

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

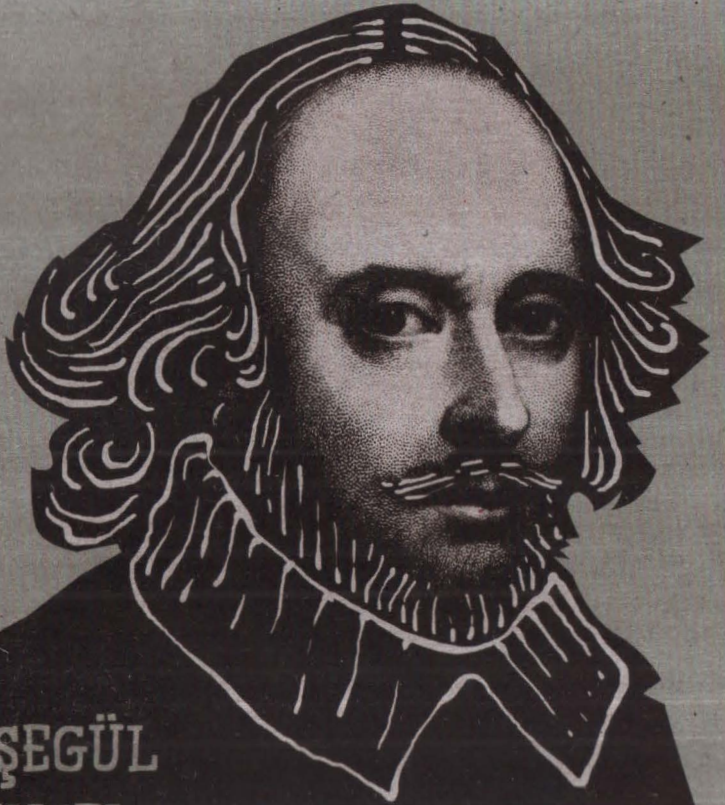
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

WILLIAM SHAKESPEARE
YÜZYILLARIN SAHNE BÜYÜCÜSÜ

WILLIAM SHAKESPEARE

YÜZYILLARIN SAHNE BÜYÜCÜSÜ



AYŞEGÜL
YÜKSEL

AYŞEGÜL YÜKSEL

Kitabın Adı: Willam Shakespeare: Yüzyılların Sahne Büyücüsü **Yazar:** Ayşegül Yüksel

Yayın Hakları: © Habitus Yayıncılık, 2017 **Kapak Tasarım:** Ahmet Söğütlioğlu

Sayfa Tasarım: Nejat Ünlü **Baskı ve Cilt:** Sena Ofset Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi

B Blok No: 4 NB7-9-11 Topkapı - İstanbul **Sertifika No:** 12064 • Tel: 212 613 03 21

ISBN: 978-605-4630-57-8 **1. Baskı:** 2017, İstanbul

Habitus Yay. Rek. Tekn. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd. Şti.: Kemankeş Mahallesi Mumhane Cad.

No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul • Tel: 212 244 48 87 • Sertifika No: 18067

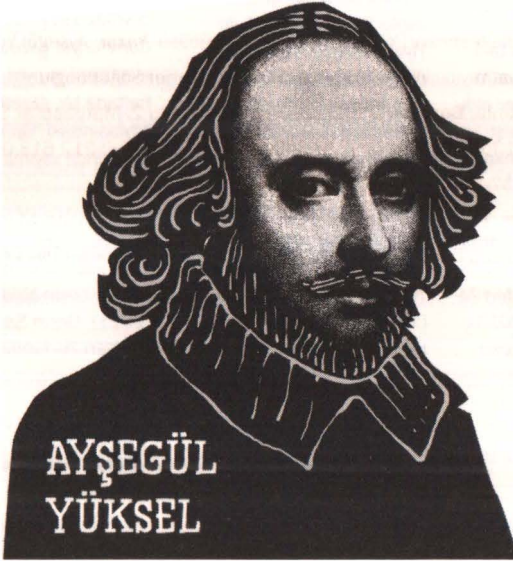
e-posta: info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com



Kitap içerisinde kullanılan fotoğraflar İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları ve Devlet Tiyatroları arşivlerinden alınmıştır. Kendilerine teşekkür ederiz.

WILLIAM SHAKESPEARE

YÜZYILLARIN SAHNE BÜYÜCÜSÜ





Yazarın (Özet) Yüksel Yazar

1959 yılında İstanbul'da doğdu. 1959'da Üsküdar Amerikan Kız Lisesi'ni, 1964'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Fulbright bursuyla gittiği A.B.D.'de New York University'den 1966'da Master of Arts derecesini aldı. Şiir, makale çevirileri *Yelken*, *Türk Dili*, *Ataç*, *Eylem* dergilerinde, roman çevirileri *Ataç* ve *Ağaoğlu* Yayınevleri tarafından yayımlandı (1962-1965). A.B.D.'ye bir kez daha giderek New York'taki The New School'dan tiyatro edebiyatı üzerine dersler aldı. 1970'te Ankara'ya yerleşti. Doktorasını 1981'de Ankara

Üniversitesi D.T.C.F. Tiyatro Bölümü'nde tamamladı. 1970-87 yılları arasında ODTÜ'de görev yaptı. 1981'de, A. Ü. D.T.C.F. Tiyatro Bölümü'nde de ders vermeye başladı. 1985'te doçentliğe, 1992'de profesörlüğe yükseltildi. 1987'den başlayarak A. Ü. D.T.C.F. İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda kadrolu olarak çalışan Yüksel 2006 sonunda kendi isteğiyle emekli oldu. Ankara Üniversitesi'nin İngiliz Dili ve Edebiyatı ile Tiyatro lisans/lisansüstü programlarında ders vermeyi 2013'e dek sürdürdü. Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ile Atılım ve

Başkent Üniversitesi'nde de yan zamanlı olarak ders verdi. 1975'ten bu yana yazdığı tiyatro inceleme ve araştırma yazıları *Özgür İnsan*, *Gösteri*, *Bilim ve Sanat*, *Milliyet Sanat*, *Tiyatro*, *Evensel*, *Kitap-lık*, *Felsefe Yazın*, *Oyun*, *TEB Oyun*, *Patika* dergilerinde, 'ortak kitap'larda ve üniversite dergilerinde yer aldı. Kimi makaleleri ve bildirileri yabancı dillere çevrildi. 1979'dan bu yana *Cumhuriyet* gazetesine oyun eleştirileri yazıyor. Yazılan iki haftada bir, gazetenin kültür sayfasındaki "Sahnedan" köşesinde yayımlanıyor.

Yapılan

Yapısalcilık ve Bir Uygulama: *Melih Cevdet Anday Tiyatrosu* (1981, 1995); *Haldun Taner Tiyatrosu* (1986, 2013); *Samuel Beckett Tiyatrosu*

(1992, 1997, 2006, 2012, 2017); *Çağdaş Türk Tiyatrosu'ndan On Yazar* (1997); *Sahnedan İzdüşümler* (2000); *Dram Sanatında*

Ezgi ve Uyum (2004, 2011); *Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar: Uzun Yolda Bir Mola* (2011), *Dram Sanatında Sınırları Zorlamak* (2013).

Ödülleri

- 1981 Yazko İnceleme Özendirme Ödülü (*Yapısalcilık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*)
- 1982 Türk Dil Kurumu İnceleme Ödülü (*Yapısalcilık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*)
- 1990 Tiyatro ve TV Yazarları Demeği Tiyatroya Hizmet Ödülü
- 1993 Kültür Bakanlığı Tiyatro İnceleme ve Araştırma Ödülü (*Haldun Taner Tiyatrosu*)

- 1993 Kültür Bakanlığı Eleştiri Ödülü ("Harold Pinter'in Gilt-Gel Dolap Oyununda Anlatım Dizgeleri" adlı makalesiyle)
- 2005 118-Y LEO Y.Ç. "Eren Uluergüven Anısına" Tiyatroya Emek Verenler Onur Ödülü
- 2006 Sanat Kurumu Onur Ödülü
- 2007 12. Uluslararası Ankara Tiyatro Festivali Emek Ödülü
- 2008 Bademler Şenliği Erkan Yücel Onur Ödülü

- 2008 Troya Folklor Araştırmaları Derneği Tiyatro Ödülü
- 2009 Ankara Kavaklıdere Rotaract Kulübü Tiyatro Emek Ödülü
- 2010 Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü Muhsin Ertuğrul Tiyatro Emek Ödülü (Tiyatro Bilimi dalında)
- 2011 Afife Tiyatro Ödülleri Yapı Kredi Sigorta Özel Ödülü
- 2017 Sadri Alışık Tiyatro Onur Ödülü

İÇİNDEKİLER

ÖNDEYİŞ	9
Shakespeare O Bildiğimiz 'Shakespeare' mi?	15
Shakespeare'in Dehası İngiliz Rönesansı'yla Buluşuyor	25
Shakespeare Klasik Tiyatroyla Halk Tiyatrosunu Buluşturuyor.	41
Shakespeare'in Trajedi Damarı: Seneca Vurgusu	46
Shakespeare Machiavelli'ye Karşı: <i>III. Richard</i>	50
İlk Parlak Trajedi: <i>Romeo ve Juliet</i>	70
Shakespeare Sahnesinin 'Komedi' Damarı: Klasik Gelenek	92
Komedide 'Gerçeklerin Uzamı'ndan 'Düş Uzamı'na Geçiş: <i>Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası</i> ya da <i>Bahar Noktası</i>	100
Komik ve Buruk: <i>Venedik Taciri</i>	113
Ortaçağ'dan Rönesans'a Geçişin Trajedisi: <i>Hamlet</i>	125
Psikoloji Biliminde Hamlet Yorumları	147
Shakespeare Truva Savaşı'na Gülünçlü 'Yergi'nin Gözlükleriyle Bakıyor: <i>Troilus ve Cressida</i>	157
Klasik Komedi Örüntüsünün Shakespeare'e Özgü Kullanımları: <i>Kuru Gürültü, Beğendiğiniz Gibi, On İkinci Gece, Kısasa Kısas</i> ..	165
Trajediden Trajikomediye: <i>Othello ve Kış Masalı</i>	185

Bir Trajedi, Bir Melodram: <i>Kral Lear</i>	203
Trajik ve Buruk: Macbeth ve Lady Macbeth	211
Shakespeare ve Kadın	235
Plutarkhos'tan Shakespeare Sahnesine: <i>Julius Caesar,</i> <i>Antonius ve Kleopatra, Coriolanus, Atinalı Timon</i>	245
Shakespeare Tiyatroya Veda Ediyor: <i>Fırtına</i>	269
Sahnelerimizde Shakespeare	278
SONDEYİŞ	293
KAYNAKÇA	296
DİZİN	303

*Önder'e, Ömür'e, Özgür'e
Sevgiyle...*

Shakespeare'in Oyunları

- Titus Andronicus
- The Comedy of Errors (Yanlışlıklar Komedisi)
- Love's Labours Lost (Aşkın Çabası Boşuna)
- Henry VI, 1, 2, 3
- Richard III
- King John (Kral John)
- Taming of the Shrew (Hırçın Kız)
- Romeo and Juliet (Romeo ve Juliet)
- The Two Gentlemen of Verona (Veronalı İki Gençlik)
- Richard II
- A Midsummer Night's Dream (Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası/ Bahar Noktası)
- The Merchant of Venice (Venedik Taciri)
- Henry IV, 1, 2
- Merry Wives of Windsor (Windsor'un Şen Kadınları)
- Henry V
- Much Ado About Nothing (Kuru Gürültü)
- Julius Caesar
- As You Like It (Beğendiğiniz Gibi)
- Twelfth Night (On İkinci Gece)
- Hamlet
- Troilus and Cressida (Troilus ve Kressida)
- All's Well That Ends Well (Yeter ki Sonu İyi Bınsın)
- Othello
- Measure for Measure (Kısasa Kısas)
- King Lear (Kral Lear)
- Macbeth
- Antony and Cleopatra (Antony ve Kleopatra)
- Timon of Athens (Atinalı Timon) - John Middleton ile birlikte
- Coriolanus
- Pericles
- Cymbeline
- The Winter's Tale (Kış Masalı)
- Tempest (Fırtına)
- Henry VIII - John Fletcher ile birlikte
- The Two Noble Kinsmen (İki Soylu Akıba) - John Fletcher ile birlikte

ÖNDEYİŞ

Ülkemizin birçok insanı gibi Shakespeare'le ilkokulda tanışmış olmalıyım. İngilizce olarak baştan sona okuduğum ilk Shakespeare yapıtı da *Macbeth* oldu. Şimdiki adıyla Üsküdar Amerikan Lisesi'nde *Macbeth*'i özgün İngilizce'sinden okuyup anlamaya çalışırken İngiliz kökenli Amerikalı hocamız Mrs. Campbell'a ne zor dakikalar geçirttiğimizi nasıl unutabilirim. İlk gördüğüm Shakespeare oyunu ise 1958 yılında, Muhsin Ertuğrul'un sahneleyip başrolü Engin Cezzar'ın oynadığı, ünlü İstanbul Şehir Tiyatrosu yapımı *Hamlet*'ti.

İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Kürsüsü'ne girdiğimizde, Mina Irgat'tan (Urgan) Shakespeare dersi alacağımız için sevinmiştik. Ne ki sevgili hocamız 27 Mayıs sonrasında, 147'ler adı verilen öğretim üyesi kıyımına kurban gittiğinden, Shakespeare derslerimize Prof. G. Williams girecek, Shakespeare dağarına böylece *III. Richard*, *Much Ado About Nothing* [*Kuru Gürültü*], *Antony and Cleopatra* [*Antonius ve Kleopatra*] ile *The Winter's Tale* [*Kış Masalı*] oyunları da katılacaktı. Biz son sınıftayken aramıza dönen Mina Hanım'la *Othello*'yu Türkçe'ye çevirme çalışmalarına başladık. Koca bir dönem boyunca oyunun ancak iki sayfasıyla baş edebilmiştik...

New York Üniversitesi'nde Yüksek Lisans yaparken Hanya'yı Konya'yı anlayacak ve bir dönem Shakespeare'in bütün trajedilerinden, öteki dönem de bütün tarih oyunlarından sorumlu olacaktım...

Yarattığı karakterlerin çok katmanlı özellikleri ve kullandığı yüksek düzeydeki şiir dili nedeniyle, zor ve korkutan bir yazar olarak bilinen Shakespeare'i okumayı öğrenmiş miydim? Oyunlarda ne olup

bittiğini artık anlayabiliyordum. Ama ya gerisi? Daha kırk fırın ekmek yemem gerekti. Araya doktora yaptığım yıllar girdi. Bu arada sanıyorum Shakespeare'le dost olmayı başarmıştım. Ayrıca artık deneyimli bir öğreticiydim. Yıl 1982. İlk Shakespeare dersimi ODTÜ'de verdim. Roman Polanski'nin ünlü filmi eşliğinde incelediğim *Macbeth*, öğrencileri coşturunca özgüvenim arttı. Sınıfta İngilizce olarak -sinema desteği olmadan- satır satır inceleyip çözümlediğim ilk Shakespeare oyunu *Othello*'dur. Öğrencilerimin, biraz destek verildiğinde Shakespeare karşısındaki çekingenliklerini attıklarını görünce, bu işi kıvırbileceğimi anladım. Shakespeare'le olan kafadarlığımız sürüp gitti.

Tam otuz dört yıl boyunca ODTÜ'de, Ankara Üniversitesi DTCF'nin İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Tiyatro bölümlerinde, Atılım Üniversitesi'nde ve Başkent Üniversitesi'nde her düzeydeki öğrenciyi Shakespeare'le buluşturma keyfini yaşadım. Zaman içinde farklı Shakespeare oyunları ders dağarına girdikçe, metinler arasındaki bağlantıları daha iyi fark ediyordum. Ardından, Shakespeare'in tek başına yazdığı düşünülen hemen hemen bütün oyunlarını öğrencilere lisans/yüksek lisans/doktora aşamalarında tez konusu vererek inceletme şansım oldu. Shakespeare'i öğrenme uğraşının sonu yok, bunu biliyorum. Her zaman Shakespeare öğrencisi olarak kalacağımı da...

Bu kitap, yıllar boyunca, öğrencilerimle birlikte Shakespeare oyunları üstüne düşünerek ve konuşarak yaşadığımız sürecin ürünüdür. Ancak, hedef kitlem, Shakespeare oyunlarına ilgi duyan her çeşit okurdur.

Shakespeare'in, yaşadığı dönemin siyasal ve kültürel/sanatsal dinamiklerine ve etkisinde kaldığı başlıca tiyatro gelenekleri ile kimi yazar ve düşünürlerle olan bağlantılarına da yer verdiğim bu çalışmada, yalnızca kimi incelemecilerin bana ilginç gelen yorumlarını alıntılıdım. Sevgili Mina Urgan'ın, yıllardır Shakespeare tutkunlarının başucu kitabı olan *Shakespeare ve Hamlet* başlıklı yapıtında gönderme yaptığı kaynakları olabildiğince kullanmamaya çalıştım (Oysa, yıllardır oluşturma çabasında olduğum birikim içinde doğal ki bu kaynakların yazarlarının payı büyüktür). İstedim ki, okura sunacağım metinlerin 'oyunsu' niteliği korunsun ve biz Shakespeare'in yapıtlarına, onları sahne de seyrediyormuşçasına bakabilelim.

Oyunları incelerken, el ve göz alışkanlığıma denk düşen çeşitli basımları kullandım. Metinlerden alıntı yaparken de, farklı çevirmenlerin Türkçesi'ne başvurdum. Kimi bölümleri ise hızımı alamayıp kendim çevirdim (Çeviri olan alıntıların her birinde çevirmenin adını belirttim. Belirtmediklerim, kendi çevirdiklerimdir). Kimi bölümleri alıntılarken, gerekli noktalarda açıklama yapmak gerekti (Çeviri metnin içine giren bu açıklamalar 'italik'le belirtilmiştir). Türkçe çeviri metinlerde yer yer İngilizce metinlerle örtüşmeyen kaymalar olduğunu fark ettiğimden ya da kimi çeviri metinlerde satır numarası hiç yer almadığından, alıntılarda satır numarası kullanmadım. Bu arada, oyunların çeşitli Türkçe başlıkları arasından –özellikle tiyatro yapımlarında- en sık gündeme gelenleri seçtim. Shakespeare'in oyunlarını sıraladığım listede ve metin içerisinde ilk geçtikleri yerde oyunların İngilizce özgün başlıklarını da belirttim. “Kaynakça” bölümünde yalnızca gönderme yaptığım yazarları ve yapıtlarını gösterdim.

Kitabı okurken uygulanacak en yararlı yaklaşım, içerdiği tartışmayı baştan sona izlemektir. Çünkü bölümler birbirine bağlanarak yazılmıştır ve birbirini tamamlamaktadır.

Meaning By Shakespeare [Shakespeare'i Anlamlandırma] başlıklı kitabında, Terence Hawkes, “Shakespeare'in kimliği, oyunlarının metinleri, dahası oyunların gerçekten ne anlama geldiği konusunda nesnel bilgimiz yoktur” (s. 146) diyerek uyarır bizi. Durum böyle olunca, Shakespeare bağlamında 'nesnel' bilgi kotarma amacı hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmeyecek, incelemecinin ve/ya da yönetmenin Shakespeare oyunlarını çözümleme yolunda kullandığı yaklaşımlar farklı anlamlandırmalara yol açacaktır. Dolayısıyla, bu kitapta okuyacağınız yorumlardan bir bölümü, benim kişisel okumalarımın sonucu ortaya çıkmış anlamlandırmalar içerecek.

Okumalarımızı ortak bir paydada buluşturma rahatlığına kavuşmak için, şöyle bir açıklamayı benimseyebiliriz. Shakespeare'in oyunları, şiirsel açıdan ulaşılmaz bir yüceliğin ürünü olsa da, önünde sonunda seyircinin tüketimine sunulmak için yazılmış metinlerdir. Seyirci oyunu genellikle yalnızca bir kez izleyeceği için, metinler anlatılmak isteneni sahnede en kestirme biçimde iletmeyi başaracak yazma biçimlerine dayandırılmıştır.

Bu yazma biçimlerini kavramanın tek yolu özgün metinlerden yola çıkmaktır. Daha önce de belirttiğim gibi, Shakespeare oyunları üstüne yazılmış binlerce kitap ve makalede, birbiriyle uyuşan yorumlar kadar uyuşmayanlar da yer alıyor. Demek ki, sözü edilen ve sayıları her geçen gün çoğalan yayınları olabildiğince izlemeyi sürdürmek koşuluyla, yapılması gereken, yapıtların kodlandığı sistemi çözmektir. Bu bağlamda yalın bir örnek, Shakespeare'in karakter oluştururken 'zıtlık'lardan ve 'ortak payda'ları olan ilişkilerden yola çıkmasıdır. Sözelimi, *Hamlet*'te Hamlet ile Fortinbras, Hamlet ile Laertes, Hamlet ile Oyuncu, Yaşlı Hamlet ile Claudius, Gertrude ile Ophelia, Horatio ile Rosencrantz/Guildenstern arasında kurduğu zıtlıklar, Shakespeare'in, oyunlarını nasıl harekete geçirdiğini gösteren temel ipuçları sayılabilir.

Bu kitabın amacı, Shakespeare tiyatrosunun tüketici bir çözümlemesini sunmak değil, kullanışlı ipuçlarının özümsemesini sağlayarak, okurların ve seyircilerin Shakespeare oyunlarından olabildiğince tat almalarını sağlamaktır. Shakespeare bir genel kültür öğesidir ve kimi zaman kulaktan dolma olsa da insanların ilgi alanına girmiştir. Shakespeare hayranlığı, büyük ozanın 21. yüzyılda da gündemde olacağını gösteriyor. Bir yandan Shakespeare'le özdeşleştirilen Globe Tiyatrosu'nun -eskinin benzeri olarak düzenlenmiş- uzamında, 16. yüzyılın sahne koşullarında sunulmuş olan ilk yapımların atmosferine ulaşma amacı güdülürken, bir yandan da ozanın tüm yapıtları çağdaş tekniklerin olanaklarıyla donatılmış sahne/sinema ortamlarında çağdan çağa atlatılarak, farklı yaklaşımlarla yorumlanıyor.

Beni bu kitabı yazmaya yönlendiren yayıncım ve editörüm sevgili Emrah Yaralı'ya, metnimi ders anlatır gibi konuşma diliyle yazmamı öğütleyen dost sanatçı Genco Erkal'a, yıllardır armağan ettikleri Shakespeare kitaplarıyla beni besleyen ya da istediğim metinleri bana ulaştırmak için koşuşturan eski öğrencilerim/yeni meslektaşlarım Prof. Dr. Ufuk Ege Uygur'a, Doç. Dr. Sıla Şenlen Güvenç'e, Yard. Doç. Dr. Evrim Doğan Adanur'a, Dr. Sibel İzmir'e, Dr. Harika Nisa Köşker'e, yeni Shakespeare kitaplarını yurtdışında yakalayıp getiren damadım, oğlum Ender Kıvanç Baş'a, bu metnin bilgisayar kaydına son biçimini veren sabırlı ve çok titiz eşim Y. Önder Yüksel'e, Shakespeare derslerine ya da Shakespeare üstüne yaptıkları ödevlere/

tezlere saatler boyunca akıllarını ve yüreklerini akıtan, beni bilmediğim Shakespeare kitaplarıyla buluşturan çeşitli kuşaklardan binlerce öğrencime teşekkür ederim.

Gelin şimdi, sahnede yarattığı çekim gücüyle seyirciyi yüzyıllardır büyüleyen William Shakespeare adlı olağanüstü ozanın sınırsız düş dünyasındaki yolculuğumuza çıkalım.

Ayşegül Yüksel

Ankara, 10 Mart 2017

SHAKESPEARE O BİLDİĞİMİZ 'SHAKESPEARE' MI?



Tüm zamanların en büyük tiyatro ozanı Shakespeare'in öyküsü doğum tarihi olduğu düşünülen 23 Nisan 1564'te başlar. Bu öykü İngiltere'de ortaçağdan Rönesans'a ve/ya da günümüzde çoğunlukla 'modern öncesi' olarak adlandırılan döneme adım atıldığı bir tarih diliminde oluşur ve gelişir. Ama hiç noktalanmaz. Çünkü Shakespeare, ölümünün üzerinden 400 yıl geçmesine karşın her zaman güncel kalmayı başarmış, gündemden hiç düşmemiştir. Tiyatronun en sık sahnelenen yapıtlarının yazarıdır. Oyunlarının aynı dilde bile pek çok çevirisi yapılmakta, tüm ürünleri sanki yeni yazılmışçasına, bıkılıp usanılmadan yeniden incelenmektedir. Shakespeare tüm zamanların en 'çok satan', eğitim kurumlarında en çok okutulan, hakkında en çok kitap ve makale yazılan yazın insanıdır. Oyunlarından opera ve bale yapıtları, senfonik orkestralar için besteler üretilmiş, pek çok yapıtı popüler sinema yapıtlarına dönüştürülmüş, öykülere, çizgi roman ve çizgi filmlere konu olmuştur. İncil'den sonra en çok okunan yapıtlar onunkilerdir. Yayıncılık piyasasındaki rakiplerinden birinin *İlyada* ve *Odysseia* destanlarının yaratıcısı büyük Homeros olduğunu da anımsamakta yarar var.

Bildiğimiz Shakespeare, 26 Nisan 1564'teki vaftiz kaydına göre, Stratford-upon-Avon'da, ailesinin yaşadığı Henley Street'teki evde doğmuş ve elli iki yıl sonra, yine kayıtlara göre, vaftiz edildiği Holy Trinity Kilisesi'nin mezarlığına 25 Nisan 1616'da gömülmüş olan kişidir.

Warwickshire bölgesindeki Stratford'un ileri gelenlerinden olan babası John Shakespeare hem yerel yöneticilik yapmış hem de ticaret dünyasında öne çıkmış biriydi. 1568 yılında Stratford'un belediye başkanı ve sulh yargıcısıydı (Wells, s. 11). William Shakespeare beş ya da altı yaşındayken okuma yazma, matematik ve toplum içinde davranış kurallarını öğrendiği ilkokula [petty school], yedi-sekiz yaşındayken de evinin yakınındaki King's New School adını taşıyan -bugüne göre aşağı yukarı orta öğretim düzeyinde eğitim veren- okula gitmiş olmalı. Stanley Wells'e kulak verecek olursak:

Elimizde King's New School'un öğrenci listesi bulunmamasına karşın, şunu söyleyebiliriz. Babasının konumu onun bu okula girmesine rahatlıkla olanak tanıdığı gibi, burada verilen eğitim de günün birinde yazacağı şiir ve oyunların gerekli kıldığı birikimi sağlayacak nitelikteydi. (...) Ana eğitim dili Latince olan okulda sabah erkenden başlayan dersler gün boyu devam ederdi. (...) Dilbilgisinden sonraki aşama, [etkilli] söz söyleme sanatı [rhetoric] ve mantığın yanı sıra klasik edebiyat metinlerinden oluşurdu. Öğrenciler (...) Terence'la Plautus'un oldukça kolay anlaşılan oyunlarını okuyabilir (...) bazen de bu oyunlardan sahneler canlandırır-lardı. Bir sonraki aşamada ise Cicero, Virgil, Horace ve Ovid okutulurdu çocuklara (s. 13).

'Grammar School' adı verilen bu tür okulların Shakespeare gibi orta sınıf ailelerin çocuklarının ileride avukat ve devlet memuru olarak yetişmesi amacıyla kurulduğu anlaşıyor. Derslerin sabahın erken saatlerinde başlayıp akşama dek sürdüğü, yılın en az kırk haftası boyunca eğitim veren bu okullarda retorik derslerinin yanında hukuk ve siyaset dilinin de öğretildiği, konuşma dilinin Latince olduğu, kurallara uymayanlara ceza verildiği pek çok kaynakta belirtiliyor. Böylece, Shakespeare'in çocukluğunda sıkı bir eğitimden geçtiği düşünülüyor.

Ne ki babasının işlerinin bozulmasıyla, Shakespeare'in -mezun olmasına az bir zaman kalmışken- on dört yaşında okulu bıraktığı ve belki de babasına deri tabaklama, eldiven, kemer, kese yapma işinde yardımcı olduğu da genellikle belirtilenler arasında. İlk 'yitik yıllar' yaftasıyla anılan 1578-1582 yılları arasında William'ın ne yaptığı bilinmiyor. On sekiz yaşındayken, gebe bıraktığı, kendisinden sekiz yaş büyük Ann Hathaway'le evlenen (1582) ve kısa sürede baba olan ozanımızın (Susanna, 1583; ikizler Hamnet ve Judith, 1585)

ikinci 'yitik yıllar'ı da 1585-1592 arasını kapsıyor. Bu aşamada ailesini Stratford'da bırakarak Londra'ya geldiği, daha sonra da bu kentte ozan ve tiyatro yazarı olarak ünlendiği, başta Globe Tiyatrosu olmak üzere çeşitli tiyatrolarda işletmecilik ve oyunculuk yaptığı, yapıtlarıyla Cambridge ya da Oxford mezunu pek çok tiyatro yazarıyla yarışa girdiği, ayrıca Shapiro'nun deyişiyle "Londralı oyun yazarı ve Stratfordlu hali vakti yerinde aile babası olarak ustalıkla rolden role geçtiği" (s. 233), 1600'lerin ikinci on yılı içinde de Stratford'a yerleşip toprak alım-satımı ve malt üretimiyle uğraştığı (Schoenbaum, s. 236-37) en sık yinelenen Shakespeare tarihçesidir. Pek çok kişiye göre bu tarihçe, yeterince belgelenmemiş, küçük ipuçlarından yola çıkılarak oluşturulmuş bir efsanedir.

