 80
- The New Penguin Shakespeare* 80
- The Man Shakespeare and his Tragic Life Story* 328, 477
- The Murder of the Man who was Shakespeare* 30
- "On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation" 74
- Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* 355
- Shakespeare's Sonnets Reconsidered* 53
- Shallow 19, 151
- Shaw, Bernard 57, 73, 123, 127, 158, 290, 300, 303, 421
- Shelley, P. B. 24
- Shylock 104, 105, 106, 107, 108, 109
- Siddons, Sarah 334

- Sidney, Sir Philip 69  
*The Siege of Rhodes* 15  
 Silence 151  
 Silvia 88, 89, 90  
 Simonides 294  
 Slye, Will 64  
 Smith, Logan Pearsall 74, 84, 150, 151, 479  
 Snout 99  
 Snug 99  
 Sokrates 86  
*Soneler* 60  
*The True History of Shakespeare's Sonnets* 53  
 Sophocles 86, 174, 317  
 Southampton, Earl of 23, 30, 32, 34, 53, 54, 56, 57  
*The Spanish Tragedy* 318, 319, 320  
 Speed 91  
 Spencer, Edmund 72  
 Spencer, Hazelton 303  
 Spencer, Theodore 186  
 Spurgeon, Caroline 284, 355  
 Squire, Sir John 319  
 Starveling 99  
 Steevens, George 42  
 Stewart, J.I.M. 304, 305  
 Stoll, E.E. 327, 329, 384, 463, 464  
 Stoppard, Tom 452  
 Strachey, Lytton 292  
 Stuart Hanedanı 221  
 Stubbes, Philip 65  
 Suffolk 169  
 Susannah 14  
 Swinburne 300, 480  
 Sycorax 312  
 Symposium 86  
 Taine, Hippolyte 328  
 Talbot 135  
*The Taming of the Shrew* 78, 91, 95  
 Tamora 172  
 Tarquinius, Sextus 35  
 Tearsheet, Doll 151  
 Tellus 405  
*The Tempest* 17, 26, 81, 98, 100, 291, 292, 295, 310, 311, 312, 313, 315  
*The Testament of Beauty* 471  
 Thaisa 294, 295, 297  
 Thersites 273, 274, 277  
 Theseus 69, 99, 100  
 Thorndike, Sybil 300  
 Thorpe, Thomas 38, 54, 56  
*Thyestes* 172  
 Tillyard, E.M.W. 136, 137, 308, 413, 466, 480  
 Timon 44, 260, 261, 262, 263, 264, 265  
*Timon of Athens* 7, 44, 260, 261, 264  
 Titania 99, 102, 103  
*Titus Andronicus* 86, 87, 171, 172, 173, 300  
 Tolstoy 185, 187, 324  
 Touchstone 121, 124  
 Traversi, D.A. 470, 480  
 Tree, Beerbohm 333  
 Troilus 272, 274  
*Troilus and Cressida* 125, 130, 137, 272, 273, 274, 279, 280, 285  
*Troilus and Cryseyde* 272  
 Tudor Hanedanı 136  
 Turgenief, Ivan 327  
*Twelfth Night* 6, 25, 66, 82, 84, 95, 104, 108, 110, 112, 116, 117, 118, 120  
*The Two Gentlemen of Verona* 17, 66, 82, 88, 89, 90, 91  
 Tybalt 175  
 Tyler, Wat 147  
 Ulysses 137, 142, 277, 279  
*Ulysses* 55  
*The Use of Poetry and the Use of Criticism* 320

- Valentine 88, 89, 90, 91  
 Van Doren, Mark 51, 92, 126, 300, 327, 480  
 Vaughan 166  
*Venus and Adonis* 32, 33, 34, 35, 36, 37, 54, 58  
 Venüs 32, 33, 34, 35  
 Vergil, Polydore 135  
 Verlaine, Paul 24  
 Vernon, Elizabeth 53, 54, 56  
 Vilar, Jean 163  
 Vincentio 132, 133  
 Vining 325  
 Viola 66, 117, 118, 120  
 Voltaire 323, 324  
 Voltimand 368, 369  
 Volumnia 267, 268, 269, 270, 271  
  
 Wain, John 260, 275, 327  
 Waldock, A.J.A 323, 432, 463, 480  
 Walsingham, Sir Thomas 31  
 Warburton, John 78  
 Ward, John 24, 26  
 Warner, David 146  
 Webster, Margaret 223, 224, 325  
 Weitz, Morris 320, 324  
 Wertham, James 467  
 Werther 328, 334, 335, 466  
 W.H. (Mr.) 53, 477  
 Wilde, Oscar 53, 55, 60, 323  
*Wilhelm Meister* 368, 466  
 Williams 159, 480  
 Williamson, Claude 323  
 Wilson, Dover 16, 17, 25, 28, 109, 142, 143, 147, 156, 162, 251, 264, 317, 326, 329, 334, 344, 353, 365, 372, 394, 395, 404, 448, 456, 468, 469, 470  
*The Winter's Tale* 17, 291, 295, 303, 304, 305, 308, 309, 310  
 Wolfit, Donald 163, 333  
 Wolsey 168  
  
 Wordsworth, William 59  
*The Worthies of England* 28  
 Wright, James 23  
 Wriothesley, Henry, Bkz. Southampton, Earl of  
  
 Yeats, W. B. 159, 413  
 Yehuda 17  
 Yorick 444, 445, 446  
 York Hanedanı 161, 167

Mîna Urgan'ın *Shakespeare ve Hamlet*'i Shakespeare'in yaşamöyküsüyle birlikte soneleri ve bütün oyunları, özellikle de Hamlet üzerine ayrıntılı bir incelemeyi içeriyor. Hem konuyla ilgili uzmanlara hem de Shakespeare meraklılarına hitap eden titiz bir çalışma.

Zengin bir birikimi son derece rahat bir dille sunan *Shakespeare ve Hamlet*, tüm yazınseverler için gerçek bir başvuru kitabı.

Ahmet Cemal, *Yeni Gündem*, 15. 2. 1985

Prof. Dr. Mîna Urgan kırk yılı aşkın süredir bu konuya yönelen sabırlı, içten çabasının ürünlerini yükseköğrenim dışındaki Türk okurlarına da taşıyarak, anlamlı bir örnek veriyor hepimize. Üstelik bilgece bir alçakgönüllülükle yapıyor bunu.

Akşit Göktürk, *Cumhuriyet*, 24. 1. 1985

Mîna Urgan'ın sesi, çok iyi bildiği bir konuda çok iyi bildiği bir iki yakınıyla rahat rahat konuşan birinin sesidir.

Orhan Pamuk, *Cumhuriyet Kitap*, 4. 4. 1991



ISBN 978-975-08-2921-5



34 TL

9 789750 829215