Yoksa 'bildiğimiz' Shakespeare bir 'efsane' mi?

Söz konusu tarihçenin ayrıntıları tartışılabilir ve yeni bulgular sonucunda kimi yanlışlar düzeltilebilir. Ancak, neredeyse yüzyıllardır ortaya konan çabaların bir bölümü, Shakespeare'in o -sunulan tarihçeden- bildiğimiz Shakespeare olmadığını kanıtlama yönünde yoğunlaşmıştır. Shakespeare'e mal edilen şiirleri ve oyunları yazanın kendisi olup olmadığı sürekli olarak tartışılmakta, yapıtlarının yazarı olarak çağdaşları arasından onlarca isim öne sürülmektedir. Bu tartışmaların pek çok kaynağından biri de, Shakespeare gibi bir küçük kent insanının, saray ortamında ve soylular arasında geçen yapıtlar için gerekli sahne anlatımını ve dilsel söylemi bilemeyeceği ve öğrenemeyeceğidir (McDonald, s. 25).

Orta çapta bir ailenin, olağanüstü bir eğitimden geçmemiş çocuğunun böylesine şaşırtıcı yapıtlar üretebilmiş olmasına inanamayışımız, sıradan birer birey olarak kendi dar sınırlarımızı kabul etme olgunluğuna ulaşamadığımız için midir? Üstün yetenek ve hüner, ille soylu ve kültürlü bir aileden gelen, seçkin sanat ortamlarında yetişmiş, çok okumuş kişilerin sahip olduğu bir ayrıcalık olarak mı düşünülmelidir?

Graham Phillips ve Martin Keatman'ın, 1994'te yayımlanan *The Shakespeare Conspiracy* [Shakespeare Komplosu] başlıklı kitabında, yaşadığı dönemde yapılmış ve günümüze kalmış hiçbir portresi

bulunmayan (s. 22), dolayısıyla da fiziksel görünümü hakkında -daha sonraki dönemlerde yapılmış olan kimi portreler dışında- bilgi sahibi olmadığımız Shakespeare adlı kişinin yazdığı varsayılmış yapıtların gerçek yaratıcılarına ilişkin olarak şu isimler sıralanmaktadır: Ozanla aynı dönemde yaşamış olan ünlü politikacı, tarihçi, filozof ve yazar Francis Bacon, 6. Derby Kont'u (Earl'ü) William Stanley, Oxford Kontu (Earl'ü) Edward de Vere ve Shakespeare'in çağdaşı ve arkadaşı ünlü ozan ve oyun yazarı Christopher Marlowe (s. 62-89).

Philips-Keatman ikilisi, adı geçen kişileri yapıtların yazarı olarak ileri sürenlerin savlarını çürütmekte, buna karşılık ortaya yeni bir açıklamayla çıkmaktadır. Bu iki yazara göre Shakespeare'in, yazarlık yaşamını Stratford ve orada yaşayan ailesinin uzağında tutuşunun ve yazarlığını gizlemesinin bir nedeninin ailesini korumak olabileceği, çünkü Londra'da bulunduğu dönemin bir bölümünde -belki de William Hall takma adıyla- İngiliz Gizli Servisi'nde kurye olarak görev yapmış olduğu düşüncesidir (s. 90-199).

İtalyan yazar Lamberto Tassinari'nin 2008 yılında İtalyanca yazdığı, sonra İngilizce'ye de çevrilen *John Florio: The Man Who Was Shakespeare* [John Florio: Shakespeare Olan Adam] başlıklı kitabında ise, Shakespeare'in eğitiminin ve yabancı dil bilgisinin yetersiz olduğu gerekçesi öne sürülerek, kendisine mal edilen yapıtları yazmış olamayacağı, bu yapıtların, 1533'te Londra'da doğan, "İtalya'dan sürgün edilmiş, dinsel suçlamalardan kurtulmak için Yahudiyken Katolik, derken Protestan olmuş sürgün bir babanın, Michelangelo Florio'nun oğlu" (Michel Vais, 2016, s. 16) John Florio tarafından kotarıldığı söylenmektedir. Yirmi yaşından başlayarak aristokrat çevrelerde yaşayan John Florio'nun daha sonra dramaturg (yazar) olarak Shakespeare takma adını aldığı da söylenmektedir. Bu ad, Londra'da "gösteri düzenleyiciliği, emlakçılık, arada bir de tefecilik yapan ve 'Shakspear', 'Shexpir', 'Shagpere' filan denilen" Stratford'lu oyuncunun adına benzemektedir (Michel Vais, 2016, s. 18). John Florio, Shakespeare'i etkilediğini gelecek bölümlerde göreceğimiz Montaigne'in *Denemeler*'ini yayımlamış olan kişidir. Michel Vais bu konuyla ilgili bir başka makalesinde, Tassinari'nin, pek çok yabancı dil bilen Florio'nun İngilizce birçok sözcük ürettiğini, bu

sözcüklerin Shakespeare olarak bildiğimiz ozanın metinlerinde yer aldığını da kanıt olarak göstermektedir (Michel Vais, 2017, s. 38).

Shakespeare'in yaşamına ilişkin pek çok belirsizlikten yola çıkılarak öne sürülen bu tür düşüncelere kaynak olacak araştırmalar sürüp gidecektir kuşkusuz. Bize gelince, yaşam öyküleri Anadolu coğrafyasında dolaşıp duran Hoca Nasreddinler'in, Yunus Emreler'in, dahası, ortaokul öğrenimini bitiremeden çalışmak zorunda kalmış, ama yapıtlarıyla dünya düzeyindeki pek çok ustayı geride bırakan Yaşar Kemal gibi bir 'deha'nın yetiştiği toprakların çocuklarıyız. Bizim aklımız ve yüreğimiz gerçeklere de açıktır, efsanelere de...

Bildiğimiz Shakespeare'ın tiyatro seylrcillliği geçmiş!

Shakespeare'in bildiğimiz Shakespeare olduğuna ilişkin ipuçlarını değerlendiren pek çok inceleme, özellikle de Stephen Greenblatt ve James Shapiro gibi 'yeni-tarihselci' araştırmacılar, ozanın yaşamı, yaşadığı dönem, Stratford'daki yerel yönetim kayıtları ve yazdığı metinler arasında ilişkiler kurmaktadır.

Kutsal Kitap'tan bölümlerin arabalar üstünde temsil edilerek, kentin bir meydanından başka meydanlarına taşındığı, böylece bütün bir kent ya da kasaba halkının seyredemediği, dinsel kökenli 'mister' oyunları [Corpus Christi] geleneği 1570'lerin sonuna dek sürmüştü. Shakespeare'in bu oyunları izlememiş olması olanak dışıdır. Shapiro, Shakespeare'in tiyatro izlemek açısından şanslı bir dönemde yaşadığını ileri sürüyor. Çünkü belli başlı toplulukların Stratford'a turne yaptığı bir dönemmiş bu (s. 240). Kayıtlardan, Stratford yerel yöneticisi John Shakespeare'in 1569'da turne için kasabaya gelen Kraliçe'nin Adamları ve Worcester Kontu'nun Adamları topluluklarına ödeme yapılması için emir verdiği anlaşıyor. 1560'lı ve 70'li yıllarda, yerel yöneticinin iznine bağlı olan bu turnelerde genellikle 'ibret' oyunları [morality play] ve 'ara oyun' anlamına gelen 'interlude'ler sunulmuş. Dolayısıyla, yerel yöneticinin oğlu olan çocuk William'ın çok popüler olan bu geleneksel oyunları izlemiş olma olasılığının yüksek olduğu düşünülüyor. Yalnız eğitilmiş yüksek sınıftan değil, halk çoğunluğunun da ilgi odağı olan ibret oyunlarının simgesel karakterler yoluyla sunduğu iyi kötü çatışması Shakespeare'in *IV. Henry*

oyunlarının Kral-Falstaff, *Kısasa Kısas'ın* [Measure for Measure] Angelo-Vincentio, *Othello*'nun Iago-Desdemona karakterlerinin karışıklıklarında görülür (Greenblatt, s. 28-37). Iago ile III. Richard'ın başkışısı Richard ise ibret oyunlarının simgesel kişilerinden 'Şeytan'ın özelliklerine büründürülmüştür.

Shakespeare'in okula gittiği dönemde Latince biliyor olmak kültürlü olmanın simgesiydi. O dönemin okullarında başöğretmenlik yapanların çoğunlukla Oxford ya da Cambridge Üniversitesi çıkışlı olduğu da unutulmamalı (Harrison, s. 27). İncelikli bir kişiliğin göstergesi sayılan Latince'nin iyi öğretilmesi konusunda görüş birliğinde olan eğitimciler, öğrencilerin Plautus gibi ünlü Latin yazarların oyunlarını okumasını, dahası, bu oyunlarda rol almasını dil ve kültür öğretiminin önemli bir parçası olarak görüyordu (Greenblatt, s. 27). Shakespeare'in komedilerinin bu yazarlardan etkiler taşıması, dahası, erken dönem oyunlarından *Yanlışlıklar Komedi'si*'nin [The Comedy of Errors], Plautus'un *İkizler* oyununun -kimi önemli eklemeler içeren- bir uyarlaması olması, onun öğrencilik yıllarındaki bu çeşit deneyimlerinin bir uzantısı olabilir.

Shapiro, ozanın Stratford'la ve aile tarihiyle olan bağlantısını *Beğendiğiniz Gibi* [As You Like It] oyununun çoğu bölümünün yer aldığı Arden Ormanı'ndan yola çıkarak kuruyor. Worcestershire bölgesinde bulunan Arden Ormanı, adını kökü 11. yüzyıla uzanan Arden ailesinden almaktadır. Shakespeare'in, kızlık adı Mary Arden olan annesi bu aileden geliyordu. Shakespeare'in yaşadığı dönemde Arden Ormanı'nın bir bölümünün ağaçları kesilip çayırık alana dönüştürülmüştü (s. 241-45). *Beğendiğiniz Gibi* oyununda romantik bir düş ortamı olarak sunulan Arden Ormanı, Shakespeare'in anne tarafından aile geçmişine yönelik bir saygı duruşu gibidir.

John Shakespeare'in toplumsal konumunda olan aile babalarının erkek çocuklarını üniversiteye göndermeleri gelenek sayılırdı. Ne ki Shakespeare, kendi sınıfından olan arkadaşlarının tersine, üniversite eğitimi görmemişti. Shapiro bu kuraldışı durumu, John Shakespeare'in ekonomik durumunun bozulmasıyla ve yasal bağlamda karşılaştığı başka sorunlarla açıklıyor (s. 236).

Londra'ya geliş

Greenblatt'a göre William Shakespeare, 1580'lerin ilk yarısında, işleri iyi gitmeyen bir deri malzeme yapımcısının üniversite eğitimi görmemiş oğlu olarak toplumda kendine yer edinememiş bir 'hiç'tir (s. 157). Erken -büyük olasılıkla zorunlu- bir evlilik yapıp, üstelik çocuk sahibi olmuş, geleceğine güvenle bakamayan bu gencin Londra'da ortaya çıktığı 1592 yılına dek ne yaptığına, nerede, nasıl yaşadığına ilişkin bilgimiz -kimi senaryoların varlığına karşın- kesinleşmiş değil.

1580'lerin sonuna doğru Londra'ya geldiği düşünülen William Shakespeare, henüz yirmili yaşlarının başındayken, içinde doğduğu ve büyüdüğü küçük kent ortamını bırakıp, Londra'nın kibar sayılmayacak mahallelerini mesken edinecektir kendine. Shakespeare'in, Londra'ya ve tiyatro dünyasına niçin ve nasıl yönlendirildiğine ilişkin çeşitli olasılıklar ileri sürülmüştür. Nedeni ve nasılı tam olarak bilinmese de, Shakespeare'in Londra'ya gelişinin, parlak görünmeyen yaşam çizgisini değiştirmek adına atılmış bir adım olduğu kolayca öne sürülebilir.

Stratford'lu gencin yaşam çizgisini değiştirecek olan 200.000 nüfuslu Londra, o yıllarda Avrupa'nın Napoli ve Paris'ten sonraki en büyük kentiydi. Kişinin, Greenblatt'ın tam deyişiyle, "köklerinden uzaklaşıp, başka birine dönüşmeyi düşleyebileceği bir belde..." (s. 166). Genç Shakespeare tam da böyle bir düş kuruyor olmalıydı.

Londra, taban tabana zıt yaşam biçimlerini barındıran bir kentti. Bir yanda, güçlü Kraliçe Elizabeth'in ışıklandığı soylular dünyasında, mertlik, yiğitlik, dövüş ustalığı yanında, incelik, zarafet, şıklık, güzel konuşma, dahası şiir yazma, günün vazgeçilmez 'centilmenlik kodları' arasında yer alırken, halkın bir bölümü, yoksul bölgeleri ele geçirmiş farelerin her an veba salgınına yol açabileceği, her an yangın tehlikesi yaşayan, fahişelerin frengi mikrobu saçtığı, serseriliğin ve yasadışılığın kol gezdiği, sağlıksız kenar mahallelerde yaşamaktaydı.

Stratford'daki yaşamdan Londra'daki yaşama geçiş, Shakespeare'in algısında biriktirdiği insan manzaralarını alabildiğine zenginleştirecek sahne anlatımlarını *Beğendiğiniz Gibi* oyunu-

nun saf kırsal kesim insanlarından *Kısasa Kısas*'ın fahişeler dünyasına, *Kuru Gürültü*'deki esnaftan devşirme cahil ama sevimli gece bekçilerinden, tarihsel oyunlardaki İngiliz krallarına, Romeo gibi bir romantik âşıktan, *Fırtına*'nın [*The Tempest*] Prospero'su gibi tanrısal güce erişmiş bir bilgeye uzanan karakterlere ve farklı dilsel söylemlere götürecekti.

Herhalde ucuz bir hana yerleşmekle başlayan Londra serüveni, meyhane ortamlarında karşılaşılan insanlar ve oluşan ilişkilerle sürecekti. Shakespeare, içip içip yalancı kahramanlık öyküleriyle kafa şişiren 'palavracı asker' tipinin pek çok örneğine tanıklık etmiş olmalıydı. IV. Henry oyunlarının unutulmaz kişisi Falstaff ve çevresindekiler onun köhne hanlardan tanıdığı ayaktakımının anlatımıdır. Ne ki Shakespeare aynı han ortamında dönemin -çoğu Oxford ya da Cambridge mezunu- parlak genç ozan ve yazarlarıyla da tanışacak ve onlardan çok şey öğrenecekti. Serseri ve züppe yanlarını 'kuraldışı' kişilikler benimseyerek kaynaştıran bu içkici gençler arasında, Greenblatt'ın düşlediği gibiyse, Christopher Marlowe, Thomas Lodge, George Peele, Thomas Nashe ve Robert Greene bulunmaktaydı (s. 200). Cahil bir kasabalı olarak gördüğü Shakespeare'in ozan olarak parladığı 1592 yılında, onu 'kendini bizim tüylerimizle güzelleştiren zıpçıktı karga' tanımlıya niteleyen Robert Greene'dir (Shapiro, s. 208).

Londra'da tiyatroyla buluşma

Horoz dövüşünden ayı güreşine, eğlencenin her çeşidini içeren Londra'da tiyatronun çok özel bir yeri vardı. Tiyatro önemseniyordu. Tiyatro halkın malıydı. Rönesans'la birlikte, Hristiyanlık öncesindeki antik/klasik tiyatronun verileri İngiliz akademisyenlerin gündemine oturmuştu. Dahası, bu veriler, ülkede iki yüzyıllık bir yaygınlığı olan -'ibret oyunları'nın da içinde yer aldığı- İngiliz halk tiyatrosu geleneğiyle buluşarak, Antik Yunan ve Roma dönemindekinden farklı bir nitelik kazanmıştı. Yoğun bir seyirci topluluğunun bağımlısı olduğu, popülerliğin doruğundaki bu sanat dalı, tutucu çevrelerce engellenmeye çalışılsa da (Greenblatt, s. 187), kültür-sanat alanındaki ilgisini Horatius'un *De Arte Poetica* [Şiir Sanatı, İ.Ö. 19] ve Plutarkhos'un *De Curiositate* [Meraklı Olmak, İ.S. 1. yüzyıl] metinlerini İngilizce'ye

çevirerek göstermiş olan Kraliçe Elizabeth'in (Shapiro, s. 14) koruyuculuğu altında parlamayı sürdürdü. Kraliçelerinin sevdiği tiyatroyu halk sevmez mi?

Bu arada, Kraliçe Elizabeth'in halkla birlikte tiyatroya gidip oyun seyrettiği düşünülmesin. Oyunlar, Kraliçe ve saray çevresinin izlemesi için genellikle Westminster yakınındaki Whitehall Sarayı (Shapiro, s. 28) ya da Richmond Sarayı (Shapiro, s. 170) gibi uzamlara taşınırdı. Shakespeare oyunlarının, 1596-1599 yılları arasında, bu tür uzamlarda on beş kez sunulmuş olması (Shapiro, s. 14) ozanın ülke yöneticileri tarafından ne düzeyde beğenildiğinin göstergesidir.

Shapiro'nun hesabına göre, Londra'nın yetişkin nüfusunun üçte birinden çoğu her ay bir oyun izliyor olmalıydı. Hızlı ve üretken yazarlık gençlerin işiydi. 1599 yılında tiyatro dünyasına, hepsi de kırk yaşın altında olan on beş oyun yazarı egemendi (s. 9). Aynı yıl Thames Irmağı'nın Güney yakasında yeniden kurulan, Shakespeare'in de ortaklarından biri olduğu -üstü açık- Globe Tiyatrosu'nda oyun 14.00'da başlar, havanın kararmaya başladığı saatlere dek sürerdi (Shapiro, s. 303).

Seyirci çeşitliliği

Shakespeare oyunlarının seyircilerini toplumun her kesiminden gelen kişiler oluştururdu: Romantik aşk sözleri özleyen genç soylu hanımlar, sıkı dövüş sahneleri isteyen şövalyeler, sokak diliyle yapılan belden aşağı şakalara meraklı ayaktakımı, hıncırca laf etmelere, tip taklitlerine, itişmeli kakışmalı fars sahnelerine bayılan çıraklar, bir yandan kalabalık içinde kendilerine müşteri ararken, geçici olarak oyunların yarattığı dünyaya geçiş yapan fahişeler ve en önemlisi, 'alaylı' sayarak küçümsedikleri Stratford köylüsünün bu kez ne 'yumurtladığını' kıskançlıkla bekleyen 'rakip ozan'lar... Bu arada Shakespeare'in en sıkı seyircileri arasında hukuk öğrencilerinin de bulunduğunu söylemeyi unutmayalım.

Shakespeare, işte böylesine farklı beklentileri olan bir seyirci kitlesinin her bir kesimine tiyatro tadı verebilecek yapıtlar üretmiştir. Oyuncu, ozan ve tiyatro yazarı olarak kazandıklarını da doğru değerlendirmiştir. Oyunlarını her oyununda 2000 seyirciye seyrettirmeyi

başaran yazarın 1596'da bir aile arması edinerek babası ve ailesinin erkekleri için 'centilmen' statüsünü garanti altına aldığı da biliniyor (Shapiro, s. 245-47). Shakespeare'in 1597'de satın aldığı, kent merkezinde bulunan ve Stratford'daki en büyük ikinci ev olan New Place (Schoenbaum, s. 234) bir beyefendiye yaraşır nitelikteydi.

Buraya bir not daha düşerek, Shapiro'nun, sayıları artmakta olan köktendinci yetkililerin hoşgörüsüzlüğü nedeniyle, Stratford seyircisinin Shakespeare oyunları ile hiç tanışmadığı kanısında olduğunu da söyleyelim (s. 240).

Bildiğimiz Shakespeare'in, varlığını ve saygınlığını yitirmek tehlikesiyle karşılaşmış küçük kent kökenli bir ailenin üniversite eğitiminde yoksun kalmış sıradan bir bireyken, ülkesinin ve dünyanın hayranlıkla bağrına bastığı bir yazın ve tiyatro ustasına dönüşümü, ozanın Londra'da yaşadığı yirmi yılı aşkın süre boyunca ürettikleri ile gerçekleşmiştir.

Şaşırmaya gerek yok. Shakespeare, İngiliz Rönesansı'nın insanıdır.

SHAKESPEARE'İN DEHASI İNGİLİZ RÖNESANSI'YLA BULUŞUYOR



İngiltere Rönesans'a İtalya'dan yaklaşık yüzyıl sonra, 16. yüzyılda adım atmıştır. İngiliz Rönesansı, 'eski' ve 'yeni' olanın iç içe barınabildiği, sancılı bir 'geçiş dönemi' sayılmalıdır. Shakespeare'in yapıtlarını okurken ya da izlerken gözden kaçmaması gereken en önemli nokta, büyük yazarın yaşadığı çağın -'düşünsel düzeyde' İngiliz Rönesansı'nın doruk noktası ve 'aydınlanma'nın başlangıcı sayılsa da- 'gerçekte' sancılı bir 'geçiş dönemi' özelliği taşıyor olmasıdır. Ortaçağa ilişkin değer yargılarının, inançların, davranış biçimlerinin, kurumsal yaptırımların, kısacası, insanın toplumsal varoluşunu etkileyen ne varsa hepsinin 'modern' çağa ulaşma aşamasında terk edildiği, ancak, yaşam pratiği içinde sürmesinin de engellenemediği, çelişkilerle dolu bir dönemdir bu. Bir başka deyişle, ortaçağ birçok bağlamda sürmekte, öte yandan da Rönesans'a özgü yenilikler kucaklanmaktadır. Böylece çelişkiler iç içe geçmekte, yine de birlikte var olabilmektedir.

Shakespeare, yüz yıldan çok sürecek olan bu çok renkli ve karmaşık geçiş döneminin birinci elden tanığı olacak, yazın dünyasında ki ve tiyatrodaki dehası ve hünerleri, çelişkilerin zenginleştirdiği zorlu bir düşünce ve yaratma sürecinde keskinleşecektir.

Feodal yönetim biçimli yerlne monarşi

İngiltere, 11. yüzyıldan başlayarak süren feodal yönetim biçiminin yerini 'monarşi'ye bıraktığı bir krallıktı artık. 'Devlet' olgusunun

kurumsallaştırılmaya çalışıldığı, bu nedenle pek çok yeni uygulamanın ve yaptırımın gündemde olduğu bu toplumda 'ulus' kavramı ve ulusal duygular gelişmeye başlamıştı. 1588'de İspanyol deniz güçlerinin geri püskürtülmesi halk için övünç kaynağı olmuştu. Ulusal coşkuların, seyirciyi mutlu edeceği için, tiyatrodan da yansıması kaçınılmazdı. Buraya bir not düşmekte yarar var. Yazarlar güncel toplumsal ya da siyasal olaylara doğrudan doğruya gönderme yapmaktan çekinirdi. Ne ki, dolaylı yoldan yapılan bu bağlamdaki irdellemeler seyircinin hoşuna gidiyordu. Söz gelimi Shakespeare 1599'da yazdığı *V. Henry* oyununda yakın ortaçağ tarihine dönerek, ülkesini savaşarak yücelten 'kahraman kral' olgusunu işlemişti. Oyun, İrlanda topraklarına yerleşmiş İngiliz güçlerine başkaldıran İrlandalı isyancılara karşı Kraliçe'nin gözdelelerinden Lord Essex komutasında 1599'da yapılan seferi -dolaylı yoldan- yüreklendirici bir amaçla kaleme alınmıştı (Doğal ki, oyun yazıldığında, İrlanda seferinin fiyaskoyla biteceği ve zaman içinde de Essex'in Kraliçe tarafından idamla cezalandırılacağı bilinmiyordu). *IV. Henry II* oyununda Fastaff'ın yeraltı dünyasında, İrlanda'da savaşmaya gitmek istemeyen 'kaçak'lar ve savaşa zorla yollananlara ilişkin durumlar imlenir (Shapiro, s. 65). 1599 yılında İspanyol Donanması'nın saldırısı olasılığı söz konusuysa, Shakespeare *Hamlet*'in ilk sahnesindeki şaşkın nöbetçileri gündeme getirmiştir. Askerlerden biri, ülkeyi kimden koruduğunu bile bilmemektedir (Shapiro, s. 186-7).

Öte yandan, pek çok yapıtında iç savaş olgusuna karşı toplumunu uyarmayı görev edinen Shakespeare, Büyük Britanya Adası'nın iç savaflara sahne olmuş ortaçağ tarihinden bolca yararlanarak, özellikle 15. yüzyıl İngiltere'sini kana boyayan Güller Savaşı'nı (1455-1485) irdelediği *VI. Henry I, II, III ve III. Richard* oyunlarında ve konusunu İskoçya tarihinden alan *Macbeth*'te, toprak sahibi feodal 'lord'ların 'taht'ı ele geçirme adına neden olduğu iç savaşları ağır biçimde eleştirerek sahneye getirmiştir. Genellikle dünyanın en romantik aşk öyküsü olarak bilinen *Romeo ve Juliet* oyununu bile Verona Dükalığı'nı iki düşman cepheye bölen soylu Montague ve Capulet ailelerinin yarattığı iç savaş ortamı üstüne kurduğu da unutulmamalı.

İngiltere'de Magna Carta'nın ilan edildiği 13. yüzyıldan beri, kralın yetkilerini paylaşması gereken kurulların varlığı söz konusu olsa da, ülke 'mutlak krallık' anlayışıyla yönetiliyordu. Kraliçe Elizabeth, kurul ve/ya da danışman konumundaki kişileri hem karşısına almayan hem de sık sık bildiğini okuyan bir strateji uzmanı olarak biliniyor. Öyle olmasa, sancılı bir geçiş dönemi yaşayan büyük bir ülkeyi –hem de tahta bir vâris bile bırakamayacak 'Bakire Kraliçe' olarak– kırk beş yıl boyunca yönetebilir miydi? Shakespeare, tüm oyunlarında 'güçlü ve adil hükümdar' anlayışını savunmuştur. Bu bağlamda Makyavelci düşüncüyü nasıl değerlendirdiğini, *III. Richard* oyununun inceleneceği 4. Bölüm'de göreceğiz.

Kapitalist girişimcilik başlıyor

Feodal sistemin ortadan kalkmasıyla, toprağa bağlı üretim düzeninden kapitalist girişimciliğe kanat açılmıştır. Deniz ticareti gelişmiş, dahası Londra, imalatçılığın, ticaretin, yatırımcılığın merkezi olmuştur. Kraliçe ve soylu sınıf yanında, hızla yükselen orta sınıftan ve aşağı tabakadan oluşan yoğun bir nüfusu barındırmaktadır. Tiyatroların seyircileri arasında kente ürünlerini satmaya gelen tüccarlar ve köylüler de vardı. Shakespeare, oyunlarının karakterleri arasına esnaftan kişiler de yerleştirerek, özellikle düzyazıyla yazılmış komik bölümlerle bu kesimden seyircilerin de ilgisini çekmektedir. *Bir Yaz-dönümü Gecesi Rüyası* oyununun esnaftan derleme tiyatro topluluğu, *Kuru Gürültü*'nün esnaftan kişilerin görev aldığı gece bekçileri ya da *Romeo ve Juliet*'te, Paris'le Juliet'in düğünü için tutulan çalgıcılar, bir yandan saflıkları, komik davranışları ya da bilgisizlikten kaynaklanan dil yanlışlarıyla alaycı yaklaşımın hedefi olurken, bir yandan da Shakespeare'in arı gülmecesinin sıcaklığıyla ve sevecenliğiyle sarıp sarmalanır.

Bu arada, dünya düzeyinde yeni topraklara el atılmasıyla, emperyalist yayılcılığa da giriş yapılmıştı. 1599'da Doğu Hindistan Kumpanyası kuruldu. İngiltere, dünya coğrafyasına açılma yolundaki denizcilik uğraşısıyla yeni pazarlara ulaşmakla kalmıyor, politik, askeri ve endüstriyel gücüyle, küresel kapitalizmin önemli bir başlangıç noktası olan İngiltere İmparatorluğu'nu yaratıyordu (Shapiro, s. 271). Ekonomik büyüme sürecinde oluşan fırsatlar da halk için mutluluk

ve övünç kaynağıydı. Shakespeare'in *Venedik Taciri* [*Merchant of Venice*] oyununa adını veren Antonio, gemileriyle Akdeniz'in dört bir yanında ticaret yapan zengin ve dürüst bir iş adamıdır. Bir başka yazarla birlikte kaleme alındığı öne sürülen *Atinalı Timon* [*Timon of Athens*] zenginlik ve paranın dostluk beklentisiyle har vurulup harman savrulması konusunu işler. *Fırtına* oyununun Prospero'su ise, ilkel kalmış coğrafyalara uygarlık taşıırken bir yandan da yerli halkı köleleştiren gelişmiş toplumların emperyalist gücünü simgeler.

Ulusal coşku yaratan utkuların, bir 'onur kültürü' sayılan şövalyelik kodlarıyla değil de, ticaret ve emperyalist başarılarla tanınlanması (Shapiro, s. 274), dönemin baskın çelişkileri arasında yer alır. Kraliçe Elizabeth, soylu sınıfın onu tahtından edecek güce sahip olmasını istemediği için şövalye sayısını sınırlı tutma/azaltma yönünde önlem almaktaydı (bkz. Shapiro, s. 255-58). Şövalyeliği yücelten ve sayılarını artırma yolunda girişimleri olan Lord Essex'in harcanıvermesinin bir nedeni de bu olmalı. Shakespeare'in şövalyelik ruhunu değerlendiren karakterleri arasında en ünlü olanlardan biri, Romeo'yu herkesin önünde hakarete boğan Juliet'in kuzeni Tybalt'ı -dostunun onurunu korumak için- kılıcını çekerek hesaplaşmaya çağıran Verona Prensi'nin akrabası, soylu Mercutio'dur.

Protestanlığın kurumlaşma aşaması

16. yüzyıl İngiltere'si, Protestanlığı kurumlaştırmayı amaçlayan İngiliz Kilisesi'nin güçlenmesi için ülke topraklarındaki Katolik inancına ilişkin tüm göstergelerin yok edilme yoluna gidildiği bir dönemdi. Shapiro, 1571 yılında -Shakespeare yedi yaşındayken- Stratford'daki bir kilisenin vitray donanımının, Katolik inançlara ilişkin göstergelerini yok etmek için kaldırıldığını ve yerlerine düz cam takıldığını belirtiyor (s. 145). Geçmiş dönemlerin Katolik kiliselerinde yer alan aziz suretlerinin boyayla silinmiş olması da rahatça düşünülebilir. Bu noktada, Shakespeare'in annesinin köklü bir Katolik ailesinden geldiğini, babasının da Katolik inancını benimsemiş olabileceğini not etmek gerekli (Harrison, s. 27).

Greenblatt'a göre Katolik mezhebinin uygulamalarıyla ilgili belirtilerin en ağır biçimde cezalandırıldığı bir siyasal/toplumsal orta-

ma doğmuş olan Shakespeare'in, dinsel açıdan ikili bir bilinç geliştirerek büyüdüğü düşünülebilir. Bu ikili bilinç, ozanın Katolik ya da Protestan inançlarına bağlanmasını engellemiş olabilir (s. 103). Shakespeare'in dinsel açıdan en çok çelişki içeren oyunu *Hamlet*'tir. Danimarka Prensi, kimi zaman Katolik, kimi zaman da Protestan inancını imleyen söylemler kullandığı gibi, aynı zamanda da her ikisine de kuşkuyla yaklaşan bir tutum sergiler (Greenblatt, s. 103). Romeo'nun, Juliet'e kur yaptığı sahnede (I, 5) genç kızı 'aziz' benzetmesiyle pohpohlaması Katolik inancını çağrışırsa da, dinsel coşku değil, şakacı bir yaklaşım içermektedir.

Shakespeare, içinde yaşadığı geçiş dönemine ilişkin kimi çelişkileri yapıtlarında, olaylar dizisinin oluşumunu ve akışını belirleyen birer 'dramatik araç' olarak kullanmıştır. Dinsel inançlara ilişkin ilişkiler de bu tür kullanımlar arasında yer alır. Yapıtları okurken ya da izlerken bilincinde olmamız gereken nokta, Shakespeare'in bir Rönesans aydını olduğu ve pek çok çağdaşı gibi yapıtlarını 'seküler' (dinden bağımsız) bir yaklaşımla biçimlendirdiğidir.

[Bu noktada yıllar geçse de belleğimden silinmemiş bir yaşantımı paylaşmak isterim. New York Üniversitesi'nde yüksek lisans yaptığım 1965-66 döneminde gece 20.00'da başlayıp iki saat süren bir Shakespeare dersi alıyorum. Günün yorgunluğunun sırtımıza yüklendiği, en az yüz öğrencisi olan bu dersin hocası Profesör Harrier'dı. Dersini aldığım başka öğretmenlerin, sözelimi Çağdaş Tiyatro dersinin efsane hocası Profesör Robert Corrigan'ın tersine, bu hocamız sınıfa girer girmez yerine oturur ve kendi kendine konuşur gibi, alçak sesle, 'Biliyorsunuz, bugün [sözelimi] *Hamlet*'i işliyoruz. Sorusu ya da diyeceği olan var mı' diyerek süreci başlattırdı. Mina Urgan, Cevat Çapan, Berna Moran, Özcan Başkan, Vahit Turhan gibi, anlatma coşkusu tavan yapmış hocaların soluksuz izlenen yüksek performansına alışkın Türkiye'den gelmiş bir genç olarak, çoğu Amerikalı sınıf arkadaşlarımla dakikalar boyunca -bana göre- saçmalamasını dinler ya da dinlemezken bunalır, hocaların her yorum yapanın söylediklerini 'çok ilginç' (!) bulmasına kızar, içimden söylenip dururdum.

Sınıf arkadaşlarımla arasındaki, Katolik rahibesi bir hanımın *Hamlet*'in dinsel inanç karmaşasına ilişkin olarak başlattığı tartış-

maya da benzer bir tepki getirmiş olmalıyım. Oysa yıllar sonra anlıyorum ki, kızcağız, Shakespeare'in özellikle *Hamlet* oyununa yansıttığı, Katolik, Protestan ve din dışı belirlemeler arasındaki çelişkileri tartışıyordu. Şimdiki aklım olsa, Katolik inancına gönül vermiş birinin, *Hamlet*'teki inanç karmaşasına ilişkin düşüncelerini satırı satırına notlarıma geçirirdim. Beklenmedik bir anda yakalanmış ve aynı anda kaçırılmış bir fırsattır bu...]

İngiliz Rönesansı'nın bir başka çelişkisi de Katolikliğe oranla 'özgürlükçü' sayılabilecek İngiliz Kilisesi'nde Püriten köktendinciliğin hızla boy vermesidir (Gerçekten de, Shakespeare'in ölümünden yaklaşık yirmi beş yıl sonra Püritenler'in egemen olduğu bir siyasal ortama geçilmiş, tiyatrolar 1642 yılında on sekiz yıl süreyle kapatılmıştır). Shakespeare'in Püriten tutuma şiddetle karşı olduğu çeşitli oyun kişilerinde görülür. Bu kişilerden sahne performansına tanıdığı olanaklar açısından en ünlüsü *On İkinci Gece* [*Twelfth Night*] oyununun acımasızca gülünçleştirilmiş karakteri Malvolio'dur.

Olayları nesnel bir bakışla gözlemleme ve inceleme yaklaşımının geçerli olduğu bu dönemde, bilimsel eğilimler ve ortaçağdan kalma boş inançlar yan yana var olabilmektedir. Bu çelişki Shakespeare'in birçok oyununda görülür. Sözelimi, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nda, bir yandan uykuda görülen 'düş'ler bağlamında neredeyse Freud'un açıklamalarına yakın bir irdeleme yapılırken, aynı zamanda cinlerin ve perilerin kol gezdiği bir ormanda büyü yoluyla yaratılan yanılsamalar dile getirilir. *III. Richard* oyununun düş sahneleri, başka oyunlarda da olduğu gibi, bilinçaltına gizlenmiş gerçeklerin dışavurumunun anlatımıdır. Oysa, 'düş' olgusuna ilişkin boş inanç, aynı oyun boyunca, suçsuz insanlara yönelik bir iftira silahı olarak kullanılmaktadır.

Kadının adı hem var hem yok

Döneme ilişkin çelişkiler saymakla bitmez. Devlet düzenini pekiştirmenin en güvenli yollarından biri sayılan 'aile' kurumunu güçlendirme, dolayısıyla da 'evlilik' olgusunu yaygınlaştırma yolundaki çabalar yoğunken, ülkenin yönetimi evli olmayan bir kadının elindedir. Kraliçe Elizabeth hem İngiltere Krallığı'nın hem de İngiliz

Kilisesi'nin başıdır ve kutsaldır. Oysa 'erkek-egemen' toplum anlayışı ortaçağdan Rönesans'a hiçbir değişiklik geçirmeden taşınmıştır ve dinsel/toplumsal bağlamda baskındır. Bu nedenle, kadın cinsi -aile yapısının vazgeçilmezi olarak belirlenmiş olsa da- erkeklerin yönettiği dünyada sınırlı bir yerdedir.

Erkek cinsinin kadın cinsine üstün olduğu düşüncesi, yalnızca Hristiyan mitolojisinde öngörüldüğü gibi, Havva'nın Adem'in kaburga kemiğinden yaratılmış olmasıyla değil, aynı zamanda erkeğin kadına göre daha büyük fiziksel güce sahip olmasıyla da açıklanmıştır. Russ McDonald, erkeğin fiziksel gücünün o dönemde belki de -kadına oranla- daha büyük bir zihinsel yetkinlikle, daha derin bir duyarlılıkla ilişkilendirildiğini düşünüyor (s. 252). Kadını ikinci sınıf insan sayma eğiliminin ortaçağdan ve Hristiyanlık düşüncesinin ortaya çıkışından çok daha önceki çağlarda da paylaşıldığını görmek için Aristoteles'in 'Historia Animalium'daki görüşlerine göz atmak yeterli. Kadın cinsinin daha duygusal, daha kolay ağlayan, daha kavgacı, daha edepsiz, depresyona daha yatkın, daha utanmaz, daha hain, daha kolay kandırılan, daha kolay incinen, daha tembel, daha duyarsız olduğunu söylüyor Aristoteles (Metin için bkz. McDonald, s. 275).

Kadının, fiziksel ve zihinsel açıdan güçsüzlüğü nedeniyle erkekler dünyasında söz sahibi olamayacağı Elizabeth ve I. James dönemlerinde İngiliz Kilisesi'nde sunulan öğüt niteliğindeki konuşmalarla sık sık perçinleniyor (McDonald, s. 280), böylece erkeğin önderliği ve denetimi olmadan yaşayamayacağı öngörülmüyordu. Niteliği düşük bir yaratık olarak tanımlanan kadının yapabileceği en olumlu üç iş kocasına iyi eş, çocuklarına iyi anne ve ev yönetiminde becerikli biri olmaktı. Erkekler 'efendi', kadınlar da onların 'yardımcısı'ydı. Erkeğin sözünü dinlemek kadının baş göreviydi.

Bu belirlemeler, aile babalarını ve kocaları ev ortamında -bugün de tüm erkek-egemen toplumlarda olduğu gibi- öylesine büyük yetkilerle donatıyordu ki, başlarında dediği dedik, akıllı ve yetenekli bir kraliçe olduğunu unutmayı ve kadın cinsine ilişkin çelişkilerle bezeli bir toplumsal ortamda yaşamayı kabullenmek işlerine geliyordu. Shakespeare'in pek çok yapıtı erkeği otorite sayan bir dünyada geçer. Sözgelimi *Othello*'nun Desdemona karakteri, gizlice evlen-

diği komutan Othello'dan vazgeçmeyeceğini babasına söylerken, annesinin bir eş olarak onun sözünden hiç çıkmadığını anımsatır. Bir eş olarak Desdemona da Othello'nun sözünden çıkmayacaktır (I, iii). Buraya da bir not düşelim. Shakespeare'in kadın cinsiyle ilgili belirlemeleri yapıtların hemen hemen tümüne yayılmıştır ve çeşitli yaklaşımlar içerir. Konuyu bu nedenle, 17. Bölüm'de özel olarak inceleyeceğiz.

16. yüzyıl İngiltere'sinde eşcinsellik yaygındır, ama aile biriminin güçlenmesi için devlet tarafından yasaklanmıştır. Ne ki yalnızca kadınlar ya da yalnızca erkekler arasındaki cinsel ilişkiler, bugün olduğu gibi kavramlaşıp terimleşmemiştir. Dolayısıyla cezalar, yalnızca, çocuklara tecavüz edilmesi gibi, suç sayılan durumlarda verilmekteydi. Kadının sözünün geçmediği bir toplumda, erkeklerin, tüm erdemlerini, onları değerlendirebilecek başka erkeklerin beğenmesi için sergilemesi doğaldı. Kısacası, bir erkek, zekası, yetenekleri, hünerleriyle ortaya koyduğu güzellikleri –tıpkı Antik Yunan'da da olduğu gibi- öncelikle kendi sınıfından başka erkeklerin beğenisine sunardı. Greenblatt'ın, özellikle Shakespeare'in kimi sonelerine gönderme yaparak söylediği gibi, “Elizabeth dönemi insanları, aynı cinsten insanların birbirine tutku duyması gerçeğini kabul etmişti. Erkeklerin yaradılış olarak kadınlara üstünlüğünün vurgulandığı bir toplumsal ortamda, bir erkeğin bir başka erkeği sevmesinden doğal ne olabirdi” (s. 253).

Shakespeare'in yapıtları da eşcinsel eğilimden izler taşır. Ozanın genç bir soyluya seslendiği düşünülen kimi sonelerinde (1-126. Soneler) ve kimi oyunlarında dolaylı biçimde yansır. Oyunlardan verilebilecek en ünlü örnek, *Venedik Taciri*'nde, tüccar Antonio'nun, arkadaşısı –oyunun ‘esas oğlu’- Bassanio'ya olan tutkusudur. Erkekler arasında görülen özel bir hayranlık ilişkisinin ya da duygusal bağlılığın, cinsel ilişkiyi de ateşlemiş olacağı düşünülebilir. Ne ki bu özel ilişkilerde –oyunlarda yansıyan- baskın değer dostluk, dayanışma ve özveriye dayalı, arkadaşların birbirinin onurunu koruma adına kimi zaman yaşamlarını bile seve seve tehlikeye attıkları ‘erkek arkadaşlığı’ olgusunun kutsallığıdır. Tüm bu nedenler göz önüne alınınca, Shakespeare'in, bugünün kavramları doğrultusunda eşcinsel olup olmadığı, çeşitli ‘tartışmalar’a karşın, bir bilinmeyen olarak kalacaktır.

Çelişkiler olsa da Rönesans yine de tüm hızıyla yaşanmaktadır. Yaklaşık % 3 dolayında olan okuma yazma oranı artmakta, ozanların şiirleri ve oyunları -kimi henüz sahnelenmeden- basılıp, satın alınarak okunmakta, yabancı dillerden ünlü yapıtların çevirileri yapılmaktadır. Greenblatt, sayıları kısıtlı olsa da okuyan nüfusun yabancı ülkelerde yaşanan ve yazılanlara karşı ilgi duyduğunu belirtiyor (s. 270). İnsanlar haklarına sahip çıkmayı öğrenmekte, uluslararası ilişkileri merak etmektedir. Dahası, kadınların eğitime yöneltilmesi bile söz konusudur. Devlet yönetiminin ve ticaret dünyasının merkezi olan Londra'da hem yoğun bir çalışma ve üretim süreci yaşanmakta hem de yaşamın tadı çıkartılmaktadır.

Tiyatronun nitelikli bir eğlence aracı olarak yüksek düzeyde benimsenmesinin nedenlerinin başında, halka birkaç yüzyıldır izleme alışkanlığı vermiş olan dinsel kökenli tiyatro geleneği gelse de başka etmenler de söz konusuydu. Dönemin aydınlarının 'şiir' tutkunluğuna ek olarak, Greenblatt'ın vurguladığı gibi, öğrencilerin 'retorik' sanatına yönlendirilmesi, kilise ortamında uzun süreyle vaaz dinleme geleneğinin getirdiği alışkanlık ve toplumun Rönesans'a özgü öğrenme ve değerlendirme yönündeki hevesi de tiyatronun gelişmesine katkıda bulunuyordu (s. 199).

Yeni tarihselci akımın sözcülerinden Louis Montrose, Londra kentindeki nüfus değişikliğinin, ekonomik gelişiminin ve yaşam çeşitliliğinin, dahası, kitap basımının getirdiği teknolojik, toplumsal-ekonomik ve ideolojik oluşumların, okuryazarlığın artışının, Protestanlığın kurumlaşmasının ve rekabetçi kapitalizmin oluşmasının, kültür hareketleri bağlamında merkezden kopmaya ve kültüre egemen olan 'erk' kaynaklarının değişmesine neden olduğunu söylüyor (s. 22). Londra'nın eğlence dünyasında 'oyun' niteliğindeki gösteri ya da yarışmalarla 'sanat' niteliğindeki tiyatronun ayrışması işte bu noktada gerçekleşmiş. 1580'de dinsel kökeninden bütünüyle ayrılmış olan tiyatro, bir anlamda feodal düzenden kopuşun ve monarşik devlet ideolojisini pekiştirmenin ve toplumu yönetmenin aracı olarak görülmüş (s. 25, 29). Seküler nitelikli ilk profesyonel tiyatroya Kraliçe tarafından "sevgili tebamıza eğlenmesi için" izin verilmesinin, Katolik inancına davalı amatör Corpus Christi oyunlarının 1979'da

sonlandırılmasından az önceye rastlaması dikkat çekicidir (Montrose, s. 53).

Tiyatrolar için özel uzamlar yapılmasıyla başlayan seküler hareket yoluyla, daha önceki dinsel kökenli amatör tiyatro anlayışı terk edilmiş, tiyatroculuk parasal kazanç ve ün getiren profesyonel bir uğraşa dönüşmüştü. Londra'da yaşayan herkese hizmet veren tiyatro, monarşinin yönetici soyluları ile ekonomik büyümenin eşiğindeki orta sınıf arasında paylaşılan bir denge ögesi olarak, hem 'erk'e boyun eğen hem de 'erk'i denetleyen bir konum kazanmıştır. Tiyatroculuk uğraşının kişiye toplum içinde saygınlık kazandırdığı, böylece tiyatrocuların sınıf atlama girişiminde bulunduğu bir dönemdir bu.

1576 yılında The Theatre adlı tiyatronun açılmasıyla başlayan profesyonel tiyatroculuk hareketi, 1577'de The Curtain adlı tiyatronun gündeme gelmesiyle sürdü. Katolik kilisesinde başlatılmış olan dinsel amatör tiyatroculuğun gitgide yok olmasıyla, alan seküler tiyatro yapan topluluklara iyice açılmıştı. Profesyonel tiyatroculuğun yeri 1584'te Kraliçe'nin Adamları topluluğuyla sağlamlaşmıştı. 1588'de açılan The Rose Tiyatrosu kazançlı bir yolda ilerleyince, oyun yazarları da yetişmeye başladı. 1591-92 döneminde ünlü oyuncu Richard Burbage, Lord Pembroke'un Adamları topluluğunu kurdu ve o sırada genç bir oyuncu olan William Shakespeare'in *VI. Henry* oyununun ikinci ve üçüncü bölümlerini oynadı. 1595'te Lord Pembroke'un Adamları'nın yerini, içinde Richard Burbage, William Shakespeare ve Will Kempe'in bulunduğu Lord Chamberlain'in Adamları almıştı. Bu topluluk Shakespeare'in yeni yazdığı oyunları oynuyordu. Ünlü The Globe Tiyatrosu ise 1599'da kuruldu. Shakespeare bu tiyatronun ortaklarından biriydi. 2000 kişilik olan The Globe'un ardından 2500 kişilik The Fortune yapıldı. Lord Chamberlain'in Adamları Globe'da uzun yıllar oyun sergilediler (Nutku, 2014, s. 6-11).

1599'da Pürüten eğilimli bağınaz yerel yöneticilerin uzağına –kent sınırına- taşınmış olan, Shakespeare'in de ortakları arasında olduğu, Globe Tiyatrosu'nda art arda sergilenen oyunlar, bir çeşit 'deneyimli izleyici' niteliği kazanmış olan Londra halkını böylece pek çok açıdan mutlu etme yarışı içindedir. Shakespeare'in yirmi yılı geçen bir süre içinde otuz sekiz oyun yazmış olması da bu çabanın göstergesidir.

Profesyonel tiyatro devlet politikasına bağlı mı, karşı mı?

Katolik kökenli Corpus Christi geleneğini yok etmek için 'lisans' verilen profesyonel tiyatroculuk uğraşı, yaşanmakta olan toplumsal dönüşümün göstergelerinden biridir. Soylu kesimin koruduğu, ama parasal kaynağını yükselmekte olan ticaret dünyasının sağladığı tiyatro, yönetenler ve yönetilenler arasında bir denge ögesi oluşturur. Sözgelimi, Holgerson'a göre, Shakespeare'in tarih oyunlarının temel amacı 'monarşi' anlayışının kurumlaşmasını sağlama yönündedir (s. 77). Ne ki, 'lisans' sözcüğünün içerdiği 'özgürleştirme' ve 'sınırlama' kavramları dönemin tiyatroculuk uğraşı bağlamında da geçerlidir. Montrose'a göre 'lisans' kavramının da en doğru tanımı 'sınırlandırılmış özgürlük' olmalıdır (s. 104). Bir başka deyişle, yöneten sınıfın istemini yansıtmasının amaçlandığı, seküler, profesyonel, özel tiyatrolar, sınırlı özgürlüklerini kullanmaktan geri kalmamıştır. Montrose'un, tiyatronun kurulu düzene karşı çıkma özelliğinin ne Elizabeth döneminde ne de günümüzde bastırılabilirdiği görüşüne (s. 104) katılmamak olası mı?

Tiyatronun 'karşı çıkma' özelliği yine de 'dolaylı anlatım'larla gerçekleşmişti. Shakespeare'in komedileri incelenirken görüleceği gibi, aile içi ilişkiler her zaman kurulu düzenin öngördüğü biçimde gelişmeye de sonunda toplumsal beklentilere uygun biçimde noktalanır. Shakespeare'in sahneye çıkarttığı erkek-egemen dünyada yalnızca 'baba'lar vardır ('Anne' konumundaki üç beş karakterin de hiçbir etkisi yoktur). Ne ki 'baba'nın sözünden çıkıldığı da görülür. Erkeğe üstünlük tanıyan toplumsal hiyerarşi böylece altüst olur. Oyunlar, babalarına karşı çıkan çocuklar, efendisinin sözünden çıkan uşaklar, kocasına karşı çıkan kadınlar içerir. Kısacası, devletin koruduğu ve sınırlandırdığı bu sanat, bir yandan da uygulayıcılarının ve onlara onay veren seyircilerin buluşmasıyla özgürleştirici bir nitelik kazanmıştır. Sahnede olan bitenin şaşırtıcı bir güce ulaştığı yaman bir sanattır tiyatro. İngiltere'de profesyonel, özel tiyatronun yükselişi, bu geçiş döneminin zorunlu stratejilerinden birini oluşturan devlet korumacılığı ve rekabetçi yatırımcılık buluşmasının sonucudur (Montrose, s. 54).

Montrose, tecimsel profesyonel tiyatronun ortaya çıkışıyla kurumlaşan, oyuncunun ustalığının sınırıldığı 'kişilik canlandırması'

[personation] olgusunu bu geçiş dönemindeki başka gelişmelerle bağlantılı olduğunu öne sürmektedir (s. 92). Sermaye birikimi, piyasa hesapları, sözleşmelere dayalı tecimsellik ve bütün bunların sonucu olarak belirginleşen “ben-merkezli bireycilik” (s. 92) olgusu, sahne figürlerine özgül özellikler kazandırmış, oyun kişilerini karakter-tip anlayışından çok ötelere taşımıştı. Gurr, ‘bireysel karakter canlandırması’ olarak tanımladığı bu yeni oyunculuk biçiminin, oyuncunun çeşitli duyguları dile getirirken ya da karakter-tipleri yansıtırken kullandığı sanatsal klişelerin çok ötesine geçtiğini söylüyor (s. 91). Bu yeni tür ‘karakter yaratma’ işleminin sahnede yansıyan en belirgin görüntüsü de karaktere tanınan ‘solo’ anlatım yöntemi [soliloquy: tek başına konuşmaya ya da yüksek sesle düşünme] olmuştur (Montrose, s. 91). Gurr’a göre, 1600’lere gelindiğinde, başarılı oyuncu tanımının temel göstergesi ‘karakter yaratma’daki ustalıktır. (s. 99-100).

Hümanist bakış açısı

Antik Yunan’ın Altın Çağı’ndan yüzyıllar sonra Rönesans’ta gündeme gelen hümanist [insancı] düşüncenin peşinde yol almış bir sanat insanıydı Shakespeare. Ne ki içinde yaşadığı ‘geçiş dönemi’nde gözlemlediği toplumsal-politik çarpıklıklar kafa karıştırıcıydı. Shakespeare, ‘insan’ın, bilim ve sanatta ürettikleriyle kanıtlandığı yaratıcılığını, bir başka deyişle, insanı ‘tanrısal olan’a yaklaştıran erdemlerin yüceliğini kabul ederken, bir yandan da insanın düş kırıklığına uğrattıcı kusurlarla donatılmış aşağılık bir yaratık olduğunu düşünmeden edemiyordu. Shakespeare’in oyunları bu nedenle, hümanist bakış açısına ters düşen, Iago (*Othello*), Claudius (*Hamlet*), Edmund (*Kral Lear*) gibi olumsuz karakterlerin de incelendiği zengin bir alan oluşturur.

Shakespeare’in ‘hümanist’ bakış açısı bağlamında üstünde durduğu bir başka sorun da tanrısal erdemlere sahip olan insanın ‘ölümlü’ oluşunun saçmalığıdır. Macbeth’in ‘ölümlü insan’ olduğunun bilincini dile getirdiği “Hayat dediğin ne ki: Yürüyen bir gölge...” sözleriyle başlayan solo konuşması (V, v) bu düşüncenin parlak bir örneğidir. *Hamlet* oyununda ise, 10. Bölüm’de göreceğimiz gibi, ‘hümanist’ Shakespeare bu yönde düşündüklerini enine boyuna tartışmaktadır.

Shakespeare tiyatrosunda –özellikle komik ve trajik olan pek çok oyunda iç içe geçtiğinden- alışlagelmiş dramatik türleri belirlemek kolay değildir. Bu nedenle, pratik açıdan en doğrusu, ozanın sahne yapıtlarını ‘tarih oyunları’, ‘trajediler’, ‘komediler’, ‘romanslar/trajikomediler’ olarak isimlendiren anlayışa bağlı kalmak olabilir. Shakespeare’in tarih oyunları ise ikiye ayrılır: İngiliz tarihine ve Roma tarihine ilişkin olanlar. Shakespeare, İngiliz ve İskoçya tarihine ilişkin olan oyunlarını çoğunlukla Raphael Holinshed’in *The Chronicles of England, Scotland and Ireland* [İngiltere, İskoçya ve İrlanda Tarihi], Roma oyunlarını da Thomas North’un İngilizce’ye çevirdiği, Plutarkhos’un *Lives* [Yaşamlar] (1579) yapıtlarına dayandırmıştı.

Bu noktaya bir not eklemekte yarar var: Shakespeare, İngiliz ve İskoç tarihinden alınan oyunlarının, *Windsor’un Şen Kadınları* [*Merry Wives of Windsor*] komedisinin ve İngiltere’nin söylensel (mitsel) dönemine ilişkin *Kral Lear* trajedisinin dışında kalan sahne yapıtlarını İngiltere’de değil, başka ülkelerde geçirir. Dahası, bu oyunların da tümünde ‘tarihselleştirme’ kullanarak, genellikle ortaçağ dönemine geri döner. Böylece, yalnız dönemin tarih konusuna olan ilgisini karşılamakla kalmamış, aynı zamanda, toplumsal-politik düzlemde güncel gönderme yapıp başını derde sokma tehlikesini de savuşturmuştur.

Sansür kol geziyor

Böylece, İngiliz Rönesansı’nın bir geçiş dönemi olduğunu gösteren bir başka çelişki daha çıkıyor ortaya: Kitap basımının ve okuma hevesinin yoğun olduğu söz konusu toplumsal ortamda sıkı bir sansür uygulaması da vardı. Hiçbir oyun metni, özellikle de tarihle ilgili olanlar yetkililerin izni alınmadan yayımlanamazdı. Sahnelenecek oyunların da resmî onay alması gerekiyordu (Shapiro, s. 117). Shapiro’nun belirttiğine göre Shakespeare’in özellikle *II. Richard*, *IV. Henry I*, *II ve V. Henry* oyunlarına karşı denetleyici bir duyarlık söz konusuydu. Yine de Shakespeare’in hiçbir oyunu yasaklanmamış ya da özellikle ‘yergi’ (hiciv) türündeki yapıtlara uygulanan ‘kitap yakma’ eylemine kurban edilmemiştir (s. 136-7). Shapiro, Shakespeare’in, “1590’ların önemli oyun yazarları arasında, siyasal erk sahiplerinin öfkesini üstüne çekmemiş tek kişi” olduğunu söylüyor (s. 126). Bu ayrıcalığın Shakespeare’e özgü sırrı da “birbirine çatışan politik tar-

tışmaların, hangi görüşün baskın olduğunun anlaşılmayacağı biçimde dengelenmesi"yle açıklanıyor (Shapiro, s. 129).

Greenblatt'ın deyişiyle, "sahnesinde Roma, Efes, Viyana ya da Venedik olsa bile, Shakespeare'in kentsel gönderme noktası hep Londra'dır" (s. 170). Bir başka deyişle, oyunlarının coğrafyasının ve tarihinin çeşitliliğine karşın, Shakespeare hep içinde yaşadığı İngiltere'yi yazmıştır (Seyircinin güncel olaylara dolaylı göndermeler yapan sahne olaylarından hoşlandığını bir kez daha anımsayalım). Shakespeare'in yapıtlarında görülen 'anakronik' (tarihsel sırayı alt-üst eden) örnekler üstünde durmanın bu nedenle pek anlamı yoktur.

İngiliz Rönesansı'na egemen ahlak felsefesi

David N. Beauregard, İngiliz Rönesansı yazarlarının ürünlerinde, 'düşünce'den çok, ahlak felsefesi/ahlak psikolojisi bağlamında tanımlanan iyilik (erdem), kötülük ve öteki duygulara ağırlık verildiğini belirleyerek, dönemin yazınsal yaklaşımının da Aristotelesçi ve Thomasçı (Aquino) ahlak anlayışına yakın olduğunu söyler (s. 913-915). Shakespeare tiyatrosunda işlenen 'duygu' [passion] olgusunu araştıran Lily B. Campbell 1605'ten önce Londra'da yayımlanan kitapların önemli bir bölümünün 'ahlak felsefesi' konusunda olduğunu belirtir (s. 47). Beauregard'a göre 16. yüzyılda, 'duygular'ın Aquino Thomas yaklaşımıyla incelenme pratiği Shakespeare'in oyunlarında da yansımaları bulmaktadır (s. 912). Gerçekten de Thomas'ın 'duygular' [passions] bağlamında kurduğu, sevgi-nefret, istek-tiksinme, kıvanç (ya da keyif)-bungunluk (ya da keder), umut-düş kırıklığı, yüreklilik (ya da öfke)-korku gibi karşıtlıklar Elizabeth döneminde de geçerlidir. 'Sevgi' 'şimdi'nin, 'umut' 'gelecek zaman'ın duygusudur. Para sahibi olma isteği 'açgözlülük', yeme isteği 'oburluk', cinsel istek 'şehvet' duygusunu doğurur. Kibir-öfke ve oç alma isteği birbirini tetikleyen akraba duygulardır (bkz. Campbell, s. 70). Beauregard, Shakespeare tiyatrosundan şöyle bir 'üç'lü örnek verir: *IV. Henry I* oyununda 'korkaklık', palavracı asker Sir Falstaff'ın, 'gözü karalık', savaşma delisi Hotspur'un, 'yüreklilik' duygusu da Prens Hal'ın konumuna ışık tutmaktadır.

Campbell, yazın yapıtlarında yansıyan düşünceler ve duygular arasındaki ayrımı belirlemek için "duyguların yuvası yürektir" diyor

(s. 74). Dahası, Antik ve Hristiyan düşünceleri arasında uyumlu bir köprü kuran, 524 yılında yazdığı *De Consolatione Philosophiae* [Felsefenin Tesellisi Üzerine] yapıtıyla ünlü Boethius'a gönderme yaparak, mutluluğun yalnızca iyilikle/erdemle bağlantılı olduğu, kötülüğün/erdemsizliğin başarıya ulaşsa da insanı mutlu edemeyeceğini anımsatıyor (s. 16-17). Ahlak felsefecilerinin temel kaygısı olan duygular ve akıl arasındaki savaşı da şöyle açıklıyor: “Erdem, aşırılık içeren zıtlıklar arasındaki orta yol olarak düşünüldü; erdem, duyguların akla boyun eğen davranış biçimi olarak tanımlanmaktaydı” (s. 98-99). Sahnede sunulan trajedilerde en etkili yöntem, ahlak felsefesinin öngördüğü dersleri vermektir (s. 38). Sözgelimi, kötülük yapanın yaşadığı huzursuzluk, kişiyi tıpkı III. Richard, Macbeth, Lady Macbeth ve Lear karakterlerinde görüldüğü gibi cezalandırmaktaydı (s. 23). Bir başka deyişle, Rönesans dünyasında trajedi, Tanrı'nın insanlara biçtiği söylenen yazgıyı haklı çıkarma yolunda, insanın kendi kusuru ya da yanlış yoluyla yine kendi üstüne yağdırdığı kötülükte arıyordu adaleti (s. 22).

Hamlet'in aşağıdaki sözleri bu görüşün birebir yansımasıdır:

İnsanın kendisi için de böyledir bu;
Çok kez bir kusur olur yaradılışında,
(...)
Olur a, pek aşırı bir öfkeye kapılıp
Aklın duvarlarını yıkar geçirir,
Ya da ciğerlerine işlemiş bir alışkanlık
Gelir berbat eder en güzel davranışlarını.
Evet,
(...)
Bir tek kusurla damgalandı mı insan
(...)
Yalnız o kusurundan ötürü
Düşer insanların gözünden.
Bir damla kötülük en soylu varlığı
Lekeler ve yıkar bile bazan

(I,iv) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Kralların ve prenslerin, talihin değişkenliği sonucunda, mutluluğu geride bırakıp yıkımla yüzleşmesi, artık kendi işledikleri günah ya da yaptıkları yanlışlarla bağdaştırılmaktaydı. Trajedilerde ‘şiiisel adalet’ böyle gerçekleşiyordu. Cezalandırılan günahların ya da yanlışla-

rın kaynağı ise, insanı bu eylemlere yönelten ‘duygular’dı (Campbell, s. 37). Beauregard, Shakespeare oyunlarını “insana özgü duyguların dansı” olarak nitelendirir (s.912). Oyunlardan çıkartılacak ahlak der-si ise, Aristoteles’in ve Aquinolu Thomas’ın önerdiği ‘ılımlılık’ (ya da orta yol) ilkesine bağlılık, bir başka deyişle, ‘aşırılık’tan kaçınmaktır.

Shakespeare’in oyunlarından tat almanın başlıca yollarından biri, onun yapıtlarını işte tam da böyle bir sanatsal ve toplumsal ik-limde biçimlendirdiğinin bilincinde olmaktır. Bu dönemde yeşeren özel, profesyonel tiyatrolar kent, saray ve bölgelerde eşit düzeyde benimsenen bir popüler dram yazarlığı geleneği başlatmışlardır (Montrose, s.77). Shakespeare de, yarattığı ‘seçkin’ ‘yazar tiyat-rosu’ eylemiyle, toplumsal-ekonomik açıdan sınıf atlamayı amaçla-yan ve bunu başaran kişi olmuştur (Richard Helgerson’dan aktaran Montrose, s. 77).

SHAKESPEARE KLASİK TİYATROYLA HALK TİYATROSUNU BULUŞTURUYOR



İngiliz halkının 14. yüzyılın başından Shakespeare dönemine dek edindiği oyun izleme alışkanlığının temelinde, tiyatronun halk için halk tarafından sunulan bir sanat olarak gösterdiği oluşum vardır. İncil'den kısa sahneler temsil etme uygulaması, Hristiyanlık öncesi tiyatronun -çok tanrılı bir inanç dünyasına yaptığı göndermeler nedeniyle- çoğunlukla yasak olduğu ortaçağın sonlarına doğru, insanların kiliseye daha sık gelmesini sağlayacak bir 'çekicilik' olarak düşünülmüştü. Bir başka deyişle, Hristiyanlığın yükseliş aşamasında kilise yetkililerince engellenmiş olan tiyatro, bu kez Hristiyan kilisesinin girişimiyle gündeme geliyordu.

Dinsel kutlama günlerinde, büyük olasılıkla kilise korosundaki ve/ya da manastırda eğitim gören erkek çocukların da görev aldığı bu minik oyunlar, en kısa zamanda beklenmedik biçimde popüler olunca, kilisenin kurallarını zorlama tehlikesi ortaya çıkmış ve gösteriler kilise bahçesine taşınmış, daha da denetlenemez olmaya başlayınca, kentlerin pazaryerine taşınmıştı.

Dinsel törenlilik eğlenceye dönüşünce

Tarihin derinliklerine gömülmüş olan bu gösterilerin çekiciliğini anlamak için düş gücümüzü kullanacak olursak, şöyle eğlendirici bir resim çıkacaktır karşımıza. Dinsel törenin bir parçası olarak sunulan bu kısa canlandırmalar sırasında yer yer -oynayan kişinin kukuletasının bir çiviye takılması gibi- aksiliklerin çıkması ya da bir oyuncu-

nun –ötekine çelme takıp yere düşürmesi gibi- kaza ya da muzipliklerle güldüren, eğlendiren öyle sahneler oluşuyordu ki, bu da halkın hoşuna gidiyordu. Gösterilerin kilise dışına çıkartılmasının bir nedeni de bu tür olaylar olmalıydı. Bu şekilde, dinsel tören ortamından bir oranda uzaklaşıyor ve güldürü üreten sahneler daha da sıklaşıyordu. İster amatör ister profesyonel olsun, hiçbir oyuncu seyircisiyle sıcak iletişim kuran sahne numaralarından vazgeçemez. Hele yoksul köylü babaların okusun da adam olsun diye manastıra teslim ettiği çocukların dört duvar arasında ne denli sıkıldığı da hayal edildiğinde, gülme/güldürme fırsatının hiç kaçırılmayacağı gün gibi ortada.

Kilisede başlatılan dinsel oyunların pazaryerine geçmesiyle, tiyatronun sorumluluğunu esnaf loncalarının üstlendiği biliniyor. Karşımızda tiyatrocı olarak bu kez de yoksul köylü babaların bir sanat öğretilsin de adam olsun diye ustaların denetimine verdiği, yaramazlık peşindeki, yeni yetme çıraklar vardır. Bir başka deyişle, manastırda eğitim görenlerin kardeşleri... Durum böyle olunca, pazaryerindeki dinsel kökenli oyunlarda da güldürü hiç eksik olmayacaktır. 16. yüzyıla gelindiğinde ise, Shakespeare'in modern öncesi dönemde (Rönesans İngilteresi'nde) 'tiyatro yapısı' tanımıyla sahnelenen oyunlarını izleyen önemli bir seyirci grubunun, Londra'daki imalatçı ustaların yanına verilmiş 'çırak'lar olduğu hemen hemen bütün kaynaklar tarafından belirtilmektedir. Böylece, İngiliz tiyatrosunun halkla nasıl bütünleştiği apaçık ortaya çıkmaktadır. Bizim büyük kentlerin 'sanayi' mahallelerinde kaportacılık öğrenen çocukların tiyatro izlemeyi bugün bile akıllarından geçirmeyeceği düşünülünce, 16. yüzyıl İngiliz tiyatrosunun halkın nasıl önemli bir vazgeçilmezi olduğu açık seçik görülmektedir.

Ortaçağ İngiliz tiyatrosu 14. yüzyılın sonlarına doğru dinsel kökeninden aşama aşama uzaklaşarak, büyük alanlarda toplanan halkın keyifle izlediği bir toplumsal etkinliğe dönüşme yolundaydı. Dinsel amaçlı oyunların içinde, fars öğeleri taşıyan sahneler yer almaya başlamıştı. Sözelimi, Nuh Tufanı'nı anlatan bir oyunda Nuh'un karısının gemiye girmemekte inat etmesiyle gündelik ve doğal bir güldürü ortamına geçiliveriyor, bu da seyircinin çok hoşuna gidiyordu. Wakefield Serisi'nden olan ve İsa'nın doğuşunu dile getiren, Gizem Oyunu [Miracle Play] niteliğindeki *Second Shepherd's Play* [ikinci

Çoban Oyunu] adlı metinde, sürüden bir kuzu çalarak evine getiren ve onu yeni doğmuş bebek kılıfına sokarak saklayan çoban Mak'ın varlığı oyunun bir bölümünü 'güldürü'ye dönüştürmüştü.

Ortaçağ İngiliz tiyatrosunda daha geç bir olgu olarak ortaya çıkan, oyun kişilerinin soyut kavramları simgelediği İbret Oyunu [Morality Play] türünde de güldürü öğeleri sıkça yer almaktaydı. 'Kötülük' ya da Şeytan'ı simgeleyen tipler genellikle güldürücü bir yaklaşımla işlenirdi. *Mankind* [İnsan] başlığını taşıyan ibret oyununda kahramanın, günün yoz özelliklerini simgeleyen üç maskara tip tarafından saldırıya uğrayışı, bu tür oyunlarda güldürü öğeleri yoluyla toplumsal yergiye de yer verildiğini göstermektedir.

16. yüzyılda oluşturulmuş, 'ara oyun' [interlude] adı verilen ve başka tür gösteriler arasında sahneye çıkartılan kısa oyunlar ise Tudor dönemi soylularını eğlendirecek özellikler taşır. Bu oyunlarda amaç, bir olayı konu bütünlüğü içinde sahneye getirmek değil, belirli bir konuda bir kaç karakter aracılığıyla 'nükteli bir söyleşim' oluşturmaktır. John Heywood'un 1533'te yazdığı *The Play of the Weather* [Hava Oyunu] 'nükteli söyleşim' olgusunu yansıtan 'ara oyun'ların bir örneğidir. Yine John Heywood'un kaleminden akan *The Four P's* [Dört P'ler] oyununa ise fars öğeleri ve taşlama da katılmıştır.

Yer-zaman-olay birliğinden bağımsızlığa

Ortaçağ İngiliz oyunları konuları ve yapıları gereği, İtalyan Rönesansı'yla dayatılacak olan 'yer-zaman-olay birliği' kuralından bağımsızdı. Dekor ise pazaryeri koşullarının izin verdiği ölçüdeydi. Daha çok 'söz' yoluyla betimlenirdi ya da simgesel düzeyde yalındı. Çoğunlukla seyircinin düş gücüne bırakılmıştı. Shakespeare ve çağdaşlarının yapıtları da bu doğrultuda, Antik Yunan ve Roma tiyatrosunda var olduğu varsayılan 'yer-zaman-olay birliği' kuralından bağımsız bir çizgide gelişmiştir. Dahası, Shakespeare, çağdaşları olan çoğu İngiliz oyun yazarı gibi, İtalyan Rönesansı'nın dayattığı 'dramatik tür birliği' kuralına da yüz vermemiştir.

Bu noktada rahatça bir genelleme yapılabilir. İngiliz tiyatro gele-
neğinin oluşumunda, yazarların genel olarak yabancı etkileri birebir uygulamaktan kaçındıkları görülmektedir. İngiliz tiyatrosuna ilişkin

özellikler çoğunlukla korunmaktaydı. Yazarlar yabancı etkileri bir oranda dönüştürerek, ortaya özgün biçimler çıkarılmasını sağlamaktaydı. İngiliz tiyatrosunun Shakespeare'den bu yana, her zaman başka kültürlerin tiyatrosundan farklı bir konumda oluşunun bir açıklaması da bu olmalı.

İngiltere'nin uzun ve köklü dram yazarlığı ve tiyatro geçmişinin oluşumunda yabancı etkiler yanında, dinsel kökenli halk tiyatrosunun biçimlendirdiği yerli geleneğin de yaşamsal bir rol oynadığı göz önüne alındığında, tiyatronun iki temel türü olan trajedi ve komedinin, İngiliz Rönesansı sürecinde farklı yapısal özelliklerle zenginleştirilmiş olmasına şaşmamak gerek. İtalyan Rönesansı'nın yazarları 'yer-zaman-olay birliği'ne uymak için çırpınarak yazdıkları oyunlarda başarıya ulaşamazken, başta Shakespeare, birçok İngiliz yazar, sahnede yaratacakları olayları geniş bir zaman dilimine ve birbirinden farklı uzamlara yayarak, olay dizilerini işlemede büyük çeşitlilik sağlamışlardır. Üstelik Shakespeare, pek çok oyununda kullandığı 'yan olay dizileri' nedeniyle 'olay birliği' kuralına karşı çıkmakla da suçlanmıştı.

Tiyatroda tür birliğinden bağımsızlığa

Ozana yöneltilen suçlamalardan biri de trajedi ve komedi türlerinden aldığı öğeleri aynı oyun içinde bir araya getirmesi ve böylece 'klasikçiler'in dayattığı- trajedi ile komediyi birbirinden bütünüyle ayıran 'tür birliği' kuralını yerle bir etmiş olmasıdır. Özellikle Shakespeare'in trajedi ve komedilerini diğer kültürlerdeki örneklerden farklı kılan, dinsel kökenli İngiliz halk tiyatrosu geleneğinin, trajik ve komik olanı özgürce bireştirebilme hünerini kullanmış olmasıdır. Greenblatt'ın deyişiyle, Shakespeare'in "komedi duyarlığı acı, yenilgi ve ölüm tehlikesiyle iç içe yoğurulmuş, trajedi duyarlığı ise soytarıllığı ve kahrkahrı kucaklayabilmiştir" (s. 297).

Bu geleneğin, seyretme eylemini zenginleştirici bir başka boyutu, seyircinin, sahnede anlatılanın birkaç katını da düş gücüyle tamamlama alışkanlığıdır. Greenblatt'a göre, insanı "yaradılış"ından "cennetten kovuluş"una, ölüm öncesinde günahları nedeniyle duyduğu "pişmanlık" aşamasına dek canlandırmış olan İngiliz halk tiyatrosun-

dan esinlenen Shakespeare için “yerde ve gökte” olup biten her şey tiyatro sahnesine çıkartılabilirdi (s. 37). Bu koşulların tanıdığı anlam özgürlüğünün sonucu olarak ortaya sinema sanatının hareketliliğine yaklaşan türde bir tiyatro çıkmıştır. Shakespeare’in hemen hemen tüm oyunlarından film yapılmış olması bu yüzden hiç de şaşırtıcı değildir.

Shakespeare’in trajedi ve komediye ilişkin kuralları altüst eden yazma eğilimi yalnız yaşadığı dönemde değil, 17. yüzyıl Fransa’sına egemen klasik düşüncüyü benimseyenler tarafından da ağır biçimde eleştirilmiştir. Shakespeare’in oyunlarının Fransa’da onaylanması için, 19. yüzyılın romantik yazarı Victor Hugo’nun, Fransız tiyatrosunda özlediği devrimi gerçekleştirebilme yolunda, İngiliz ozanın oyunlarının savunuculuğunu yapması gerekecekti.

SHAKESPEARE'İN TRAJEDİ DAMARI: SENECA VURGUSU



İngiliz halk tiyatrosu geleneğinin özelliklerine ek olarak, Roma İmparatorluğu'nun en önemli trajedi yazarı, devlet adamı ve filozof Lucius Annaeus Seneca'nın (İ.Ö. 4–İ.S. 65) İngiliz Rönesansı'nda ve 17. yüzyıl Fransa'sında üretilen tiyatro yapıtlarında görülen etkisi de Shakespeare'i sarıp sarmalar.

İmparator Neron'un öğretmeni, sonra da danışmanı olan, ardından da Neron'a suikast planları yapanların arasında olduğu savıyla intihara zorlanan Seneca geç dönem Stoacı felsefenin temsilcilerindendir. 'Akıl' denen olgunun canlılar arasında yalnızca insana verilmiş bir armağan olduğunu savunan Stoacı ideal, mantık kullanımı yoluyla yanlış davranışlardan arınılabileceğini, insanın kendini denetim altında tutabilmesiyle zararlı duygulardan korunabileceğini, böylece ahlak açısından sağlıklı bir yolda ilerleyebileceğini öngörmektedir. Temel erdem olarak soğukkanlılık ve ölçülülük niteliklerini benimseyen bu düşünce, haset, öfke, kıskançlık gibi mantık dışı yönelimlere yüz vermeyen, dürüst ve adaletten şaşmayan, bilgece bir varoluş biçimi öngörmektedir (Seneca'nın, Neron'un delilik düzeyindeki yönelişlerini denetlemeye çalışması sonucunda yaşamından oluşu da böylece açıklanmış oluyor).

Stoacı düşüncenin yanlış bulduğu aşırılıkları inceleyip, bu aşırılığa yenilmiş kahramanların korkunç sonunu anlatan Seneca trajedileri, kanlı şiddet sahneleri içermekteydi. Bu sahneler, işkencenin, idam gösterilerinin, ve şiddet görüntülerinin kol gezdiği bir

ortamda yaşayan İngiliz Rönesansı seyircisine çok çekici geliyordu. Seneca'nın yapıtlarının İngilizce çevirileri yapıp yayımlanıyordu (Mila, s. 1). Greenblatt'ın deyişiyle, "Londra, cezalandırma eyleminin sürekli olarak izlendiği bir tiyatro sahnesi" (s. 178) gibiydi. Kesilmiş kafalar direklere geçirilerek sergilenir, kimi suçluların dili kesilir, kimileri kamçılanırdı. Adaleti ceza yoluyla sağlayan bu kültür içinde Shakespeare'in de idamlara tanıklık ettiği kolayca düşünülebilir (Greenblatt, s. 178, 276).

Seneca trajedilerinin Shakespeare'e ve çağdaşlarına çekici gelen bir başka özelliği de 'öç alma' izleğinin yaygın olarak kullanılmasıydı. Geçmişteki ortaçağa ve gelecekteki modern çağa ilişkin yaklaşımların iç içe yaşanmakta olduğu bu geçiş döneminde, baskın bir feodal özellik olan öç alma olgusu seyirciye çok çekici geliyor, oyun yazarları da kana susamış düşmanların şiddet gösterilerinden beslenen bu popüler izlekten yararlanıyordu.

Seneca'nın İngiliz Rönesansı oyun yazarlarını etkilediği söylenen biçimsel özelliklerin başında karakterin sahnede başka kimse yokken tek başına konuşması [solo] ya da 'yüksek sesle düşünme' [soliloquy] tekniği, retorik kullanımı, olayların duygusal etki yaratacak biçimde anlatımı ve doğaüstü öğelerin sahneye getirilmesi gibi örgeler gelmektedir (Bu ve başka Seneca'dan kaynaklanan özelliklere, çeşitli oyunları incelerken değineceğiz). Ne ki Seneca tiyatrosunun birçok özelliğinin Antik Yunan'ın tragedya geleneğinden geldiği de unutulmamalı. Dahası, Seneca'nın yapıtlarında yansıyan Stoacı idealin belirli noktalarda (sözelimi, aşırılıkların denetlenmesi konusunda) İngiliz ortaçağ ibret oyunlarının vurguladığı Hristiyanlık erdemleriyle örtüştüğünü, böylece Rönesans'ın İngiliz yazarlarının, özellikle Shakespeare'in her iki tiyatro geleneğini buluşturduğunu da anımsamalıyız. Her iki gelenekten gelen özelliklerin de Shakespeare'in incekasıyla, yazar kişi hünerleriyle ve dehasıyla özgün bir bireşime ulaştırıldığını ise aklımızdan çıkarmamalıyız. Yoksa, Shakespeare'in çağdaşlarının yapıtları, tıpkı onunkiler gibi, bugün de sahneleniyor olurdu. Oysa çoğu unutulup gitmiştir.

Şiddet üzerine kurulmuş ilk trajedi: *Titus Andronicus*

Shakespeare'in Seneca trajedisinin 'öç alma' izleğine ve çarpıcı şiddet sahnelerine en sıkı sıkıya bağlı kaldığı erken dönem oyunlarından olan *Titus Andronicus*'tan getirilecek örnekler, Seneca ve Shakespeare yapıtları arasındaki ilişkinin bir yönünü göstermek açısından yararlı olacaktır.

1590'ların ilk yıllarında yazıldığı sanılan ve Shakespeare'in ilk sahne yapıtları arasında yer alan *Titus Andronicus*, düşsel bir kahramanın öyküsünü anlattığı için, Shakespeare'in 'Roma oyunları' ya da 'tarih oyunları' kategorisine girmeyen, dahası 'trajedi' olma özelliği de tartışılır bir metindir. Az sahnelenen, aşırı sözel yüklenme nedeniyle alabildiğine hantal, yansıttığı 'şiddet sahneleri' ile seyirciyi korkutan (onlarca kişinin öldüğü), 'öç alma trajedisi' olarak amaçlanmış bir oyundur.

Yaşadığı dönemin Londra'sında 'moda' olan her çeşit sanat üretimini, bu arada 'tarihsel oyun', 'öç alma trajedisi' gibi popüler dramatik türleri deneyen 'genç' Shakespeare, sahnelenmesinde teknik zorluklar olan trajedilerin yazarı Seneca'nın ağıdalı biçiminin baskın etkisi altındaydı. Dilsel kullanım, karakter çizimi ve olay örgüsü kurma bağlamında henüz kendi sahne söylemini oluşturmadığı bir dönemde ürettiği *Titus Andronicus*, içerdiği 'kanlı' sahneler nedeniyle çok tutulmuş, İtalyan ozan Giraldi Cinthio'nun bu tür görsel-işitsel düzeyde dehşet verici sahneler için söylemiş olduğu gibi, "seyirciyi kendinden geçirmiş" (bkz. Miola, s. 31), ne ki oyunun kahramanı 'trajedi'nin yüceltici boyutlarına ulaşamadığı için, ister istemez -'korkuttuğu' denli 'güldüren'- 'grotesk bir fars'a dönüşmüştür. Shakespeare'in, *Titus Andronicus*'u, Seneca oyunlarındaki şiddet sahnelerinin abartısını gözler önüne seren bir parodi olarak yazmış olduğu da düşünülebilir (Bu düşünceyi benimseyen yönetmen Isıl Kasapoğlu, 2010'da Semaver Kumpanya'da Sinan Fişek'in katkılarıyla sahnelediği bu Shakespeare oyununda, 'siyasal' bir uygulama yönelimi olarak başlayıp, toplumsal ve bireysel pratiğin de bir parçası oluveren, insanın insana yönelttiği 'şiddet'i sorgularken, fars ağırlıklı bir parodi yaklaşımı kullanmıştır) - <https://rantey.org>

Titus Andronicus oyununun bilinen bir kaynağı yoktur. Oyun, düşmanların sürekli bir dönüşüm içinde birbirlerinden öç aldıkları bir süreçte oluşur. Seneca türü trajedinin soylu kahramanı, Romalı komutan Titus Andronicus, yıllarını Roma adına dövüşerek geçirdikten sonra yirmi beş oğlundan geri kalan üçüyle yurduna dönmüş, yanında Gotlar Kraliçesi Tamarra'yı, onun üç oğlunu ve Mağripli (Kuzey Afrikalı, koyu tenli) Aaron'u esir olarak getirir. Savaşta yitirdiği oğullarının kanına karşılık olarak –geleneklere göre- Tamarra'nın bir oğlunu kurban eder. Tamarra, bunun karşılığında, Titus'un iki oğlunu iftira yoluyla suçlayıp her ikisini de idama yollar. Dahası, oğullarını Titus'un kızına tecavüz etmeleri ve bunu kimseye anlatamamış diye ellerini ve dilini kesmeleri için görevlendirir. Titus, bu durum karşısında öfkenin ve deliliğin eşliğine gelmiştir. Shakespeare oyunlarının daha sonraki 'kötü adam'larının öncüsü olan Mağripli Aaron, Tamarra'nın yaptığı kötülüklerin uygulayıcısı olarak gündemdedir. Pek çok olayın art arda dizildiği ve Titus'un yaşayan tek çocuğunun da Tamarra'nın marifetiyle sürgüne yollanmasından sonra, Titus'un, Tamarra'nın iki oğlunun etinden yapılan yemeği kadına yedirişini izleriz. Böylece, onlarca ölüm, tecavüz, organ kesme, yamyamlık ve delilik patlamaları gibi şiddet sahneleriyle bezenen oyunda, Stoacı Seneca'nın düşüncesine ters düşen tüm aşırılıklar sergilenir ve öç alanlar da cezalarını bulur. *Titus Andronicus*, Yunan mitolojisinde Agamemnon ve Menelaus'un babası olan Kral Atreus ve ailesinin temsil ettiği 'öç alma' arketipinin, başka Rönesans oyunlarında da görülen bir uzantısı gibidir (Miola, s. 41).

Shakespeare, klasik tiyatro şiirindeki 'retorik' özellikleri, düşünür-yazar Seneca'nın düşünsel derinliğini, 'kutsal adalet' duygusunu, oyunlarındaki görsel-işitsel düzeyde vurucu sahneleri, özellikle de kalemiyle canlandırdığı şiddet görüntülerini almış, İngiliz halk tiyatrosunun, yer-zaman-olay birliği ve dramatik tür birliği gözetmeyen, dekor-giysi ve jest kullanımı açısından seyircinin düş gücünü kullanmasını sağlayan soyut yaklaşımıyla buluşturmuştur.

Shakespeare'in, gerek 'öç alma' örgesini, gerekse 'kötü adam' karakterini halk tiyatro geleneğinden aldığı öğelerle nasıl olgunlaştırdığını ve Shakespeare tiyatrosuna özgü niteliklerle donattığını daha sonra incelenecek olan oyunlarda göreceğiz.

SHAKESPEARE MACHIAVELLI'YE KARŞI: III. RICHARD



İngiliz Rönesansı'nın sanat-kültür ve siyaset ortamını en çok etkilemiş kişilerden biri de İtalyan düşünür, yazar ve devlet adamı Niccolo Machiavelli'ydi. 1469-1527 yılları arasında yaşamış olan bu Floransalı Rönesans aydını, sahne yapıtları yazmış olsa da, ününü tiyatro ve siyaset alanlarında günümüzde de kullanılagelen 'Makya-velci' sözünün çeşitli dillere yerleşmesine neden olmuş *Il Principe* [Prens, 1513-1514] adlı yapıtına borçludur.

Machiavelli, kent-devletlerine bölünmüş olan İtalya topraklarında, bu küçük devletler arasında bir dayanışma olmadığı gibi, diğer ülkelerden gelen saldırılara karşı etkili bir birliğin de sağlanamadığı tarihsel dönemin insanıydı. Bu nedenle, devleti güçlü kılabilen güçlü bir yöneticinin varlığına inanmaktaydı. Kötülüklerle kuşatılmış bir toplumda 'erdem' bir zayıflık olarak insanı yenilgiye uğratacaktı. Machiavelli, bu nedenle, ülkesini seven bir yönetici adayının gerektiğinde 'erdem' olgusuyla bağdaşmayan eylemlere de başvurabileceğini düşünüyordu. Doğru bir amaca ulaşmak için kullanılan her yolun (aracın) geçerli olduğunu imleyen sözleriyle Rönesans dünyasında fırtına estirmişti. Machiavelli'nin *Prens*'i, Protestan Kilisesi'ni baskın kılmaya çalışan Elizabeth dönemi İngiltere'sinde Katolik mezhebinin yozlaşmışlığının bir göstergesi sayılarak yasaklanmıştı. Ne ki İngilizce çevirisi ancak 1640'ta yapılmış olan *Prens* metninin başka dillerdeki çevirileri İngiliz aydın çevrelerinde okunmakta ve konuşulmaktaydı.

Shakespeare'in, *Prens'i* bir yabancı dilde okuyup okumadığı bilinmiyor. Ne ki, kitabın lanetlenmesi yanında Machiavelli'nin kendisinin bile 'Şeytan'la özdeşleştirildiği (Bull, s. 9) bir kültür ortamında neredeyse 'kötü adam' figürü olarak kalıplaşmış olan 'Makyavelci kişilik' kültür-sanat dünyasındaki yerini çoktan almıştı. Sözgelimi, Christopher Marlowe'un *Maltalı Yahudi* [*The Jew of Malta*, 1589-90] oyununda Makyavelci özellikler saptanmaktaydı.

'Kötü Adam' çiziminde Makyavelci model

Shakespeare, ilk büyük karakter çalışmasını yaptığı *III. Richard* başlıklı 'tarih oyunu'nda Gloucester Kontu Richard'ı tipik bir Makyavelci kişilik olarak çizerken, kötülüğe ödün veren bir yönetici adayının sonunda başarılı bir hükümdar olamayacağını altını çizerek hem Machiavelli'ye karşı çıkıyor hem de karakter çiziminde dinsel kökenli halk tiyatrosu geleneğine ilişkin örgeler kullanarak 'erdem'in gerekliliğini vurguluyordu. Dahası, Richard karakterine kattığı çekici boyutlarla, kahramanını *Titus Andronicus*'un Aaron karakteri gibi, Seneca tipi katıksız bir 'kötü adam' olmaktan çıkartıyordu. Buna karşılık Seneca'nın Antik Yunan tragedyasından alıp sürdürdüğü ve/ya da kendi geliştirdiği biçime ve içeriğe ilişkin özellikleri tam verimle değerlendiriyordu.

Özetlemek gerekirse, Shakespeare'in erken dönem sahne yapıtları arasında parlak bir çıkış yapan *III. Richard*, hem İngiliz Rönesans tiyatrosunun 'yer-zaman-olay birliği öngören' klasik kurallardan bağımsızlığının göstergesi olan 'tarih oyunu' türünü örneklemesiyle, hem klasik örgelerle halk tiyatrosu örgelerini bireştirmesiyle, hem Makyavelci tipolojiyi özgünleştirmesiyle hem de Seneca'dan gelen tiyatro mirasına sahip çıkması açısından önem taşıyor.

Shakespeare'in, bir ülkenin başına gelebilecek en kötü felaket olarak düşündüğü politik sorun 'iç savaş'tır. Tarih oyunlarının bir bölümünde Edward Hall'un *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and York* [Soylu ve Ünlü Lancaster ve York Ailelerinin Birleşmesi] başlıklı yapıtından da yararlanan (Greenblatt, s. 169) ozan, üç ayrı oyun olarak kaleme aldığı *VI. Henry* metinlerinde, Kırmızı Gül ile simgelenen Lancaster ve Beyaz Gül simgesini taşıyan

York ailelerinin, İngiltere tahtını ele geçirme adına toplumu sürükledikleri, otuz yıl süren ve Güller Savaşı olarak anılan iç savaş sürecini sahneye getiriyordu. Greenblatt'a göre, 1580'lerin son yıllarında sahnelendiği düşünülen bu üç oyun Shakespeare'in tiyatrodaki ilk büyük başarısını oluşturur (s. 197). *III. Richard* oyunu ise olayı noktalamakta ve iki ailenin de krallıktan uzaklaştırılıp, İngiltere'de Tudor döneminin başlatıldığını göstermektedir. Güller Savaşı böylece 'dörtleme' olarak yapılandırılmış ve Shakespeare'in bu ilk 'tarih oyunları' seyirciye çok çekici gelmiştir.

Tarih oyunlarında iç savaşa karşı uyarı

Dahası, 1589-1592 yılları arasında oluşturulan üç *VI. Henry* oyunu ile 1593'te yazılan *III. Richard*, Shakespeare'in daha sonra yazdığı, *VI. Henry*'den önceki İngiliz krallarını da ele alan *II. Richard* (1595), *IV. Henry I, II*, (1597-98) ve *V. Henry* (1599) oyunları ile da bir bütün olarak görülebilir. Çünkü Shakespeare'in, Plantagenet Hanedanı'ndan gelen Algevinler (*II. Richard*), Lancaster (*IV. Henry*, *V. Henry*, *VI. Henry*) ve York (*IV. Edward*, *V. Edward*, *III. Richard*) aileleri bağlamında gündeme getirdiği bütün bu oyunlarda, aynı zamanda, kral olmayı hak etme ilkesi, ülkesini ve halkını doğru yönetmesi için bir kralda bulunması gereken erdemler, en önemlisi de taht bağlamında 'yasallık' arayışı tartışma konusu edilmektedir. Bütün bu sorunların, ortaçağın feodal yapısı henüz tam değişmemişken, merkez otoriteyi öngören krallık rejimine geçilme aşamasının yarattığı çelişkilerden temellendiği düşünülebilir. Böylece, Güller Savaşı'nın öncesini gösteren oyunlarda yer alan kralların konumu da önemsenmektedir. Bu oyunlarda odak noktası iç savaş olmamakla birlikte, Shakespeare bize ülkedeki huzursuzluğun yaklaşık 100 yıllık bir süreyi kapsadığını gösterir. M. Hamit Çalışkan'ın deyişiyle "...Shakespeare, geçmiş taht kavgalarından örnekler vererek halkı olası bir savaş tehlikesine karşı uyarmak isteğiyle" yazmıştır bu tarih oyunlarını (s. 14).

Yeri gelmişken tarih oyunlarına ilişkin bir parantez açalım. Shakespeare, İngiliz tarihine ilişkin kaynaklardan çok uzaklaşmamakla birlikte, her bir tarih oyununa özel denebilecek bir yaklaşım uygulamıştır. Bu nedenle de tarih oyunlarında da bir çeşitlilik söz konu-

sudur. Freudcu yaklaşımı kullanan Dr. Franz Alexander, *IV. Henry* oyunlarında, daha sonra V. Henry olarak tahta çıkacak olan Prens Hal'in, kral babasına karşı çıkmakla başlayıp onunla özdeşleşmesiyle noktalanmış olgunlaşma deneyimini, 'ben'in (ego) normal bir uyuma kavuşma süreci içinde geçirdiği aşamalarla açıklar. Onur ve utku kavramlarına bağlılığıyla öne çıkan, gözü kara savaşçı Hotspur karakterinin kişiliği bağlamında 'üst-ben'in [super-ego] etkisine giren, bencil haz duygularına bağlı olarak alt tabakanın ahlak dışı ortamında yaşayan Palavracı Asker Falstaff ile olan ilişkisi bağlamında 'alt-ben'e [id] yenik düşen Prens Hal, sonunda babasının kimliğiyle özdeşleşerek 'ben'i egemen kılıyor ve bir ülkeyi yönetme sorumluluğunu yükleniyor (Trilling, s. 286). *V. Henry*, daha önceki tarih oyunlarına oranla, özyaşamsal (biyografik) verilere çok daha ayrıntılı biçimde yer veren bir metin (Shapiro, s. 133). *II. Richard* ise kahramanın ikilemlerini dile getirmesi açısından kimi zaman trajediyle buluştuğu öne sürülen bir yapıttır.

Greenblatt'a göre Shakespeare'in İngiliz tarihiyle ilgili görüşü "...dizginlenemeyen yükselme hırsının ülkeyi kaosa, yönetimi elden çıkan hizipçiliğe sürüklemesi ve sonuç olarak siyasal erkin yurtiçi ve yurtdışında yitirilmesi"dir (s. 197). *III. Richard* ve *Macbeth* oyunları bu görüşün açık seçik yansıması gibidir.

Bu iki oyunu yan yana anmamızın bir başka nedeni var. Shakespeare için tarih oyunu ve trajedi türleri arasındaki ayrım çok önemli değildi (Greenblatt, s. 296). Bu nedenle, yaşadığı çağda, ozanın yapıtlarını türlere göre belirleme işini yayıncılar üstlenmiş gibiydi. Dolayısıyla, *III. Richard*'ın kimi basımlarda 'trajedi' olarak belirlendiği görülür. *Macbeth* ise çok sık olmasa da 'tarih oyunu' olarak da incelenmektedir. Bizim bakış açımıza göre *III. Richard* 'tarih oyunu', *Macbeth* 'trajedi'dir. Bu iki tür arasındaki ayrım *Macbeth*'i incelediğimiz 16. Bölüm'de görülecektir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, *III. Richard*, Shakespeare'in Makavelci karakter özelliklerini ve Seneca'nın dramatik tekniklerini şaha kaldırdığı bir metindir. E. A. J. Honigmann'ın deyişiyle, "oynandığı ilk dönemlerde yapılan göndermelere göre belki de *Romeo ve Juliet* ve *Hamlet* oyunları ile birlikte, tiyatrunun olağanüstü düzeyde tutulmuş

yapıtlarından biridir” (s. 7). Bunun kanıtı olarak, John Maningham’ın ‘Günce’sindeki 1602 yılına ilişkin öykücülüğü alıntılanmalıdır:

Richard Burbage’in [Shakespeare tiyatrosunun en parlak trajik aktörü] III. Richard rolünü oynadığı bir dönemde onu izleyen bir kadın seyirci oyuncuyu öyle beğenmiş ki, oyundan çıkmadan önce, o gece III. Richard kimliğiyle kendisine gelmesini istemiş. Bu konuşmaya kulak misafiri olan William Shakespeare, kadının ziyaretine Bourbage’den daha önce giderek gecenin keyfini çıkarmış. Daha sonra III. Richard’ın kapıda olduğu bildirildiğinde ise, [İngiliz tarihinde] III. Richard’dan çok önce Fatih William’ın [William the Conqueror] geldiğini söyleyivermiş (bkz. Honigmann’da, s. 7).

III. Richard, başkişisinin sahnede tek başına görüldüğü Seneca biçeminde bir Öndeyiş [Prolog] ile başlar. Gloucester Dükü olan Richard’ın, kamburuyla ve aksayan ayağıyla oluşturduğu görüntü, seyircinin daha oyun başlamazdan önce sahneye odaklanmasını sağlar. Oysa tarih Richard’ın bedensel sorunlarından söz etmez. Richard’ın çarpıcı görüntüsü Shakespeare’in etkileyici teatral buluşlarından biridir. Daha sonra görüleceği gibi, Richard’ı ‘Şeytan’ çirkinliğinde yansıtmanın aracı olarak da işlev taşımaktadır. Sırası gelmişken söyleyelim, Shakespeare hiçbir teatral buluşunu tek işlevle sınırlamaz. Sahne hünelerinin kullanırken, bir taşla en az iki, kimi zaman da daha çok kuş vurmuştur.

Gloucester Dükü Richard, İngiltere tahtının York ailesine geçtiği dönemde tahta oturan IV. Edward’ın yaşamakta olan en küçük erkek kardeşidir. Seyircinin karşısına Yorklar’ın en mutlu olduğu aşamada çıkar.

Richard’dan Seneca biçiminde ‘Öndeyiş’

Richard, kırk üç satır uzunluğundaki ‘öndeyiş’ boyunca, dört ayrı aşamada iletişime girer seyirciyle. İlk on beş dizede York ailesinin savaş sonrasındaki mutlu günleri sergilenirken, aynı zamanda da oyun öncesinde Lancasterler’e karşı yapılan savaşın neden olduğu mutsuzluk anlatılır (Seneca’nın Antik Yunan trajedisinden alıp getirdiği –geçmiş ve/ya da sahne dışında olan biten olayları anlatma anlamına gelen ‘nuntius’ tekniğidir söz konusu olan). Ailesinin yaşadığı tatsız kış mevsiminin karanlığı, York güneşinin doğmasıyla (büyük oğul Edward’ın tahta çıkmasıyla) sona ermiş, aileyi tehdit eden kara

bulutlar okyanusun dibine gömülmüştür. Artık askerlerin alınlarını zafer çelenkleri süslemekte, savaşta hırpalanmış zırhları/silahları duvarları süslemektedir. Alarma geçildiği anlardaki telaşlı toplanmalar, artık şen buluşmalara dönüşmüştür. Savaş zamanının irkiltici asker yürüyüşünün yerini ise müziğin uyumuna göre devinen dans adımları almıştır. Asık suratlı savaşın alnındaki kırışıklar düzelmiştir. Zırh giydirilmiş atları düşmanı dehşete düşürmek için mahmuzlayan asker, artık bir hanımın odasında, çalgının tellerinde dolaşan istek dolu ezgilere uyarak, mum alevi gibi nazlı nazlı salınmaktadır.

'Savaş'ın korkunç görüntülerinden 'barış'ın dingin ortamına atılan adımı kusursuz biçimde dillendirerek 'barış'tan yana bir resim çizen Shakespeare, Richard'ın ağzından, İngiltere'nin savaş sonrasındaki esenliğini anlatırken, kahramanının 'görünüştaki kişiliği'ni de yansıtmaktadır: Ailesine ve yurduna bağlı, sevgi dolu, barışçıl bir prens...

Bu dizeleri izleyen ve öndeyişin ikinci bölümünü oluşturan on dört dizede ise Richard oyun boyunca tüm sırlarını paylaşacağı seyirciye barış ortamında ne denli 'mutsuz' olduğunu söyler. 'Oysa ben' diye başlayan bu bölümde Richard bedensel engellerini öne sürerek seyirciyi kendine yandaş yapar. Düzgün bir fiziği olmadığı için barış zamanı eğlencelerinden pay alamayan, dahası, aynadaki görüntüsüne bile hayranlıkla bakma şansı olmayan, çirkinlikle damgalandığı için güzel kızlarla oynaşamayacak durumdaki Richard, kendini acındırmayı şöyle sürdürür: Doğa'nın güzellikten bütünüyle yoksun kıldığı, zamanından önce doğduğu için yarım kalmış, çarpık bir yaratıktır ne yazık ki. Öyle biçimsiz bir görünüşü vardır ki, yanlarında durduğunda köpekler bile ona havlamaktadır. İşte, bu nedenle, başkalarını keyiflendiren bu barış günlerinde, gönlünü eyleyecek hiçbir şey bulamamaktadır. Zaman geçirmek için tek yapabileceği, güneşe çıkıp gölgesini izlemek ve çarpık bedeninden dolayı hayıflanmaktır.

Seyircinin acıma duygularını böylece ayağa kaldıran Richard, konuşmasının üçüncü bölümünün içerdiği on dört dizede 'gerçek yüzü'nü gösterir. Bu barış günlerinin tadını 'aşk ve meşk'le çıkarmayacağı için herkesin bayıldığı başıboş eğlencelerden nefret etmektedir. Bu nedenle, eğlenceyi 'kötülük'te arayacaktır. Ağabeyleri Kral Edward ve Clarence Dükü George'u birbirine düşürmek için,

sarhoş ağızlardan çıkmış kehanet sözleri, kötücül düş yorumları, bin bir çeşit iftira yayma yoluyla tehlikeli komplolar düzenlemiştir. Kurduğu tuzakların başında, Edward'ın vârislerinden biri olan ve adı G ile başlayan birinin Edward'ı öldüreceği yolundaki kehanettir. 'Kral Edward, eğer 'Richard'ın sinsi, kalles ve hain olduğu ölçüde dürüst ve adilse', George'u (Clarence'ı) o gün zindana tıktırmalıdır.

III. Richard oyununun bu açılış bölümünde, Richard'ın, kötülük yapmaya yönelişinin temelindeki nedeni, kendisine doğa tarafından haksızlık edilerek, dünyaya zamanından önce ve sakat olarak gelmiş olmasına bağlamasının, seyirci bağlamında psikolojik bir inandırıcılık kazandığını belirten Freud, Richard'ın sakat doğmuş olmasını kötülük etmek için bir mazeret olarak kullanması ile gerçek bir 'vaka' arasında koşutluk kuruyor. Dadısından kaptığı bir mikrop nedeniyle yaşam boyu hastalıklı bir kişi olmaya yazgılanan bir hastasının bu talihsizliği, kendi yaptığı her kötülüğün ya da yanlışın nedeni olarak gösterdiğini ve böylece kendisine bir ayrıcalık kazandırdığını söylüyor (1979, s. 235-236).

Richard, yalnızca seyirciyle paylaştığı ilk üç bölümün ardından gelen son üç dizinin ilkinde, bu kez -Seneca biçeminde- 'kendine seslenme' yöntemine başvurur ve bir süredir yüksek sesle dile getirmekte olduğu düşüncelerinin ruhunun derinliklerine inerek saklanmalarını ister. Çünkü ağabeyi Clarence'ın yaklaşmakta olduğunu fark etmiştir. Son iki dizede ise nöbetçiler eşliğinde götürülmekte olan Clarence'a sanki hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi, telaşla, "İyi günler, ağabey, bu nöbetçiler de ne demek oluyor" diye sormaktadır. Böylece, Öndeyiş noktalanır ve aynı zamanda 'yüksek sesle düşünme' [soliloquy] olarak da tanımlanabilecek bu Seneca biçemindeki 'solo' bölümden ikili söyleşime ve olaylar dizisine geçilir.

Shakespeare oyunun ilk kırk üç dizesini Seneca'nın Antik Yunan'dan aktardığı ve/ya da kendi katkısı olan özellikleriyle işlemiş, aynı zamanda da tahtla arasındaki engelleri kaldırma yoluna başkoymuş Makyavelci modeli yansıtan bir prensi başarıya ulaştıracak karakter özelliklerine giriş yapmıştır: Her şeyden önce Richard görüldüğü gibi biri değildir. Oyunun son bölümlerine dek izleyeceğimiz gibi, karakterinin en önemli boyutu 'ikiyüzlü' oluşudur. Ken-

dini çevresine iyi huylu, yumuşak başlı, sevecen biri olarak tanıta-
cak, gerçek duygu ve düşüncelerini yalnızca seyirciyle paylaşacaktır.
Dahası, başkalarını kandırma yolunda birinci sınıf bir 'oyuncu'dur.
Seyirciyi bile daha ilk aşamada, sakatlığını bahane ederek kendine
acındırmıştır. En korkunç özelliklerinden biri ise, ağabeylerini yok et-
mek için her türlü kötülüğü yapacak düzeyde 'hırslı ve acımasız' olu-
şudur. Richard'ın stratejisinde 'amaca ulaşmak için her araç geçerli'
görünmektedir. Bu süreçte 'vicdan' hiçbir biçimde etkin değildir.

Richard, Clarence'la olan kısa karşılaşmasında, bütün bu kötü-
lüklerin, Edward'ın eşi Kraliçe Elizabeth'in (Woodville) yakınlarının
başının altından çıktığını söyleyerek yeni bir 'iftira alanı' oluşturur.
Elizabeth ve ailesi, oyun boyunca Richard'ın hedefindeki 'düşman
taraf' olarak yer alacaktır.

Oyundaki başkahramanın karakter özellikleri ve olayların geliş-
me yönü böylece belirlendikten sonra, Richard'ın, Kule (Tower) adını
taşıyan, nice soylu kişiye mezar olmuş zindana götürülen ağabeyi
Clarence'ın ardından ettiği alaycı sözler, bu çok zeki ve kurnaz 'kötü
adam'ın vicdansızlığını bir kez daha gözler önüne serer: "Dönüşü
olmayan yolda yürü git, budala Clarence. Seni öyle çok seviyorum ki,
ruhunu en kestirme yoldan cennete yollayacağım. Eğer gökler benim
gibilerin elinden armağan kabul ederse" (I, i) sözleriyle, Richard'ın
aynı zamanda ne yaman bir parodi ustası olduğunu da görürüz.

Bu arada Kule'de tutuklu olan Lord Hastings'in çıkışını da göz-
lemlemiş olan Richard, dostça davrandığı -Kraliçe ve akrabalarının
düşmanı olduğunu da bildiği- bu soylu kişiden Kral Edward'ın çok
hasta olduğunu öğrenir. Hastings'i uğurlayıp sahnede yalnız kaldı-
ğında, planlarının daha ayrıntılı biçimde seyirciyle paylaştığı görülür:
Hasta Kral Edward, eceliyle ölmeden önce George'un idamı sağ-
lanmalıdır. Kral ölünce de, Richard'ı kimse tutamayacaktır. Ne ki,
Richard kendi (Shakespeare'in) deyişiyle, "pazara eşeğinin önünde
koşmakta", bizim deyişimizle suyu görmeden paçaları sıvamaktadır.
Oysa sabırlı olmalıdır.

Şimdi yapması gereken bir iş daha vardır. Savaşta yenik düşen
ve oyun boyunca Richard için ikinci bir 'düşman taraf' oluşturan
Lancaster ailesinin, kocasını Richard'ın öldürmüş olduğu, geliniyle

-Warwick'in kızı Lady Anne- evlenecektir. Bu noktada ilk perdenin ilk sahnesi noktalanır ve 'Richard'ın İlk Aşk Sahnesi' olarak niteleyeceğimiz ikinci sahneye geçilir.

Richard'ın İlk aşk sahnesi

Shakespeare bu oyununda, tarih kayıtlarına göre on beş yıl süren York Hanedanı'nın öyküsünü birkaç yıla indirgenmişçesine anlatmakta, böylece zaman içine yayıldığında çarpıcılığını yitirecek bir süreci, hızlı bir gerilim akışı içinde sahneye getirmektedir. Bu noktada, Shakespeare'in, oyunlarını -İtalyan Rönesansı döneminde (Seneca da model alınarak) klasik tiyatronun kuralı olarak belirlenmiş- 'Beş Perde' bölümlemesine göre değil, İngiliz geleneksel tiyatrosunun 'özgür' anlatımı doğrultusunda, 'sinema akışı'na benzer bir anlayışla, birbirini hızla izleyen sahneler biçiminde yazdığını anımsamalıyız. Elimizdeki basımlar, yayıncı ve/ya da editörler tarafından yapılmış bölümlmeleri içermektedir.

Özetle, çok uzun bir sürede olan bitenin, sanki birbirini izliyor-muşçasına art arda dizilmesiyle, Yorklar'ın tahta çıktığı, Clarence'in Kule'yeyollandığı, Hastings'in aynı zindandan salıverildiği -sanki hepsi aynı anda oluyormuş etkisi yaratan- bir akış içinde, Lancasterler'in kralı VI. Henry'nin beyaz bir örtüyle kefenlenmiş cansız bedeni de, gelini Lady Anne'in eşliğinde sahneden geçirilebilmektedir. Önce kocası Edward'ı, sonra da kayınpederi Henry'yi yitirmiş olan Anne derin acılar içindedir ve her iki Lancaster erkeğinin de ölümünden sorumlu olan Richard'dan nefret etmektedir. Richard işte bu aşamada genç kadının karşısına çıkacak ve bütün çirkinliğine ve Lancaster ailesinin en önemli erkek kişilerinin katili olmasına karşın, düşman saflarında korunmasız kalmış, bu yalnız ve umarsız kadına kendisini kabul ettirecektir.

Anne'in, Richard'a yönelttiği ağır hakaret sözleriyle başlayan sahnede, Richard, aşkına köle olmuş erkeğin aşağıdan alan tutumuyla, ikiyüzlülüğün alaycılıkla atbaşı gittiği, müthiş bir 'sevdalı' rolü oynayarak oyunculuğunun doruğuna çıkacaktır. Anne'in uzun dizeler boyunca duraksadığı, sonunda da direncinin bütünüyle kırıldığı bu sürecin son aşamasında sahnede yalnız kalan Richard başarı sar-

hoşluğu içindedir. Bu sahneyi izleyen uzun 'solo' parçasında gerçek yüzünü gösterecektir. Lady Anne'in arkasından söylediği sözlerle, kendisi gibi bir canavarı bağrına basan genç kadını yerin dibine batıran Richard, oyunculuğuyla taçlandırdığı 'aşk sahnesi'ni, kendisini de alaya aldığı bir anlatımla noktalar: Gidip bir ayna satın alacak, onu şıklaştıracak modeller bulsunlar diye birkaç da terzi ayarlayacaktır; öyle ya, kendisinden hoşnut olduğuna göre, giyimine biraz özen göstermelidir. Richard alaycı sözlerini güneşe seslenerek noktalar: "Bir ayna satın alıncaya kadar parla sen güzel güneş; parla ki yol boyunca gölgemi seyredebileyim." (I, ii).

Richard, bu son tümceleriyle, 'Öndeyiş'te 'kendini acındırmak' için dillendirdiği 'zavallı' gölgesini 'yüceltmekte', böylece Seneca'nın, 'farklı sahneleri koştur biçimde yapılandırma' yöntemini uygulamaktadır. Dahası, bu yolla -ciddi olanı gülünçleştirmek sanatı olarak tanımlanabilecek- 'parodi' ustalığını şahlandırırken, aynı zamanda Lady Anne ve bütün kadınları kolay kandırılabilirliklerinden dolayı alaya almaktadır.

Bu sahnede Sıla Şenlen, Seneca'nın Antik Yunan'dan aktardığı ve/ya da 'retorik' anlatıma (güzel konuşarak karşıdakini inandırma ya da etkileme) kendi özgün buluşlarıyla kazandırdığı söz sanatlarından altı çeşidinin Shakespeare tarafından nasıl pek çok kez kullanılarak, son derece yoğun ve çarpıcı bir konuşma örüntüsü oluşturduğunu, her bir kullanımın tek tek izini sürerek göstermektedir (s. 68-74). Bu söz sanatlarının başında, tartışan iki tarafın birbirlerinden duydukları sözcükler ve tümce kalıplarını ters anlamlar üretecek biçimde yineledikleri, böylece karşı tarafı söz yoluyla alt etmeye çalıştıkları 'stichomythia' yöntemi gelmektedir.

Retorik sanatının olduğu kadar Makyavelci karakter çiziminin de bir başyapıtı olarak görülebilecek bu sahne, toplumsal bir önder adayının, amacına ulaşma yolunda, gerçek kimliğini saklayan iyi bir oyuncu, parlak bir yalancı, zeki ve kurnaz bir 'komplocu' olması yanında, 'güzel konuşma'sıyla karşıındakileri kandırma gücüne sahip olması gerektiğini de gözler önüne sermektedir. Miola'nın deyişle, "Usta gözbağcı Richard, sahnede öyle bir yanılsama yaratmıştır ki, söz yağmuruna tutulan Anne'in akli karışmış ve ona boyun eğmiştir" (s. 85). Richard'ın 'Öndeyiş'te, bu sahnede ve oyun boyunca sürdür-

düğü, 'seni öyle seviyorum ki, tez elden cennete yollayacağım' ya da 'kocanı, sana olan aşkım yüzünden öldürdüm' biçemindeki yalanlar, bu karakteri, özellikle halkı aldatmaya çalışan tüm siyasetçilerin söyleminin içerdiği -'yanlış olanı doğruymuş gibi gösterme' hüneri olarak tanımlanabilecek- 'demagoji' sanatının ustası olmuş bir 'demagog' olarak da belirlemektedir.

Bu arada iç savaş süreci içinde, York yandaşlığını bırakıp Lancaster destekçisi olan -Lady Anne'in babası- Warwick'ten öcünü almış olan Richard'ın Lady Anne'le uzun süre evli kalmayı düşünmediğini de öğreniriz.

Margaret'ın laneti

En az ilk iki sahne düzeyinde önem taşıyan üçüncü sahneye gelindiğinde, Shakespeare'in, artık yakından tanıdığımız ve kötücül dehasına ister istemez hayran kaldığımız kahramanını, Saray'ın politik ortamına saldırdığını görürüz. Bu sahnede, Richard ile oyunun o aşamasındaki destekçileri olan soylular, ağabeyi Kral Edward, Richard ve yandaşlarının düşman olduğu Kraliçe ve yakınları yanında, Lancaster Hanedanı'nın son kraliçesi, zararsız sayıldığı için Saray'da dolaşmasına izin verilmiş olan yaşlı Margaret de yer almaktadır. Bu sahnenin vurgusu, bir yandan birbirlerini yerken, öte yandan bir Lancaster karşısında birlik olan Yorklar'ın ve Lancasterler'in sözcülüğünü yapan Margaret'in -Seneca ve/ya da Antik Yunan biçeminde- bir 'koro' gibi geçmiş anlatan söylemleri boyunca, iç savaşın sorumlularının tek tek ortaya dökülmesi üstünedir.

Shakespeare bu sahnede bir siyaset bilimcisi bilgeliliğiyle, Richard benzeri kötücül karakterlerin toplumda ve devlet içinde rahatça at koşturmasını sağlayan gerçeğe parmak basmaktadır: Çeşitli bireysel çekişmeler ya da çıkar kaygıları sonucunda ortaya çıkan düşmanca duygular nedeniyle sağduyudan uzaklaşan, adaletsizliğe teslim olmuş bir siyaset ortamı, her türlü çatışmaya ve amacı doğrultusunda her yola başvuracak fırsatçıların eylemlerinin etkisine açık olacaktır.

Seneca biçemindeki trajedinin içerik ve biçime ilişkin daha pek çok özelliğinin yansıdığı bu sahnede Margaret, öncelikle "lekelenmiş bir hanedanın [*Plantagenetler'in*] kuşaktan kuşağa geçen 'la-

netli' konumunun" (Miola, s. 86) simgesi olarak ortaya çıkar. Mutsuz ve acımasız bir 'intikam meleği' kişiliği de taşıyan Margaret, başta Richard, sahnede bulunan herkesi, Lancasterler'e yaptıklarından dolayı lanetleyecektir. İşin hoşu, Margaret'in her bir laneti oyun süresince gerçekleşecek ve kurbanlar ölmeden önce Margaret'i ve lanetini anımsayacaktır. En ilginç olan ise Richard'ın, kendi sırası gelene dek, 'Adalet Tanrıçası' Nemesis'in aracılığı (tetikçiliğini) yapması, tüm 'lanetlenmiş'leri ölüme gönderen kişi olmasıdır. Ama İngiltere'nin başına gelen kötülüklerin tek kaynağı Richard değildir. VI. Henry oyunlarında olduğu gibi, III. Richard oyununun kişileri de kral öldürme ve/ya da haksız yere tahttan indirme yoluyla işlenen günahların sorumlusu olmuştur ve olacaktır. Hem Lancasterler hem de Yorklar ve yandaşları bu büyük suç nedeniyle iç savaşa tutuşurlar (Miola, s. 86). Margaret, oyun boyunca, geçmişte olan biteni anlatan 'koro' işlevi taşıyacak ve Lancaster ailesinin yıkımına neden olan York bireylerinin ve yandaşlarının suçlarını sıralayacaktır. Bu arada zaman zaman karşısına çıkan Richard da Lancasterler'in yaptıklarını Margaret'in yüzüne vuracaktır.

Karşılıklı atışmalar ve çekişmelerle geçen bu gürültülü sahnenin sonunda yalnız kalan Richard, seyirciyle paylaştığı 'solo'sunda, önce kendi ikiyüzlülüğü ve kurnazlığıyla övünür. Kötülüğü kendisi yapmakta, ama yapılan kötülükten öncelikle kendisi yakınlıkla, ortalığı ayağa kaldırmaktadır. Tıpkı ağabeyi Clarence'ın zindana atılışı konusunda, sanki sorumlusu kendisi değilmiş gibi, herkesten çok gürültü koparması gibi... Bu arada, onun söylediklerine inanan yandaşları soylu Buckingham, Derby ve Hastings öfkeyle harekete geçmek istemekte, işte tam o noktada Richard, 'Kutsal Kitap'tan alıntı yaparak kötülüğe karşı kötülük yapamayacağını, boynunu bükerek dile getirmekte ve kuzu kılığına girmiş kurt örneğinde olduğu gibi çevresindekileri kandırarak, en 'Şeytan' olduğu anda 'Aziz'miş gibi görünmeyi başarmakta, onların kendisine karşı olan hayranlığını ve bağlılığını pekiştirmekte, onları rahatça yönetebilmektedir. Böylece, Machiavelci düşünce biçiminin vazgeçilmez özelliklerinden biri olan 'insanları parmak ucunda oynatabilme gücü' de gündeme gelmektedir. 'Usta bir psikolog' olan Machiavelci karakter, 'insanların zayıf noktalarını kullanarak' onlara her istediğini yaptırabilmektedir.

Clarence'ın düşü

Richard, Kral'ın Clarence'ı cezalandırma konusunda duraksadığını düşünmektedir. Bu nedenle, küçük ağabeyini ortadan kaldırmak için iki kiralık katil tutar ve ellerine verdiği belgeyle onları Kule'ye yollar.

İlk perdenin 'Clarence'ın Düşü' olarak bilinen dördüncü sahnesinde, Clarence'ın 'Kule'de katiller tarafından öldürülmesi gösterilir. Bu sahnenin önemi, Clarence'ın ölmenden önce gördüğü ve zindancısına anlattığı bir düş aracılığıyla İngiltere'de son otuz yıldır dökülen kardeş kanının sorumluları arasında kendisinin de bulunduğunu vurgulamasıdır.

Bu düş sahnesinde, 'içe doğma' boş inancı ile 'yaşanmış gerçeklerin uyku ortamındaki etkinliği' gibi, bilim dışı ve bilimsel olgular iç içe sunulmaktadır. Clarence düşünde kardeşi Richard'ı görmüş ve onun tarafından denize itilip boğulmuştur. Bu aşamada, Richard'ın cinayet planı Clarence'ın 'içine doğmuş' gibidir ve düşlerle ilgili boş inancı yansıtır. Öte yandan, Clarence'ın, gemiyle uzaklaştığı İngiltere'ye bakarak ülkesinin yıllardır çektiği acıları düşünmesi, görülen düşün, Clarence'ın daha önce fark etmezden gelerek bilinçaltına gömdüğü -iç savaşa ilişkin- suçluluk duygusunun, uyku durumunda ve düş yoluyla bilinç düzeyine ulaşmaya çalışmasının göstergesi olarak da yorumlanabilir. Shakespeare böylece, bu oyunun gelecek aşamalarında, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nda, *Macbeth*'te ve başka oyunlarda da görülebileceği gibi, Sigmund Freud'un yüzyıllar sonra düş çözümlemesine getirdiği bilimsel yaklaşımın bir benzerini uygulamaktadır. Clarence'ın iç savaşın sorumlularından biri olduğu ve böylece az sonraki ölümüyle -Richard'ın buyruğuyla da olsa- adaletin gerçekleşeceği dile getirilmektedir.

Düş sürmekte ve boğulan Clarence denizin dibine doğru ilerlemektedir. Shakespeare'in en çarpıcı betimlemelerinden biri olan deniz dibi görüntüsü, insan tutkularının ölüm karşısındaki değersizliğinin anlatımını içerir. İngiltere'yi kıta Avrupası'na bağlayan (Manş Denizi'nin Fransa ve İngiltere arasındaki en dar noktası) Dover Boğazı'nın tarih boyunca kimbilir kaç kanlı savaşa ve gemi kazasına sahne olmuş sularına dökülen cesetler ve onca değerli eşya, deniz

yatağında yüzyıllardır kucak kucağa yatmaktadır. Değerli taşların kurukafaların boşalmış gözlerine, burun ve ağızlarına dolduğu, denizin sessizliğine gömülmüş bu -korku veren- zengin ve görkemli görüntü, insanoğlunun uğruna savaştığı 'erk' (güç, yücelik) yolunda yaşamını nasıl da boşa harcadığını bir resim netliğiyle dile getirmektedir. Aynı düşüncenin, aynı yetkinlikteki sözel anlatımını *Macbeth*'i incelerken göreceğiz.

'Talih Tekerli' Richard'dan yana

İkinci Perde, hasta Kral Edward'ın, kardeşi Clarence'ın kendi buyruğu dışında öldürülmesi karşısında duyduğu üzüntüyle kötüleştiğini ve ölümünü dile getirir.

Richard'ın tahta çıkması için önünde dört engel kalmıştır: Edward'ın, henüz çocuk olan iki oğlu ve Clarence'ın kızı ile oğlu. Richard'a göre Clarence'ın oğlu aptalın tekidir. Kolayca saf dışı edilebilir. Kızı ise soyu sopu önemsiz biriyle evlendirilip tahttan uzaklaştırılmalıdır. Edward'ın oğulları olan küçük prensler ise öldürülmek zorundadır. Bunun için de Elizabeth'in yakınlarının ortadan kaldırılması gerekmektedir.

İki ağabeyi Kral Edward ve Clarence Dükü George'un ölümüyle Richard'ın yetki alanı genişlemiş, oyunun üçte biri de tamamlanmıştır. Richard artık önündeki engelleri çok daha rahatça kaldıracak ve tahta hızla yaklaşacaktır.

[Burada bir noktaya dikkat çekelim, Shakespeare'in özellikle trajedilerinde görülen, 'kahramanın yükselişi ve düşüşü' aşamalarının, bir 'tarih oyunu' olmasına karşın *III. Richard*'da da başarıyla kullanıldığını belirtelim. İlkçağ felsefesinde yer alan ve ortaçağda da kullanılan 'Talih Tekerli' kavramı, Yazgı Tanrıçası Fortuna'nın -'tekerlekli' bir iplik eğirme aracı olan- çıkışı aklına estiği biçimde çevirmesi sonucu 'yükselen' ve 'düşen' insanların yazgısını anlatmaya yarardı. Günümüzde ise 'çarkıfelek' sözü, özellikle televizyonda ünlenmiş şans oyunları bağlamında kullanılıyor. İngiliz Rönesansı oyunlarında da sık sık kullanılan 'talih tekerli' olgusu Shakespeare'in bütün trajedilerinin temel olay örgüsünü belirler: Oyun kahramanı anlatılan olayın belirli bir aşamasına dek 'yükselecek', ne ki 'dönüşü olmayan

nokta'ya geldiğinde, kendisi fark etmese bile 'düşüş'ü başlayacak ve kahraman 'yıkım'la yüzleşecektir.]

Richard'ın yükselişini belirleyen planlar, çeşitli komplolarla İkinci ve Üçüncü Perde boyunca gerçekleştirilir. Bu arada Richard'ın foyası gün geçtikçe ortaya çıkmakta, kendi annesi bile ona üzüntü ve korkuyla yaklaşmaktadır. Dul kraliçe Elizabeth'in küçük prensleri korumaya çalışan yakınları Pomfret zindanlarında idam edilir.

Ne ki, o noktaya dek Richard'a bağlı görünen yandaşları da yavaş yavaş tutum değiştirmeye başlamıştır. Ölmüş olan kralına sadık kalan Hastings'in yaşamı -'hain' olduğu savıyla- Kule'de kafası kesilerek sonlanırken, Derby de canını kurtarmaya çalışmaktadır. Richard'ın zalim davranışları iyice açığa çıkmıştır. Ne ki, Buckingham aracılığıyla her türlü iftiraya ve yalana başvuran, küçük prenslerin evlilik dışı olduğu dedikodusunu utanmazca yayan bu 'kötü adam'a inananlar yine de çoktur. Bu nedenle, küçük prenslerin de Kule'ye yollanması, bir süre sonra da Richard'ın tuttuğu katil tarafından ortadan kaldırılması kolaylaşacaktır.

Richard'ın ikiyüzlülüğü ve oyunculuk gücü, 'dost bildim' dediği Hastings'in kesik kafasının önüne getirildiği, ölüme yollamaya hazırlandığı küçük yeğenleriyle söyleşmelerinin yer aldığı ve işlettiği her cinayetten canı yanan kadınların bulunduğu sahnelerde belirginleşir. Shakespeare bu sahnelerde derin bir 'pathos' (burukluk) duygusu uyandırarak, hem 'şiddet'in yarattığı 'yıkım'ı hem de canavarca eylemler karşısında kadın (anne, eş, kardeş) yüreğinin aldığı derin yaraları gözler önüne serer. Bu arada York kadınları acı çektikçe yüreği yağ bağlayan -kadın kimliğini yitirmiş- eski Lancaster kraliçesi Margaret'in öcü de alınmış olmaktadır.

Üçüncü Perde'nin Yedinci Sahnesi'ne gelindiğinde oyunun son üçte birine doğru yol alınmaktadır. Artık Richard'ın tahta çıkma zamanı gelmiştir. Bunca dalavere ve kan dökmenin ardından, Richard'ın usta oyunculuğunu şahlandığı noktaya ulaşılmaktadır. Yetkililere, Richard'a kral olmasını önerecekleri bu sahnede, onun dinsel görevlerini yerine getirmekte olduğu ve dünya işleriyle ilgilenmediği, oyuncu ve yönetmen olarak oradan oraya koşturan Buckingham'ın aracılığıyla bildirilir. Bir süre sonra ise Richard elinde dua kitabıyla,

iki din adamı arasında etkileyici bir 'giriş' yapacaktır. Yetkililerin İngiltere kralı olma önerisini ilk aşamada elinin tersiyle geri çeviren Richard, uzun bir söylev aracılığıyla, böyle bir tutkusunun olmadığını, bu görev için gerekli ruhsal ve bedensel güçten yoksunluğunu dile getirir. Ne yapacaklarını şaşırان, ama Richard'ın alçakgönüllülüğüne hayran olarak odadan çıkan yetkililer az sonra geri çağrılacak ve Richard'ın İngiltere kralı olma önerisini kabul ettiğini işiteceklerdir. Ne ki oyunun başından bu yana nice dolaplar çevirerek ve birçok insanın kanına girerek ulaştığı noktada bile ikiyüzlülüğü elden bırakmayan bir Richard vardır karşımızda. Yetkililere, madem -istese de istemese de- talihi (krallık ikbalini) sırtına bindirecekler, o zaman bu yükü taşımak için sabırlı olması gerektiğini söyler. Ancak, tahtı ona sunanların dileğine boyun eğdi diye karaçalan ya da saldıran olursa, ona işte o zaman arka çıkmalı, iftira ve lekelemelerden onu korumalıdır:

Çünkü tanrı biliyor ve siz de seziyorsunuz ki
Ben böyle bir tutkunun çok uzağındayım (III, vii).

Richard'ı tahta ulaştıran yolda kurban edilenlerden biri de taç giyme töreni için Londra'ya gelmesi beklenen Lady Anne'dir. Richard'la olan evliliği boyunca bir gece bile gözünü kırpmamış olan Anne ruhsal bir çöküntü içindedir. Evliliği onun için sonsuz bir işkence olmuştur. Anne'in Dördüncü Perde Birinci Sahne'deki bu konuşmasından, uykusunda sürekli olarak korkunç düşler görmekte olan Richard'ın bağırdığını ve yatağında çırpındığını öğreniriz. Böylece, oyun boyunca, Makyavelci bir 'kötü adam' olması yanında, ibret oyunlarının 'Şeytan' figürü olarak da çizilen Richard'a Shakespeare tarafından 'insanlık cephesi'ne yönelik bir açık kapı bırakıldığı görülür. Hümanist Shakespeare, yaptığı karakter çizimine insanca bir boyut katmadan edememiş, Richard'ın uyanırken bilinçaltına itmeyi başardığı 'vicdan'ın varlığını uyku sürecinde su yüzüne çıkarmıştır. Böylece, yapılan kötülüğün getirdiği huzursuzluğun insanı nasıl cezalandırdığı da gözler önüne serilir.

'Tallh Tekerli' Richard'a karşı

Richard'ın tahta çıkmasıyla, tüm varlığını, yerini koruyamayacağı korkusu sarar. Bir başka deyişle, Yazgı Tanrıçası Fortuna, oyun bo-

yunca Richard'ın yükselişini sağlayan talih tekerini ters yönde çevirmeye başlamıştır. Artık Richard'ın gerçek yüzü ortaya çıkmış, zekası felce uğramış, kurnazlıkları bir işe yaramamaya başlamıştır. Yalan, iftira ve tehditle denetlediği dünya etki alanının dışına kaymış gibidir. Tek çıkar yolu zalim bir hükümdar olarak düşmanlarını saf dışı bırakmaktır artık. Sokaktaki vatandaştan en yakınındaki Buckingham'a dek herkes onun yarattığı korku devletinin dehşetini yaşar.

İç savaş bir kez daha alevlenmektedir. Fransa'da bulunan, Lancaster ailesinin desteklediği genç Henry Richmond'ın tahta çıkmasını isteyen güçler savaş düzenine hazırlanırken, Richard gün geçtikçe yalnızlaşmaktadır. Ağabeyi Edward'ın kızı Elizabeth'in Henry Richmond'la evlenme olasılığı ise Richard'ın sonu demektir. Bu nedenle, çevresine ağır hasta olduğunu duyurduğu Anne ölecek ve Richard da küçük erkek kardeşlerini daha yeni öldürttüğü yeğeni Elizabeth'le evlenme girişiminde bulunacaktır.

Richard'ın İkinci 'Aşk Sahnesi'

İngiltere'nin en güçlü adamı olduğu gerçeğine yaslanan Richard, keskin zekasının ne düzeyde zayıflamış olduğunu bilincine varamadan, genç Elizabeth'le evlenmeye girer. Dördüncü Perde'nin Dördüncü Sahnesi'nde, genç Elizabeth'in annesi, Edward'ın dul karısı, eski kraliçe Elizabeth'ten kızını isteyecektir. Richard, Seneca'nın 'farklı sahneleri koşut biçimde yapılandırma' yönteminin bir kez daha kullanıldığı bu bölümde, Lady Anne'e evlenme önerdiği sahnedeki numaralarını neredeyse aynı sözcükleri ve tümce yapılarını, dolayısıyla da Seneca biçimindeki retorik anlayışının içerdiği söz sanatlarını kullanarak yineler. Oysa artık içindeki kötülük açığa çıkmış, döndürdüğü dolaplar anlaşılmış, söz oyunları ile çevirdiği numaralar bayatlamıştır. Elizabeth bu sahnenin sonunda Richard'a inanmış görünerek, onun adına kızıyla görüşeceğini söyler. Kadını kandırdığını sanan Richard'ın, Anne'le gerçekleştirdiği koşut sahnede olduğu gibi bir kez daha kadınlara hakaret yağdırdığı görülür. Oysa artık, parodi ve alay ustası Richard gitmiş, geride, Miola'nın deyişiyle "Seneca tipi zorbanın parodisi olan" Richard kalmıştır (s. 92). Kısaca, oyun boyunca "ilgili kardeş", "başı dönmüş âşık", "saf arkadaş", "bilge danışman", "yükselme tutkusu olmayan devlet görevlisi", "iyi yürekli

amca", "kutsanmış kral" gibi insan tiplerinin alayını çıkaran, ama oynadığı bu rollerle herkesi kandıran Richard'ın çevresinde ona –bir iki kişi dışında- inanan kimse kalmamıştır (Miola, s. 76).

Richard'ın, Seneca trajedisinde sık sık yer alan 'zorba' kimliğiyle belirlendiği anda, yine Seneca kahramanlarının özelliği olan 'öfke' olgusu da gündeme gelmiştir. Buckingham'ı bile bir öfke kriziyle yanından uzaklaştıran Richard, onun düşman tarafına geçtiğini öğrenince, bu en büyük destekçisini yakalattırıp idam ettirecektir. Oyun boyunca Seneca tipi bir 'ulak' (haberci) olarak işlev gören sadık Catesby'yi ise her fırsatta Seneca tipi öfkesinin hedefi yapmakta, kendisine olumsuz haber getiren başka ulakları da yanından kovmaktadır. Seneca'nın Antik Yunan'dan alıp sürdürdüğü, 'sahne dışında olan bitenleri anlatma' tekniğinin [nuntius] kullanıldığı bu bölümlerde oyun hızla ilerlemektedir. Çoğunluğun geleceğin kralı olarak gördüğü Henry Richmond İngiltere'ye gelmiş, kendisini destekleyenlerle Kral Richard'ın destekçileri arasında yer alacak Bosworth Alan Çarpışması'nın eşiğine gelmiştir. Yıl 1495'tir ve Richard son günlerini yaşamaktadır.

Shakespeare, Çarpışma'dan bir gece önce, birbirinden çok uzakta olan çadırlarında uyuyan Richmond ve Richard'ı aynı sahnede (V, iii) buluşturur. Böylece, seyirci Richmond ve Richard'ın düşlerinde gördüklerini aynı anda izleyebilecektir. Richard'ın tüm öldürttüklerinin hayaletleri, trajedilerinde doğaüstü sahneler kullanmayı seven Seneca'nın biçimine uygun olarak sırayla sahneye gelir. Her gelen Richard'ı lanetler, Richmond'a ise çarpışmada başarı diler. Bu sahne, Seneca tekniği yanında İngiliz ibret oyunlarına da gönderme yapmakta ve seyirciye yoğun biçimde ahlak dersi vermektedir.

Richard'ı daha sonra sabaha karşı uyanırken görürüz. Gördüğü karabasanların etkisi henüz geçmemiştir. Richard, Shakespeare için 'insan' olmakla 'Şeytan' olmak arasındaki geçitte sıkışmıştır. Oyunda ilk kez vicdaniyla yüzleşmektedir. Miola'nın deyişiyle, "Seneca tipi 'zorba', kendini birdenbire bir ibret oyununda bulmaktadır" (s. 88). Ne ki yarı-uyanık olduğu bu aşamada, ağzından 'Tanrı (İsa)' sözü çıkacak gibi olursa da, Richard'ın, bilincini harekete geçirdiği ve duyduğu korkuyu bastırdığı görülür. Richard 'son'un 'başlangıcı'ndadır

artık. Yükselişi çok uzun sürmüştü (oyunun üçte ikisi), ama düşüşü çok hızlı (oyunun üçte biri) olmuştur. Artık yapayalnızdır ve bileğinin gücüne güvenmelidir. Makyavelci modele göre 'erk'e ulaşmak isteyen kişi iyi bir savaşçı ve yürekli bir kişi olmalıdır. Richard da bu modele uymaktadır. Savaş alanına böyle bir yiğit duruşuyla gider.

Oyunun son sahnelerinde savaş alanının çeşitli aşamaları sinemasal bir hızla yer alır. Richmond, Richard'ın peşindedir. Bir aşamada Richard'ı, ölmüş olan atının yerine geçecek bir at için çevresine bağırırken izleriz: "Bir at, bir at, krallığım karşılığında bir at!" (V, iv). Başkahramanın son sözleridir bunlar. Uğruna onlarca kişinin kanına girdiği tahttan, bir at karşılığında vazgeçecek noktaya gelmiştir. Shakespeare seyircisini yaman bir tersinlemeyle (ironi) yüzyüze bırakır.

Richard'ın sonu Richmond'ın "kanlı köpek öldü, gün bizimdir" sözleriyle açıklanır. Shakespeare, Makyavel tipi 'kötü adam'a başarı olanağı tanımamış ve Richard'ı, oyun boyunca iç savaştan sorumlu olan herkesin cezalandırılması için aracı olarak kullandıktan sonra onu adalet tanrıçasına teslim etmiştir. Acımasız yöntemlerle 'erk'e ulaşan bir tutku sahibinin, güçlü ve adil bir yönetici olabileceği yönündeki Makyavelci yaklaşıma karşı çıkan Shakespeare, 'zalim' olandan doğruluk ve adalet beklenemeyeceği düşüncesiyle, Richard'ı ibret oyunlarındaki Şeytan'a yakın kılmıştır. Daha da önemlisi, Makyavelci tipolojiye uygun olarak çizdiği 'kral olma heveslisi' 'kötü adam'ın yok edilmesini, geleceğin yasal kralının eliyle sağlamıştır (Miola, s. 90-91).

Ne ki, Richard'ın bir karakter olarak çekiciliği tartışılmazdır. Bu nedenle, onun hak ettiği kötü son izleyiciyi pek de sevindirmez. Unutmayalım, Richard, seyrettiğimiz oyunun tek 'parlak' kişisidir... Öteki karakterler –erdemli Richmond bile- pek umurumuzda değildir. Miola'nın görüşüne göre, Shakespeare'in başarısı, "günahkar", "kahraman" ve Seneca tipi "zorba" özelliklerini aynı karakterde buluşturmasıdır (s. 121). Yarattığı olumsuz kişilik, hümanist çizgide olduğu denli psikolojik açıdan da ilginç bir portre oluşturur. Bireysel yücelme adına politik güce yönelişin, kendi başına bir amaç olamayacağını ileri süren Miola'ya göre, Richard'ın yasa tanımayan eylemi, tahta ulaşma bahanesiyle açığa vurulmuş bir "tutku sınırsızlığı"nın anlatımıdır (s. 68). Bir çeşit hastalık diyelim, isterseniz...

III. Richard, daha sonra inceleyeceğimiz trajedilerde görüleceği gibi, iki genel 'durum' arasında biçimlenmiştir. Oyun, 'toplumsal düzenin bozulması'yla (Richard'ın eyleme geçmesiyle) başlar, Richmond'ın VII. Henry olarak 'toplumsal düzeni yeniden sağlaması'yla noktalır. Shakespeare Tudor Hanedanı'nın başa geçişini, bu oyun yoluyla kutsayarak, kraliçesi Elizabeth'in soydaşlarına da saygılarını sunmakta, böylece aynı taşla bir kuş daha vurmaktadır.

Shakespeare'in 'tarih oyunları', ozanın malzemesini özgürce yoğurmuş olmasına karşın, yine de tarihsel gerçeklere bağlıdır. Bu nedenle, tarih oyunlarının kurgulaması ister istemez tarihsel olaylarla sınırlandırılmıştır. Shakespeare'in bu sınırlamaları *III. Richard* oyununda, birbirine koştut düş sahneleri, koştut yapılandırılmış aşk sahneleri, Richard'ın yavaş 'yükseliş'ini oyunun üçte ikisine yayan ve hızlı 'düşüş'ünü oyunun üçte biriyle belirleme yoluyla ve tümü kucaklayan 'öndeyiş'le aştığını gördük. Kurgusunu oluşturmakta bütünüyle özgür olduğu trajedilerinde ise Shakespeare'in oyunların her aşamasını bir 'yapı ustası' titizliğiyle biçimlendirdiğini göreceğiz.

Shakespeare'in erken dönem trajedilerinden olan *Romeo ve Juliet*'i incelerken biz de aynı taşla birkaç kuş vurmaya çalışacak ve tüm zamanların en büyük aşk öyküsü olarak tanınan bu yapıt aracılığıyla, Shakespeare trajedisinin kendine özgü akışını, Shakespeare oyunlarında 'trajik kahraman' olma koşullarını ve ozanın 'oyun kurgulama dehası'nı belirleme yoluna gideceğiz.

Shakespeare trajedisinin akışı

Shakespeare özellikle trajedilerini 'kalabalık' ve 'çarpcı' bir sahneyle başlatır. Bunun temel nedeni, karşısındaki gürültücü seyirci topluluğunun izleme düzenine girmesini sağlamaktır. Zaman içinde 'trajik' boyutlara ulaşacak olan 'kahraman' ve başka önemli karakterler –*Kral Lear* oyunu dışında- bu ilk sahnede yer almaz. Çünkü seyirci, onlarca karakter içeren bu oyunların en başında ki-

şileri tanımakta zorluk çekecektir. Bu ilk sahnenin bir başka özelliği de, *III. Richard*'ı tartışırken belirttiğimiz gibi, 'toplumsal düzenin bozulduğu'nu göstermesidir.

Romeo ve Juliet bu özellikleri taşıması açısından tipiktir. Ancak, Shakespeare, oyun başlamazdan önce bir de 'koro' tarafından söylenen ve oyunu özetleyen bir 'öndeyiş' kullanmıştır (Koro, İkinci Perde'nin ilk sahnesinde de yer alacaktır). Shakespeare'in daha sonraki oyunlarında pek kullanmadığı 'koro' örgesi, seyircinin olayları kavramasını garanti altına alma amacı taşıyabilir; 1595 yılında yazıldığı düşünülen oyunda Shakespeare otuz yaşını henüz aşmıştır; henüz seyircisini parmağında oynatacağı olgunluk dönemine ulaşmamıştır. Ya da belki trajedinin Antik Yunan dönemine gönderme yaparak 'şıklık' oluşturmak için, 'koro' kullanmayı seçmiştir:

Sahnemizi açtığımız şu güzel Verona'da
Soylulukta birbirine denk iki aile
Eski bir düşmanlıktan gelen yeni bir kavgada;
Yurttaş kanı yurttaş elini lekeler burada.
İşte ölümcül döllerinden bu iki ailenin
Doğar yıldızları sönük iki talihsiz sevgili,
Yürek parçalayan yazgılarıyla bu iki genç
Ölümleriyle toprağa gömer büyüklerin kinini.
Ölümlerle mühürlenmiş aşklarının izlediği seyr
Ve kimsenin değiştiremeyeceği, çocuklarının
Yok olmasıyla son bulan ana babaların öfkesi,
Sahnemizin iki saat sürecektir trafiğidir.
Söylediklerimizi dinlerseniz sabırla
Söylemediklerimizi de görürsünüz oyunda

(I, I) -çev.: Özdemir Nutku

Görüldüğü gibi, dünyanın en büyük aşk öyküsü olarak kutsanan oyun aynı zamanda bir düşmanlık, bir 'nefret' oyunudur.

İlk sokak sahnesi (Toplumsal Nefret)

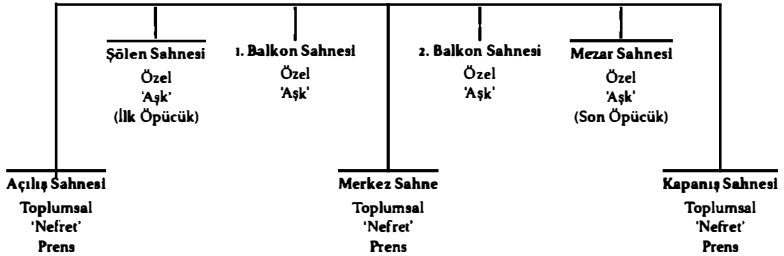
Oyunun ilk sahnesi, kentin orta yerinde iki ailenin uşakları arasında önce ağız dalaşıyla başlayan, sonra da düzeni altüst edecek düzeyde bir çatışmaya dönüşen 'kavga'nın neden olabileceği korkunç sonuçları önser. Kavgaya kısa süre içinde iki ailenin yeğenleri (Montague'lerden 'barışçı' Benvolio ve Capulet'lerden 'kavgacı'

Tybalt), sonra da aile reisleri katılır. Henüz kavganın nasıl çıktığı anlaşılmadan, önüne gelen kılıca sarılmaktadır. Öte yandan, kentin huzurunu bozan bu iki aileyi engellemeye çalışan kent halkı 'Kahrolsun Capuletler, kahrolsun Montagueler' diye bağırarak ellerindeki sopalarla kavgacılar saldırmaktadır. Ortalığın savaş alanına döndüğü bu aşamada kentin yöneticisi Prens sahneye gelir. Prens'in gelişi, olayın sıradan bir sokak kavgası olmanın ötesinde bir anlam taşıdığını, Verona kentinde barışı tehdit eden bir 'iç savaş' olgusunun söz konusu olduğunu belirler. Oyunun başkişilerinden olmayan Prens'in yalnızca iki aile arasındaki düşmanlığın toplumsal yaşamı etkilediği sahnelerde görünmesiyle, Verona kentini karartan 'iç savaş' tehlikesi açıkça anlatılmış olur. Tartışmakta olduğumuz bu ilk sahnede Prens iki ailenin reislerini yanına çağırarak, bir daha kavga çıkmaması için önlem alınmasını, yoksa 'anarşi'den sorumlu olana 'ölüm cezası' uygulanacağını bildirir.

Shakespeare, hemen hemen bütün oyunlarının konusunu başka kaynaklardan alarak, kendi başyapıtlarına dönüştürmüştür. Romeo ile Juliet'in öyküsü de Arthur Brooke'un aynı isimli şiirinden esinlenilmiştir. Brooke'a kaynaklık eden, Boisteau'nun Fransızca öyküsü, bu öykünün kaynağı da Bandello'nun İtalyanca öyküsüdür (Özdemir Nutku, s. 10). Onlarca müzik, dans ve sinema yapıtına da esin kaynağı olmuş, sahnede herhalde binlerce kez anlatım bulmuş olan bu ünlü oyunun, bir aşk öyküsü olmaktan çok, toplumda iç savaş denebilecek çatışmalara yol açan bir 'düşmanlık' durumunun öyküsü olduğu genellikle önemsenmez. Ne ki oyunun yapısı incelendiğinde Shakespeare'in anlattığı öyküdeki vurgunun 'düşmanlık' olgusu üstünde yoğunlaştığı görülür. *Romeo ve Juliet*, Shakespeare'in, olay örgüsünü ve kişileri oluştururken bakışımılığı (simetriyi) en titizlikle gözettiği yapıtlarından biridir. Her iki bağlamda da 'bakışımılık', 'düşmanlık' olgusunun trajediyi oluşturmada 'aşk' olgusundan daha belirleyici konumda olduğunu gösterir.

Büyük ozan, oyununun 'baştan sona doğru' ilerleyen 'ezgisel' (melodik) düzenini oluştururken, 'toplumsal' bir olguyu yansıtan 'düşmanlık' öyküsünü, olayları baştan sona denetleyen bir etmen olarak kullanmış, 'bireysel' bir duygu olan 'aşk' olgusunu ise 'düşmanlık' olgusuyla oluşturduğu genel çerçevenin içine yerleştirmiştir.

'Nefret'ten kaynaklanan 'toplumsal' olgu, ilk sahnede, 'merkez'deki sahnede ve son sahnede yer alarak, 'bakışimli' bir yapı oluşturur. Yirmi üç sahnenin birbirine eklenmesiyle bütünlünen, bu sahnelerden büyük bir bölümünün oyun kişilerini tanıtmaya/oyunların gelişimini gösterme işlevi taşıdığı oyunda, 'aşk'a ayrılmış -âşıkların birlikte olduğu- dört temel sahne yer alır. Bu sahneler de, Çizim 1'de görüldüğü gibi, 'bakışimli' bir düzen içinde, oyunun 'merkez'deki sahnesiyle bölünen ilk ve son yarısı arasında paylaştırılmıştır.



Çizim 1

'Toplumsal sorun'u belirleyen üç temel sahne, Verona toplumu-nu/yönetimini simgeleyen insanların tanık olduğu olaylardan oluşur. Bu üç sahnede egemen olan -Shakespeare'in tartışma gündemine getirdiği- duygu 'nefret'tir. Verona'nın iki tanınmış ailesi olan Montague'ler ile Capuletler arasındaki -nedeni unutulmuş- 'düşmanlık', her üç sahnede de toplum düzenini altüst eden, halkın canını ve malını tehlikeye sokan 'şiddet'in kaynağı olarak vurgulanır. Çünkü iki güçlü ailenin birbirine duyduğu 'nefret', efendilerine feodal bir bağlılık gösteren -taşıdıkları üniformalar nedeniyle, kimliklerini bu iki aileyle özdeşleştirmiş olan- uşaklar arasında bile kavgalara neden olmaktadır. Bir başka deyişle, kimliğini ve varoluşunu bu iki aileden birinin 'adı'na dayandırmış olan herkes 'kavga'nın içindedir. Kavgacıların güç aldığı iki aile böylece toplum yasalarını hiçe sayan 'anarşi'nin nedeni olarak gösterilir.

Oyundaki 'aşk öyküsü'nün kahramanları henüz sahneye gelmemiştir. Ortalığın toz duman olduğu bu 'gürültülü' sahneden sonra, ortam dinginleşir. Aşk öyküsünün kahramanlarını işte bu dingin ortamda tanırız.

Shakespeare, kahramanlarını tanıtmaya henüz birbirlerini tanımadıkları bir aşamada başlar. Önce Romeo... Montague'lerin tek çocuğu olduğunu anladığımız Romeo, az önce yaşanan 'gürültülü' olayın bütünüyle dışındadır. Yapayalnızdır. 'Bakir' kalmaya niyetli bir genç kıza âşık olduğu için kedere boğulmuştur. Ünlü İtalyan ozan Petrarch'ın şiirsel biçiminde yansıyan türden bir 'umutsuz aşk' durumudur Romeo'nunki. Yüreğindeki karanlığa eşlik etsin diye gün boyu odasındaki pencerelerin kepenklerini kapayarak çevresindeki dünyayı da karanlığa boğan, sabahın yarı karanlığında kuytularda tek başına dolaşan bir Romeo vardır karşımızda. Benvolio, oğlunun durumuna üzülen Montague'nün isteği üstüne onun mutsuzluk nedenini anlamaya çalışır (İlginçtir, baba ile oğul arasında yakın bir bağ görülmemektedir). İki genç, Verona sokaklarında dolaşırken, şaşkın bir Capulet uşağıyla burun buruna gelirler.

Shakespeare bu noktaya dek toplumsal düşmanlığı ve umutsuz aşkı yeterince işlemiştir. Sırada oyunu sahnenin dibinde durarak ayakta seyreden genç çırakların ilgisini çekmeye gelmiştir. Okuma yazma bilmeyen Capulet uşağı, eline verilen yazıları okuyamamakta, dolayısıyla, hangi adreslere ulaşacağını bilememekte ve doğal olarak, şiir diliyle değil, düz yazı diliyle konuşmaktadır (Shakespeare, cahil, aptal ya da ağzı bozuk, ya da -aşırı öfke, delilik, sarhoşluk gibi- çeşitli nedenlerle sözlerini denetleyemeyecek durumda olan karakterlerini çoğunlukla düz yazı diliyle konuşturacaktır).

Uşağın onlara gösterdiği çağrılılar listesinden, o gece Capulet'lerin evinde bir şölen düzenlendiğini, şölene Romeo'nun umutsuzca sevdiği kız olan Rosaline'in de beklendiğini öğrenirler. Gözleri parlayan Romeo bu eğlentiye ne yapıp edip katılacaktır.

Aynı saatlerde, Capulet'lerin evinde de hareketlilik vardır. Prens'in akrabalarından olan, yakışıklı ve erdemli Paris, Capulet'lerin tek çocuğu olan Juliet'le evlenmek istemektedir. Juliet'i işte bu öneriyi duyduğu noktada tanırız. Lady Capulet, kocasının isteğiyle konuyu Juliet'e açmak için kızının odasındadır.

Ne ki anneyle kızı arasında, iletişimi zorlaştıran bir uzaklık vardır. Oysa Juliet'in aynı zamanda sütneesi olan Dadı, genç kıza çok daha yakındır (Avrupa'nın eski dönemlerinde, soylu kadınların, beden

güzelliklerini korumak için çocuklarını emzirmediklerini belirtelim. Bu olgu, çocuk emzirmiş bir kadın olan Lady Macbeth'i incelediğimizde önem kazanacak). Dolayısıyla, Lady Capulet kızıyla konuşurken Dadi'nın varlığından ve desteğinden güç alacaktır. Anne ve kız arasındaki uzaklıkla, Juliet'in, oyunun daha sonraki aşamalarında gündeme gelecek olan 'aşk' ilişkisini Lady Capulet'ten gizlemesinin gerekçesi de böylece ortaya çıkmaktadır.

Henüz on dört yaşında olan Juliet, oyuna damgasını vurmuş olan 'erkek-egemen dünya'nın istemi doğrultusunda, ailesinin kararlarına boyun eğen tipik bir 'feodal evlat' görünümündedir. Lady Capulet'e, o gece verilecek şölende Paris'e 'ondan hoşlanmak amacıyla' bakacağını, ama bakışlarının, bir genç kıza yakışmayacağı için, daha derine inmeyeceğini söyler (I, iii).

İki düşman ailenin iki çocuğunu göz göze getirmek için gerekli altyapının kurulduğu bu 'hazırlık' sahnelerinden sonra gelen 'şölen sahnesi', 'aşk'ın, 'nefret'i görünmez kılan görkemli görünümünü sergiler. Şölene kimliğini gizleyerek katılan Romeo, kim olduğunu bilmediği Juliet'e bir bakışta âşık olur. Günlerdir karanlığa sığınan kafası bozuk delikanlı bu kez ışığa tutulmuştur; çünkü Juliet ışıktır: 'bir Habeş'in kulağında sallanan elmas küpe gibi gecenin yanağını aydınlatan' (I, v)...

İlginçtir, 'toplumsal nefret'i sergileyen üç temel sahnede 'zaman' gündüz, 'özel aşk'ın egemen olduğu -Romeo ile Juliet'in birlikte oldukları- dört büyük sahnenin hepsinde ise 'zaman' gecedir. 'Gündüz' ile 'gece' arasında oluşturulan 'karşıtlık', 'nefret'in açık seçikliğinin, 'aşk'ın da gizliliğin göstergesi olarak tüm oyuna egemendir. Romeo ile Juliet'in aşkının gün yüzüne çıkamayışının nedeni toplumsal düzeyde yaşanan 'nefret'tir. Shakespeare, trajedisinin altyapısını 'nefret'in neden olduğu 'gizlilik' üzerine kurmuştur. Romeo'nun, 'şölen'in yapıldığı Capuletler'in evine girerken, 'erken ölümüne doğru ilerlediği' (I, iv) duygusuna kapılması, Shakespeare'in en başarılı 'önseme' ögesi (ileride olabilecekleri okur ya da seyirciye sezdirmek) kullanımlarından biri olarak oyunun trajedi yönündeki akışının başlangıç noktasını belirler.

İlk öpücük (Şölen Sahnesi)

'Şölen' sahnesi (I, v), 'yıldızların birbirine çattığı' iki gencin bir dans sürecinde el ele ve göz göze gelişleriyle bir aşk şölenine dönüşür. Tam da bu noktada, iki genç arasında yer alan 'nükteli söyleşim', on dört dizelik tipik bir 'İngiliz biçeminde sone' olarak yazılmıştır. Dans gereği ellerinin birbirine değişiyse, kendini bir 'hacı adayına' benzeten Romeo'ya göre, bir 'azize' olan Juliet'in elleri kirlenmiştir. Juliet ise Romeo'nun, ellerine haksızlık ettiğini, 'avuç avuca gelmenin' hacı adaylarının 'öpüşme biçimi' olduğunu söyler. Romeo kızın hoşgörüsünden yüreklenererek bir adım daha ileri gider ve 'azizler'in de 'hacı adayları'nın da dudakları olduğunu anımsatır. Juliet azizlerin dudaklarının dua etmeye yaradığını dile getirerek Romeo'ya karşı çıkar. Oysa Romeo'yu durdurmak olanaksızdır. Juliet'e 'ellerin yaptığını dudaklara da yaptırmayı' önerir. Juliet'in, 'azizlerin hareket etmediğini' söylemesine karşılık olarak da, 'öyleyse sen kımıldama, bırak da dudaklarımı senin dua eden dudaklarına değdirerek günahlarımdan kurtulayım' diyerek kızı öper ('Sone' biçemi bu noktada sonlanır). Durumdan hiç de rahatsız olmadığı anlaşılan Juliet, 'şimdi de benim dudaklarıma günah geçti' diyerek nazlanır. Romeo fırsatı kaçırmaz; 'öyleyse günahımı bana geri ver' diyerek kızı yeniden öper. Juliet'in, 'kitaba uygun olarak öpüyorsun' sözleri Romeo'nun başlattığı 'aşk ilişkisi'ni onayladığını gösterir.

Sözünü ettiğimiz, o güne dek –ve daha sonra da– yazılmış en başarılı, en esprili ve en hızlı 'flört' sahnelerinden biridir. Birbirinin kim olduğunu bilmeyen iki gencin aşkı iki 'ilk öpücük' ile mühürlenmiştir. Romeo, platonik bir aşkla sevdiği Rosaline'i çoktan unuttuğunu, 'bugüne dek sevmiş miyim hiç' sözleriyle belirtirken, Juliet de daha o sabah, ailesinin isteğine uyarak Paris'le evlenmeye hazırlanan 'feodal evlat' kimliğinden 'âşık kadın' kimliğine geçmiştir. O sırada Dadi, Juliet'i çağırır ve iki âşık birbirinden ayrılır.

'Şölen sahnesi', her iki taraftan da birer kurbanın verileceği 'merkez'deki sahneye doğru yola çıkışın önsemesini de içerir. Tybalt, Romeo'yu tanımış ve genç adama haddini bildirmek istemiş, keyifli ortamın tadının bozulmasını istemeyen Capulet ise yeğenini engellemiştir. Bu noktada, Capulet'in bile –ailesinden nefret etmesine

karşın- Romeo'ya karşı önyargılı olmadığı, tam tersine, herkesin sevdiği bir genç olduğunu kabul ettiği de görülür. Önemli bir noktadır bu. Çünkü, Shakespeare oyunlarında yer alacak 'trajik kahraman' adayının -Aristoteles'in de *Poetika*'da belirttiği gibi- kamuoyunca onaylanmış, erdemleriyle öne çıkan, dolayısıyla eylemiyle toplumu etkileyecek güçte, soylu bir kişi olması gerekmektedir.

Tybalt ise evin büyüğünün sözünü tutmakla birlikte, Romeo'ya duyduğu öfke nedeniyle er ya da geç harekete geçecektir. Oyunun ilk sahnesinde, Montague'lerin yeğeni 'barışçı' Benvolio'nunla 'karşıtlık' içinde gösterilerek vurgulanan 'kavgacı' yaradılışı, Capulet'lerin yeğeni Tybalt'ın, Romeo'dan hırsını çıkarmak için uygun bir fırsat kollayacağını göstermektedir.

İlk 'Balkon Sahnesi'

Oyundaki 'bireysel' ilişkiyi belirleyen 'aşk' olgusunun dile geldiği dört temel sahneden ikincisi ünlü 'balkon' sahnesidir. İki gencin 'düşman aileler'den geldiklerini artık öğrenmiş oldukları -gece karanlığında, büyük bir gizlilik içinde geçen- bu sahnede Juliet, Romeo için yine 'ışık'tır. Gökteki ayı kıskançlıktan sararıp solduran 'güneş'e benzetilir bu kez. Önce birbirinden habersiz olarak tek başlarına, sonra da karşılıklı konuşan âşıkların tartışması ise taşıdıkları 'aile isimleri' üstünedir. Juliet, Romeo'dan adını değiştirmesini ister; çünkü düşmanı olan Romeo'nun kendisi değil, taşıdığı Montague adıdır. Kendisi ise Capulet olmaktan vazgeçmeye hazırdır:

Ah, Romeo, Romeo, neden Romeo'sun sen?
İnkâr et babanı, adını yadsı!
Yapamazsan, yemin et sevdiğine,
Vazgeçeyim Capulet olmaktan ben.

(II, ii) -çev.: Özdemir Nutku

Romeo, aşka öylesine kapılmıştır ki, aile adını düşünecek durumda değildir.

Özellikle Shakespeare 'trajedi'sinin akışını belirleyen çok önemli bir olgu 'kimlik bunalımı'dır. Dram sanatının en temel ateşleyicisi olan 'ben kimim' sorusuyla belirlenir 'kimlik bunalımı' olgusu. O güne dek Montague adından hiçbir kuşku duymamış olan Romeo'nun,

Juliet'e olan aşkı nedeniyle aile adını yadsıması, onun 'trajik kahraman' olma yolunda attığı bir adımdır. Çünkü, hepimizin çok iyi bildiği gibi, bireyin en vazgeçilmez değeri kimliğidir. Bir kimlikten vazgeçme ya da başka bir kimliği benimseme çabasının her zaman çok büyük sarsıntılara neden olduğuna yazın tarihini oluşturan tüm –gerçek ya da kurgusal- öyküler tanıktır. Sonuç olarak da Romeo, oyunun gelecekteki bir aşamasına dek kimlik bunalımındadır artık. Yalnızca 'Capulet ve Montague' adlarının varlığına dayalı bir nefret ve şiddet ortamında, Montague ailesinin tek vârisi olan bir gencin –toplumda simge olmuş- kimliğini hiçe sayması göze alınabilecek bir seçenek değildir. Romeo'nun Juliet'e duyduğu sevginin gücünün, onu erkek-egemen bir toplumun, aile adına ve 'onur'a dayalı 'feodal ilişkiler' düzleminde 'zayıf' bir konuma düşüreceği kesindir.

Ancak, o anda Romeo'nun yaşamına egemen olan 'aşk'tır. İlk balkon sahnesi boyunca süren uzun şiirsel söyleşimlerle aşklarını mühürleyen sevgililer, ertesi gün gizlice evlenmeye karar verirler. Trajik kahramanlara özgü bir 'başkaldırı'dır söz konusu olan. Toplumsal nitelik taşıyan 'nefret'in dayattığı koşullara boyun eğmektense, bireysel nitelikli 'aşk'ın iradesi egemen kılınmıştır. Ancak, toplumsal 'nefret'in yasaları tüm gücüyle gündemdedir; başkaldırı bu nedenle 'gizlilik' içerir.

Romeo ve Juliet, özgür istemleri doğrultusunda 'özgür bir seçim' yapmıştır. Özgürce seçim yapma olgusu, kahramanı 'trajik' boyuta yaklaştıran örgelerden biridir. Shakespeare trajedilerinde, başkalarının önerisi, desteği ya da zoruyla yapılan seçimler önem taşımaz. Kahraman, kendi yazgısını kendi elleriyle (özgür iradesiyle) biçimlendirmeli ve sonunda da yaptığı özgür seçimin bedelini ödemelidir. Oyunun bu noktasına dek Romeo ve Juliet duygularını birbiri dışında kimseyle paylaşmamış, seçimlerini yaparken kimsenin etkisi altında kalmamışlardır. Sonuç olarak her ikisi de kişiliklerinde 'trajik kahraman' olma gizilgücünü barındırmaktadır.

İlk balkon sahnesini izleyen 'geçiş' sahnelerinde, Romeo sırdaşı Rahip Laurence'a durumu açıklar. Rahip, bu evliliğin iki aile arasındaki düşmanlığa son verebileceğini düşünerek onay verir. Juliet sırdaşı Dadı'nın yardımıyla evinden çıkar ve Rahip Laurence iki sevgiliyi evlendirir. Dadı, 'düğün gecesi'ni yaşamak için gece karanlığında

gizlice gelecek olan Romeo, Juliet'in penceresine tırmanabilsin diye bir merdiven hazırlayacaktır.

'Talih Tekeri' bu noktaya dek hep genç âşıkların yararına işlemiştir. Oyunun ortasına gelinmiş ve henüz 'mutsuz' bir olayla karşılaşmamıştır. Romeo ve Juliet istedikleri her şeyi elde etmiş gibidirler. Rahip Laurence'ın umudu da gerçekleşirse, bu iki gencin aşkı, iki ailenin barışması, toplumun barışa kavuşması sonucunu da doğurabilecektir. Bu noktada Northrop Frye'in, oyunun neredeyse bir 'komedi' örgüsü içinde yer aldığı yönündeki saptamasına katılmamak olası değildir (s. 33).

Ne ki Shakespeare trajedisinde her 'yükseliş'in bir de 'düşüş'ü vardır. Shakespeare 'mutlu son' olasılığını yok eden, 'trajedi'yi oluşturacak yapının tüm taşlarını dizmiştir bile. Oyun doludizgin 'merkezdeki sahne'ye doğru koştaktadır.

Merkezdeki sokak sahnesi (Toplumsal Nefret)

'Toplumsal' bir nitelik taşıyan 'merkezdeki sahne', 'nefret'in kol gezdiği bir toplumda 'şiddet' ve 'yıkım'ın engellenemeyeceğini gösterir. İlk sahneyi oluşturan 'kavga'nın üstünden henüz bir gün geçmiştir. Öğle sicağında Verona sokaklarındayız. Benvolio, Romeo'nun can arkadaşı olan -Prens'in akrabası- Mercutio'nun, Capuletler'e kafa tutmak için fırsat aradığını bildiği için, ortalıkta dolaşmalarının doğru olmadığını düşünmektedir. Ancak, Mercutio'nun onu dinlemeye niyeti yoktur. Az sonra yanlarına yaklaşan Tybalt'ın -şölene gelişinin hesabını sormaya niyetli olduğu- Romeo'yu aradığının anlaşılmasıyla 'merkezdeki sahne' başlar. Mercutio'nun Tybalt'la söz dalaşına girdiği aşamada uzaktan Romeo görünür...

Mercutio ve Tybalt arasındaki tartışmanın farkında olmayan Romeo 'talih tekeri'nin onu getirdiği en yüksek noktadadır. Daha o sabah evlenmiştir [Buraya Shapiro'nun kitabının 24. sayfasından bir not ekleyelim: Shakespeare döneminde, dinsel açıdan 'kutsal' sayılan 'evlenme töreni' gibi olayların tiyatrodan canlandırılması sakıncalı görüldüğü için oyunda evlenme sahnesi yer almaz]. Her mutlu insan gibi Romeo da yüce duygularla doludur. Sanki tüm dünya ayaklarının altındadır; sevgiyi, barışı ve yaşamdaki tüm güzellikleri yaratabilecek güçtedir sanki.

Romeo işte tam bu noktada, Mercutio ile dalaşmayı bırakıp kendisine yönelen Tybalt'ın sözleriyle sarsılır: "... sen bir alçaksın!" (III, i) 'Bireysel onur'un her şeyin üstünde sayıldığı bir 'erkeklik düzeni'nde bu hakarete tek yanıt olabilir: Kılıçların çekilmesi... Verona halkının gözleri önünde yapılan hakaretin yanıtı kalması söz konusu değildir. Oysa Romeo, Montague adı taşımanın ve aynı zamanda Capuletler'in kızıyla evlenerek onlarla akrabalık ilişkisi kurmuş olmanın getirdiği 'kimlik bunalımı'nı yaşamaktadır. Böylece Juliet'e duyduğu büyük sevginin büyük bir zayıflığa yol açtığı görülür. Bu zayıflık 'olumlu' bir kaynaktan beslense de, iki düşman ailenin Verona kentinde oluşturduğu 'nefret ortamı' içinde bir 'trajik kusur'a dönüşür. Bu kusur kısa zamanda Romeo'nun 'trajik yanlış' yapmasına da yol açacaktır.

Artık akrabası olan Tybalt ile dövüşmek istemeyen Romeo, evliliğini gizleme kaygısı içinde, öfkeli gence o koşullarda en söylenmeyecek sözleri söyler:

Tybalt, seni sevmemi gerektiren şey
Alıkoyuyor beni böyle bir selama
Gereken karşılığı vermekten.
Alçak değilim ben

(III, i) -çev.: Özdemir Nutku

Söylenenden hiçbir şey anlamayan Tybalt düello önerisini yineleyince de, 'sevgili Capulet' diye seslendiği öfkeli genç adamdan, onu neden sevdiği açıklanana dek sabırlı olmasını ve kendisiyle kavga etmemesini diler. Romeo, bireysel aşk olgusunun oluşturduğu 'barışçıl güç'ün, 'toplumsal nefret' ortamında 'trajik kusur'a dönüşebileceğinin bilincinde değildir. Aşkın verdiği gücün, bozulmuş olan toplumsal düzeni yoluna koyabileceği iyimserliğine kapılmıştır. Prens'in bile çözemediği bir toplumsal sorunu yok edebileceğine inanır. Aşk, Romeo'nun ayaklarını yerden kesmiş, neredeyse insanüstü olduğunu sandığı bir düzleme yükseltmiştir. Oysa Romeo Tanrı değil, yalnızca 'insan'dır; hem de yaşam deneyimi içinde pişmemiş, 'toplumsal nefret'in 'sevgi gücü'yle kolayca alt edilemeyeceğini henüz yaşayıp görmemiş, gencecik bir insan... 'Trajik kusur'u onu 'düşüş'ün eşliğine getirir.

Romeo'nun istemeden içine girdiği 'kritik durum'da -herkes-ten soyutlanmışlığı içinde- kendi özgür istemiyle yaptığı 'seçim', Romeo'nun niçin böyle davrandığını anlamayan Mercutio'nun da tepki vermesine neden olur; Mercutio, 'onursuz bir boyun eğiş' olarak nitelediği duruma son vermek ve Romeo'nun onurunu kurtarmak için Tybalt'la kılıç tokuşturmaya başlar.

Shakespeare'in esinlendiği kaynaklarda yer almayan Mercutio karakteri, oyunun yapısal kuruluşundaki temel taşlardan biridir. Mercutio öncelikle Prens'in oyundaki iki akrabasından biri olarak, Capulet-Montague düşmanlığının, Verona'nın yöneticilerinin en yakınındakilere bile zarar verdiği için göstergesidir. Dahası, kabadayılığı, küstahlığı, ağız bozukluğu erkekliğin şanından sayan, kadınları yalnızca cinsel nesne olarak gören erkek-egemen dünyanın örneği olarak da işlev görür. Üçüncü olarak da Shakespeare'in yapıtının 'komedi'den 'trajedi'ye dönüşümünü sağlayan karakterdir. Oyunun izlediği bağlamındaki bir işlevi de, kadın cinsinin 'gelişmiş insan' olarak değerlendirilmediği bir dönemde, bir erkeğin, eşiti olan bir başka erkeğe verdiği değeri, 'erkek arkadaşlığı' olgusunu kendi yaşamından da kutsal sayan bir kişi olarak gösterdiği davranıştır. Frye'in bu bağlamdaki sözleri ilginçtir:

Zamanın aşk yazınında erkekler arasında yoğun ve tutkulu bir dostluk söz konusudur: Bu dostluklar, dar anlamdaki eşcinsellikten farklı bir biçimde yüceltilmiştir. Bu gelenek, bir erkeğin bir başka erkeğe duyduğu dostluğu, cinsellikten arınmış olduğu için, bir erkekle bir kadın arasındakiki aşktan çok daha üstün saymaktadır (s. 22).

Romeo 'trajik yanlış'ını, Mercutio ve Tybalt'ın dövüşe başladığı anda -kavgayı durdurmak amacıyla- iki öfkeli gencin arasına girerek yapar: Romeo'nun araya girmesi sonucunda oluşan karışıklıkta Mercutio, Tybalt'ın kılıcından ölümcül bir darbe alarak yaşamını yitirir (Ölmeden önce her iki aileyi de bir kaç kez lanetlemesi, Shakespeare'in bu oyunda 'düşmanlık' üstünde ne denli yoğunlaştığının göstergesidir). Trajedi oyunun bu noktasında -kahramanın, 'kimlik bunalımı' ve 'trajik kusuru' nedeniyle yaptığı 'trajik yanlış' sonucunda- başlar. Romeo, Mercutio'nun ölümüne neden olduğu noktaya ulaştığı anda 'trajik kahraman' konumu kazanır. Artık 'dönüşü olmayan nokta'dadır. Oyun, komedi örgüsü içinde yarılanmış-

ken, artık 'trajedi'ye dönüşmüştür. Çünkü, Romeo'nun aşkı, 'ölüm'e neden olmuştur. Genç adam, özgür iradesiyle yaptığı 'seçim'in (tüm engellere karşın Juliet'i sevme eyleminin) bedelini ödeyecektir.

Romeo, can dostu Mercutio'nun onun yüzünden öldüğünün bilincine varınca, Juliet'e olan aşkıdan kaynaklanan 'zayıflık'tan kurtulur; 'kimlik bunalımı'nı da aşarak yeniden Montague kimliğini benimser ve Tybalt'ı öldürüp arkadaşının öcünü alır. Burada Sibel İzmir'in yorumuna göre, Rosaline'e umutsuz bir aşk beslediği oyun başından bu yana ve Juliet'i gördükten sonra da sürekli olarak içinde tutuklu kaldığı 'aşk' (eros) ortamından çıkan Romeo -kadın ve erkek arasındaki aşka inanmayan ve sürekli olarak 'erkeklik' [philia] ortamında varolan- Mercutio'nun kanını yerde bırakmayarak, 'erkeklik' ortamına geri dönmüştür" (s. 43-45, 79).

Oyun içinde ilk kez yer alan bu iki ölüm, bozuk düzeni daha da bozduğu gibi, bireysel sevgi'nin 'toplumsal nefret'i alt edebilecek güçte olamayacağını gösterir. 'Sevgi'nin 'nefret' karşısındaki gücünü kanıtlamak için 'ağır bir bedel' ödenmesi gerekecektir.

Oyunun ikinci yarısında iki sevgilinin 'yıkım'a doğru 'düşüş'ü gösterilir. Mercutio'nun ölümüne neden olan 'trajik yanlış', oyunun yö-rüngesini de belirlemiştir; izleyiciyi olayların 'iyi'ye gidebileceği yolunda umutlandıran anlar yaşansa da, yaptığı 'trajik yanlış' Romeo'nun yanına kalmayacaktır. Olay yerine gelen Prens, Benvolio'dan aldığı bilgi doğrultusunda, hafifletici nedenlerden dolayı, Tybalt'ı öldüren Romeo'ya yalnızca sürgün cezası verir.

'Merkezdeki sahne'yi izleyen 'geçiş' sahnelerinde, Romeo'nun gelmesi için geceyi bekleyen Juliet'in sabırsızlığı, çok sevdiği kuzeni Tybalt'ın ölümünün onun Romeo'ya duyduğu sevgiyi azaltmadığı, Tybalt'ın ölümünden çok, Romeo'nun sürgün edilmesine üzüldüğü gösterilir. Bu sırada, olan bitenden haberi olmayan Capulet, kızını Paris'le bir iki gün içinde evlendirmeye karar vermiştir.

İkinci 'Balkon Sahnesi'

Capulet'in bu kararını bilmeyen iki sevgilinin buluştuğu ikinci 'balkon sahnesi', merkezdeki sahneden önce yer almış olan birinci 'balkon sahnesi'yle 'bakışimli' bir düzende yer alır. Geceyi Juliet'in

odasında geçiren yeni evlilerin birbirlerini canlı olarak gördükleri son sahnedir bu. Juliet, sabahın ilk belirtileri olan kuş seslerine karşı çıkarak Romeo'nun gitmesini engellemeye çalışsa da Romeo'nun Verona'da yakalanmasının 'ölüm cezası' anlamına geldiğini bilir. Balkondan aşağı inen Romeo'ya yukarıdan bakan Juliet'in sözleri, öykünün sonunu da önsemektedir: "Tanrım! İçimde bir sıkıntı var: Yukarıdan bakınca seni mezarda yatan bir ölü gibi görüyorum; Ya gözlerim beni yanıltıyor ya da gerçekten solmuş yüzün." (III, v). Âşıkların kederli ayrılığı böylece gerçekleşir.

Romeo'nun gidişinden sonra birbirini izleyen 'geçiş' sahnelerinde Juliet'in 'trajedi'si oluşur. Paris'le bir iki gün içinde evleneceği haberi olayları tetikler. Juliet'in, babasının bu isteğine henüz iki gün önce boyun eğmişken, şimdi şiddetle karşı çıkışı, Capulet'in bu karşı çıkışa gösterdiği daha şiddetli tepki ve Juliet'in Paris'le evlenmek ya da kendini öldürmek arasında 'seçim' yapma zorunluluğu... 'Toplumsal nefret'in gerekli kıldığı 'gizlilik' durumunun her iki gencin de -başkalarından soyutlanmışlıkları içinde- yaptıkları 'seçim'de belirleyici olduğu böylece vurgulanmaktadır. Juliet'in Rahip Laurence'tan yardım istemesi, kızın -Paris'in karısı olmaktansa- kendini öldürmeye kararlı olduğunu anlayan Rahip'i ona, insana geçici olarak ölmüş görünümü veren bir iksiri içerek düğün gününü atlatma önerisini yapmaya yöneltir. Rahip Juliet'e, Romeo'ya haber vereceğini ve o uyanmadan evvel Romeo'nun gelip onu mezardan kurtaracağını söyler.

Juliet, bir daha uyanacağından emin olmasa da, Romeo onu kurtarmaya gelmeden önce uyansa bile, ailesinin ölüleriyle dolu bir mezarda korkudan çıldıracağını düşünse de, Romeo'ya olan aşkının kanıtı olarak iksiri içer. Tıpkı Romeo'nun Mercutio ve Tybalt'ın arasına -tek başına ölümcül bir karar vererek- girmesi gibi, o da tek başına, ölümcül olabilecek bir seçim yapmıştır. Ertesi sabah, Juliet ölü sanılarak aile mezarlığına yerleştirilir.

Oyunun bu noktasında, bir not daha eklememizde yarar var: Dördüncü Perde'ye denk düşen yukarıdaki bölüm ve öteki trajedilerin aynı bölümleri, çoğunlukla ana öykünün akışının bir oranda kesildiği, duyarlıkların derinleştiği, seyirciye 'durup düşünme' payı bırakan bir süreci yansıtır (Aynı süreç Shakespeare'in öteki trajedilerinde de

görülür). Sanki, yazar seyirciyi psikolojik olarak, Beşinci Perde'de gerçekleşecek olan ve Shakespeare trajedisinin son dan bir önceki aşaması saydığımız 'yıkım' sahnesine hazırlamaktadır.

Rahip'in, durumu açıklaması ve acele Verona'ya dönmesini bildirilmesi için Romeo'ya yolladığı habercinin yolda kalmasına karşın, Juliet'i öldü sanan Romeo'nun adamı Balthasar'ın delikanlıya yanlış haberi iletmesi, genç âşığı çıldırmanın eşiğine getirir. Romeo, kendini öldürmek için zehir satın alır. Bu arada bir mektup yazacağı anlaşılır (Mektubun, her şey olup bittikten sonra, Balthasar tarafından ailesine verileceği oyunun sonunda görülecektir). Romeo gizlice Verona'ya gelir ve Juliet'in yattığı mezar odasına ulaşır. Sabaha çok az zaman kalmıştır.

Olaylar bir kez daha hızlanır. O sırada, evlenemediği nişanlısı Juliet'in mezarına gelen Paris, Tybalt'ın katili olarak tanıdığı Romeo'yu –meşale ışığında- görür ve orada kötü niyetle bulunduğu düşüncesiyle genç adama saldırır. Romeo, gece karanlığında önüne çıkan, yüzünü göremediği bu genci önce 'günahlarıma bir yenisini ekleme' (V, iii) diyerek oradan ayrılmaya zorlar. Ne ki Paris öfkeli bir tepki içindedir. Romeo, Capuletler'in mezar odasına girmesine engel olmaya çalışan Paris'i öldürür. Öldürdüğü kişinin Prens'in akrabası Paris olduğunu genç adamın yüzüne ışık vurunca anlayacak, hemen ardından da, adamı Balthasar'ın, bu gencin Juliet'le evlenecek olan kişi olduğunu söylediğini anımsayacaktır.

Öte yandan, habercisinin Romeo'ya ulaşamadığını öğrenen Rahip Laurence, Juliet uyanmadan mezara gitmek ve kızı oradan almak için harekete geçmiştir.

Seyirciye –oyunun sonunda ne olacağını 'öndeyiş'ten bilse de- Romeo'nun dönüşü olmayan bir yolda olduğunu unutturan bu sahnelerden sonra gelen 'mezar sahnesi', iki sevgilinin 'ilk kez' karşılaştıkları 'şölen sahnesi' ile bakışımı bir konumda yer alır ve onların 'son kez' karşılaştıkları aşamayı belirler. Zaman yine gecedir; ama Romeo'nun gözünde Juliet bir kez daha ışığıyla karanlığı yok etmiştir: "...burada Juliet yatıyor, onun varlığı bu mezarı ışığa boğulmuş bir şölen yerine döndürüyor" (V, iii). Trajik kahramanın 'ölüm'le yüzleşmeden önce yaşadığı 'acı çekme' eylemini dile getiren bu sahne,

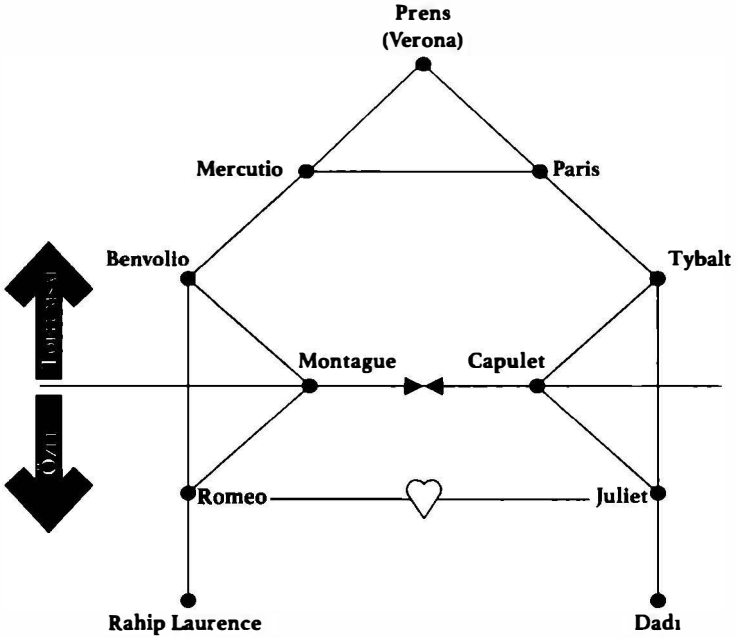
şölen sahnesinde yer alan aşk anlatımıyla örtüşür. Romeo, 'ölüm'ün, âşık olduğu için kendine sakladığını söylediği –soluk almamasına karşın, karşısında pırıltılı yüzüyle duran- Juliet'i ölümün kollarına bırakmamak için oracıkta zehiri içecek ve 'son bir öpücük'ten sonra sonsuza dek Juliet'in kollarında kalacaktır.

Dediğini yapar. Romeo'nun öldüğü anda gözlerini açan Juliet, o sırada gelen Rahip'in dışarıdan gürültüler duyarak çıkmasıyla Romeo'nun cansız olarak yanı başında yattığını fark eder. Juliet'in 'acı çekme' sahnesi kısadır. Romeo'nun içtiği zehir ona yardımcı olmayacaktır: "...Hepsini içtin ve bana bir damla bile bırakmadın ha! – Ben de dudaklarını öperim; belki biraz zehir bulaşmıştır dudaklarına." (V, iii). Romeo'yu son kez öper: "Dudakların sıcak!" (V, iii). O sırada dışarıdan sesler duyar: "Çabuk olmalıyım. Ey mutlu hançer!" (V, iii). Romeo'nun hançerini alır: "İşte kının burası." (V, iii). Hançeri göğsüne saplar. "Burada paslan." (V, iii). Ölü.

Oyunun son aşamasında gece, gündüze bırakır yerini. Tıpkı ilk ve merkezdeki sahnelerde olduğu gibi nöbetçi, bekçi, uşak gibi sıradan insanların tanıklığında geçen, Capulet'in, Montague'nün ve Prens'in de yer aldığı, bir 'toplumsal' sahnedir bu. Öteki iki sahne gibi bu sahne de 'nefret'in neden olduğu yıkımı gösterir. 'Nefret'in, yalnız Capulet ve Montague ailelerinin -soylarını sürdürecekt- tek çocukları olan genç âşıkları değil, Prens'in akrabası olan iki genci (Paris ve Mercutio) de kurban etmiş olması, iki aile arasındaki düşmanlığın 'toplumsal' boyutunu sergiler. Romeo'nun mektubu her şeyi açıklamış, 'gizlilik' ortadan kalkmıştır. Capulet ve Montague'ler barışırlar. 'Bozuk düzen' sona ermiş, Verona'ya toplumsal barış gelmiştir. 'Sevgi', sonunda, 'nefret' karşısında yengi kazanmıştır. Ama ödediği bedel çok ağırdır, çünkü toplumsal barış karşılığında âşıkların ölümü gerekmiştir. Romeo ve Juliet'in 'aşk'ı, 'nefret'i alt etme yolunda bu bedeli ödeyebildiği için 'büyük aşk', Romeo ve Juliet, toplumsal yazgılarına karşı çıkabildikleri ve karşı çıkışlarının bedelini ödemeyi bildikleri için 'trajik kahraman'dırlar.

Romeo ve Juliet çoğunlukla, 'birbirine ve ölüme yazgılanmış' iki gencin talihsiz aşk öyküsü olarak değerlendirilir. 'Aşk'a yazgılanmak, birbirini seven herkes için kullanılacak şiirsel bir deyimdir. Romeo ve

Juliet'i 'ölüm'e götüren neden ise oyunda, 'metafizik' bir yazgı anlayışına yol vermeyecek düzeyde 'toplumsal sorun'a bağlanmıştır. Shakespeare, 'bireysel sevgi'yi gösteren -bakışimli konumdaki- dört temel sahneyi, 'toplumsal düşmanlığı' gösteren -oyunun bakışimli çatısını oluşturan- üç temel sahne içine yerleştirmekle kalmamış, oyun kişilerini de 'uyumsal' (armonik) düzlemde, 'toplumsal düşmanlığın' belirleyiciliğini vurgulayan 'bakışimli' bir yapıya oturtmuştur.



Çizim 2

Çizim 2'de görüldüğü gibi, onbir temel oyun kişisinden oluşan oyun, kişilerin dizilişi açısından da iki temel bölgeye ayrılmıştır. Merkezde 'toplumsal nefret'e neden olan ve 'özel aşk'ı 'yıkım'a yazgılayan Montague-Capulet çatışması yer alır (Montague ve Capulet aileleri 'düşmanlığı' soyut düzlemde simgeledikleri için çizelgede yalnızca babalar yer alır; çünkü eşlerine bağımlı bir konumda gösterilen Montague ve Capulet anneleri oyunda birey olarak olayları değiştirci/dönüştürücü bir işlev taşımaz). Oyundaki temel çatışmayı belir-

leyen ve çizelgenin ana eksenini oluşturan bu çizginin üst bölümü, olaylar dizisi içinde 'toplumsal nefret' bağlamında işlev taşıyan kişileri gösterir. Bu kişiler arasında merkez konumda olan -Verona'nın toplumsal düzeninden sorumlu- Prens'tir. Prens'in iki yanında, birinin Montague'lerden, ötekini de Capulet'lerden yana olduğu oyun boyunca gösterilen Prens'in akrabası iki soylu genç adam, Mercutio ve Paris 'bakımsız' düzen içinde yer alır. Her ikisinin de bu düşmanlık ortamında ölmüş olması, Montague-Capulet çatışmasının neden olduğu toplumsal sorunun, toplumda en korunmalı konumda olan Prens'in yakınlarını bile 'kurban' durumuna soktuğunu gösterir. Bu belirleme oyun sonunda Prens'in kendisi tarafından da yapılır: "Kavganız karşısında duraksadığım için ben de yakınlarımı yitirdim/Hepimiz cezalandırıldık." (V, iii). Çizelgenin 'toplumsal' boyutu belirleyen bölümünde iki ailenin yeğenleri olan Benvolio ve Tybalt da 'bakımsız' bir konumda yer alır. Ancak Benvolio-Tybalt örtüşmesinde 'karşıtlık' söz konusudur: Montague'lerin yeğeni Benvolio, baştan sona 'barışsever' bir eğilim sergilediği için 'çatışma'nın kurbanı olmaz; Capulet'lerin 'kavgacı' yeğeni Tybalt ise kendi ölümüne koşar. 'Bakımsız' konumdaki bu iki genç arasındaki karşıtlık yoluyla 'düşmanlık' olgusunun getirdiği 'yıkım' bir kez daha vurgulanır.

Çizelgenin alt yarısında ise 'toplumsal nefret'in gölgesinde yeşeren 'bireysel sevgi'nin başoyuncuları yer alır. Romeo ve Juliet arasındaki sevgi çizelgenin alt merkez çizgisini oluşturur. Bu çizgiye bağlı olarak, daha alt düzeyde, iki 'sırdış yardımcı'nın bulunduğu görülür. Romeo'nun dostu Rahip Laurence ve Juliet'in Dadi'sı. Bu iki insanın varlığı, Verona kentinde 'kavga'dan yana olanlar kadar 'sevgi'den yana olanların da bulunduğunu gösterir. Rahip Laurence ve Dadi'nın, etki ve yetki düzlemleri farklı olsa da, Montague ya da Capuletler bağlamında taraf tutmayan, Verona halkından kişiler olması ilgi çekicidir. Ne ki 'toplumsal nefret'in dayattığı 'gizlilik', onların eylemini de etkisiz kılar; dahası, 'bireysel düzeyde çözüm'ler 'toplumsal sorun'u yok etmeye yetmez.

Tüm zamanların en ünlü 'aşk öyküsü' olan *Romeo ve Juliet*, aynı zamanda 'aşk'ın pek çok çeşidinin sergilendiği bir yapıttır. Romeo'nun Rosaline'e olan tutkusu platonik aşka örnek olurken, Dadi'nın cinsellik yüklü söylemi evlilikte aşk olgusunu yüceltir. Paris'in Juliet'e

olan tutkusu, erkek-egemen toplumda babalar ve damat adayları arasında yapılmış bir evlilik pazarlığının gerekçesi gibi görünürken, Mercutio'nun romantik aşk karşısındaki alaycı tutumu, kadınları cinsel nesne sıradanlığına indirgemektedir. Shakespeare'in yücelttiği aşk ise Romeo ve Juliet arasındaki, romantik olduğu denli cinsellikle de yüklü, engellenmesi olanaksız çekimdir. 'Ölüm'e bile kafa tutabilecek denli güçlüdür...

Romeo ve Juliet, olay örgüsü 'rastlantılar'ın birbirine eklenmesiyle kurulmuş, hızlı gelişen ve hızla noktalanın bir oyundur. Olaylar –oyunun içerdiği verilere göre– bir pazar sabahı başlar ve altı gün içinde, cuma sabahının ilk saatlerinde noktalanır. Bu oyunda 'nefret' de 'hızlı'dır, 'aşk' da... Shakespeare oyununun vuruculuğunu 'hız'a bağlamıştır. Uzun zamana yayılmış –biraz da kanıksanmış– 'nefret'in 'yıkıcı' boyutlarını 'odak noktası' yapmak için, 'düşmanlık' ortamına 'yıldırım' gibi düşen 'aşk'ın 'birdenbireliği'nden yararlanmıştır. *Romeo ve Juliet* yüzyıllardır söylene söylene tüketilememiş bir 'şarkı' gibidir; ezgisini ve uyumunu, henüz 'usta' konumuna gelmemiş Shakespeare'in tanrı vergisi yazarlık hünelerinin belirlediği... İnsanı kedere boğan bir şarkıdır bu. Yaşamın böylesine 'ziyan edildiği' görülmüş mü? Görülmüş, görülüyor, görülecek... Böyle bir insanlık düzeninde yaşıyoruz.

Romeo ve Juliet 'Shakespeare trajedisi'nin bütün özelliklerini içermesi açısından 'model' olarak gösterilebilir. Bu nedenle, hem Shakespeare trajedilerinin akışını hem de 'trajik kahraman' oluşumunu örneklemek açısından, bu noktaya dek belirlenmiş olan olguların üstünden geçilmesi yararlı olacaktır.

Shakespeare oyunlarının 'trajik akış'ını ve 'trajik kahraman' kavramını oluşturan temel belirlemeler bir oranda, Aristoteles'in *Poetika*'sındaki saptamalara koşut özellikler taşır. Bu özellikler, A. C. Bradley'nin *Shakespearean Tragedy* başlığını taşıyan -20. yüzyılın başında yazılmış- ünlü kitabının ilk iki bölümünde daha da ayrıntılandırılmış ve Shakespeare trajedisine özgü nitelikler belirlenmiştir (bkz. s. 15-70). Bu satırlarda yer alan saptamalar ise, Aristoteles ve Bradley yorumlarını özet olarak aktarmakla birlikte, yıllar içinde Shakespeare trajedisi üstüne yapılmış başka yorumları, daha da önem-

lisi, trajediler derste işlenirken ortaya çıkan bu yöndeki verileri de içermektedir.

Shakespeare trajedisinin akışı

Daha sonra incelenecek trajedilerde de olduğu gibi, oyun, seyirciyi hemen sahne üstünde olan bitene bağlayan ‘çarpıcı’ bir sahneye açılır (Bu ilk sahnede, genellikle oyunun başkişileri yer almaz). Bu sahne ‘toplumsal düzenin altüst olduğu’ bir durumu gösterir. Olayların başlamasıyla, ‘trajik son’u imleyen ‘önseme öğeleri’nin kullanımı devreye girer (Seyirci, henüz ne olacağını bilmesede de olayların gelişiminin acıklı bir sona yöneleceğini sezmelidir). ‘Trajik kahraman’ adayının, kimsenin baskısı altında kalmaksızın yaptığı ‘özgür seçim’ sonucunda olaylar belirli bir yönde gelişir.

Ta ki ‘kahraman’, ‘dönüşü olmayan nokta’ya ulaşana dek... ‘Dönüşü olmayan nokta’, hemen her zaman, kahramanın suçsuz birinin ölümüne neden olmasıyla belirlenir. Bu aşamadan sonra, ‘yıkım’a giden yol açılmıştır. Kahraman yapmış olduğu ‘özgür seçim’in sorumluluğunu üstlenir ve bedelini öder.

Shakespeare’in trajik kahramanının ölümü anlamına gelen ‘yıkım’dan önce, her oyunda –burukluk [pathos] içeren- bir ‘acı çekme sahnesi’ yer alır. Bu sahnede kahraman seyircisiyle uzlaşmakta, seyircisinin onayını almaktadır.

Son aşamada ise, kahramanın oyun boyunca içinde devinmiş olduğu ‘bozuk toplumsal düzen’den, ‘toplumsal düzeni yeniden kurma’ aşamasına geçilir. Ne yazık ki, bu son aşamada oyunun en değerli kişisi yitirilmiştir...

‘Trajik Kahraman’ın oluşumu

Shakespeare trajedisinin temel koşulu, ‘trajik’ gizilgüç (potansiyel) barındıran bir ‘kahraman’ın varlığıdır. Bu kahramanın öncelikle sahip olması gereken iki özellik, toplumca tanınan, dolayısıyla da eylemiyle toplumsal düzeyde etki yaratabilecek bir kişi olması ve genel hatlarıyla ‘erdemli’ bir insan sayılmasıdır. Bu iki nedenle, trajik kahramanlar öncelikle kral, prens, savaşçı komutan gibi tanınan ve topluma önder olabilecek kişilerden ve bu kişilerin ‘erdemli’ olanları arasından seçilir.

Yine de, unutulmamalıdır ki, bu kişiler ‘Tanrı’ değil, ‘insan’dır. Bu nedenle, ‘kusursuz’ değildir. Bir ‘zayıf’ yanları ya da ‘kusur’ları mutlaka vardır. Unutmayalım, tiyatro tarihinin hiçbir aşamasında ‘Tanrı’ niteliğindeki kişiler ‘trajik kahraman’ olmamıştır. Çünkü ‘kusursuz’ sayılırlar ve ‘ölümsüz’dürler. Oysa, ‘trajik kahraman’ ‘ölümlü’dür. Ölümlü olmasaydı, belki -zaman içinde- eylemiyle neden olduğu mutsuzlukları onarabilirdi.

Oysa, trajik kahramanın eylem gücü, ancak sahnede birkaç saat süren bir ‘trajedi’ boyunca etkilidir. Şu noktayı da unutmayalım: ‘Trajedi’ derken dram sanatının özgül bir türünden, dolayısıyla kendine özgü kurallar içeren bir teknik kavramdan söz ediyoruz. Sözgelimi, Hamlet karakteri, doğru biçimde yalnızca *Hamlet* trajedisinin verileri içinde anlaşılabilir. Hiç kuşkusuz, Hamlet’i felsefe öğretmenimize, Romeo’yu komşumuzun ergen oğluna benzeterek tartışma malzemesi yapabiliriz; Shakespeare’i zaten bu yüzden kendimize yakın buluruz. Ama bu yolla *Hamlet* ya da *Romeo ve Juliet* trajedilerini değerlendirmiş olmayız.

‘Trajik kahraman’ gizilgücü taşıyan, ‘toplumca tanınmış’ ve ‘erdemli’ olan kişi, trajedinin akışı içinde bir ‘seçim yapma’ durumuyla karşı karşıya kalacaktır. Kişinin yaşam çizgisini etkileyecek bir seçimdir bu. ‘Trajik kahraman’ gizilgücü taşıyan kişi, seçim yaparken, ‘zor’u (ölümcül olanı) göğüslemekten korkuyorsa, gizilgücünü yitirmiş demektir (Bu nitelikte biri ‘trajik kahraman’ olamaz; dolayısıyla da böyle biri için trajedi yazılmaz). Ama korkmuyorsa, o zaman ‘trajedi’nin eylem alanına girer. Yaptığı seçim, ‘özgür irade’sinin sonucu olmalıdır. Bu nedenle, başkalarının yardımı ‘trajedi’de hiçbir işe yaramaz. Yarasaydı, Romeo ve Juliet’in ‘yardımcı’ları ya da ‘sırdaşları’ olan Rahip Laurence ve Dadı trajediyi engelleyebilirdi (Başkişilere ‘yardımcı’ olan karakterlerin olumlu katkısı, ilerde göreceğimiz gibi, ‘komedi’ türünün malzemesidir). Özgür iradesiyle yaptığı ölümcül (‘yıkım’a götüren) seçim sonucunda trajedinin eylem alanına giren kişi ‘yazgı’sını kendi elleriyle biçimlendirmiştir.

Tam da böyle bir seçim yaptığı aşamada, kahraman, farkında olarak ya da olmayarak ‘kimlik bunalımı’yla karşı karşıya kalır. Kimlik bunalımıyla yaşamak olanaksızdır. Çünkü öz kimliğimiz varolu-

şumuzun temelini oluşturur. Kimlik bunalımı, insanı yörüngesinden çıkartan bir olgudur. Kibirli olma, kolay öfkelenme, yükselme tutkusunu, aşırı sevgi ya da kıskançlık gibi 'zayıflık'/'kusur' sayılan duyguları ateşler. Shakespeare'in trajik kahramanlarının her birinin eyleminin temelinde yaşamakta olduğu kimlik bunalımı vardır.

Kimlik bunalımı süreci içindeki trajik kahraman adayı, karakterinin içerdiği 'zayıflık' ya da 'kusur'dan dolayı, onarılması söz konusu olmayan bir 'yanlış' yaparsa, artık onu harekete geçiren 'zayıflık' ya da 'kusur' da, bu nedenle yaptığı yanlış da 'trajik' olma niteliği kazanır. Bir başka deyişle, 'trajik kusur', 'trajik yanlış'a yol açar. Aynı zamanda oyunda 'dönüşü olmayan nokta'ya varılmış ve 'trajedi' oluşmuş, kahraman da 'trajik kahraman'a dönüşmüştür.

Geriye, özgür iradeyle yapılmış olan 'seçim'in sorumluluğunu yüklenmek, 'trajik kusur'un yol açtığı 'trajik yanlış'ı, bedelini ödeyerek gidermek kalmıştır. Trajik kahramanın kendi açtığı yolda süren savaşımı, 'yıkım'ın engellenemeyeceğinin anlaşıldığı noktada yer alan 'acı çekme' sahnesiyle sona erer. Trajik kahramanı gözümüzde 'yücelten' aşamadır bu. Arkasından 'yıkım' gelir. Shakespeare'in trajik kahramanları için 'yıkım' her zaman 'ölüm' demektir. Shakespeare trajedisi, onarılmaz 'kusur'u 'ölümlü' olmak olan insana yakılmış bir ağıt gibidir...

SHAKESPEARE SAHNESİNİN 'KOMEDI' DAMARI: KLASİK GELENEK



Daha önce de belirttiğimiz gibi, Batı dünyasında tiyatronun önderi olma konumunu Shakespeare döneminde kazanıp -çeşitli bocalama dönemleri dışında- bugün de koruyan İngiliz tiyatrosunun 'belirleyici' niteliği, hiçbir yabancı etkiyi olduğu gibi alıp benimsemeyişi olmuştur.

İngiliz tiyatrosunun gelişimi içinde, komedi geleneğinin temel özelliği sürekli bir 'dönüşüm' içinde olmasıdır. Topluma dinsel inanç ve ahlak aşılama amaçlayan ortaçağ oyunlarından, günümüzde çağdaş yaşamın içerdiği çarpıklıklara ayna tutan 'kara güldürü' türüne ulaşılan dek çeşitli aşamalardan geçen bu geleneğin çeşitli kaynaklardan beslendiği görülür. En çarpıcı örneklerinin Shakespeare tarafından verildiği Kraliçe I. Elizabeth döneminde, ortaçağ İngiliz oyunlarının -3. Bölüm'de tartıştığımız- özellikleriyle, Rönesans İtalyası'nda 'ideal model' olarak benimsenen Antik Yunan ve Roma tiyatrosunun özellikleri buluşmuştu.

Ortaçağ İngiliz tiyatrosu 14. yüzyılın sonlarına doğru dinsel kökeninden uzaklaşırken, oyunların içinde, fars öğeleri taşıyan sahneler yer almaya başlamıştı. Bu tür güldürücü unsurların yer aldığı ortaçağ oyunlarından ve 'ara oyun' anlamına gelen 'interlude'lerden daha önce söz etmiştik.

Ortaçağ halk tiyatrosundan klasik komediye geçiş

Komedi yaratma yolunda böylece atılan ilk adımlar, İngiliz tiyatrosunda ‘klasik’ yazarların etkisinin başladığı 1540’larda, bu yeni ‘model’ doğrultusunda yeni ürünler verilmesiyle bilinçli bir çabaya dönüşür. 1550 yılında William Stevenson ya da John Stili tarafından yazıldığı sanılan *Gammer Gurton’s Needle* [Gurton Nine’nin Dikiş İğnesi], baştan sona fars öğeleriyle bezenmiş bir halk komedisi özelliği taşıır. İçerik bakımından yerli kaynaklardan beslenmiş olmasına karşın, bu oyunda yoğun bir olaylar dizisinin yer alması, Roma tiyatrosunun simgelediği klasik güldürü geleneğinin de yazar üstünde bir oranda etkili olduğunu gösterir. Plautus ‘modeli’ üstüne kurulmuş ilk örnek olan, Nicholas Udall’ın *Ralph Roister Doister* adlı oyununda ise sadece sağlam bir olaylar dizisi değil, Plautus’un Antik Yunan’ın Yeni Komediya türünden alarak kullandığı Palavracı Asker, Parazit gibi ‘karakter-tip’ler de bulunmaktadır.

Ancak, İngiliz tiyatrosunun ilk büyük boyutlu komedi örnekleri olarak bilinen her iki oyun da henüz daha sonra oluşacak olan incelikli güldürü öğelerinden ve karakter çizimindeki ustalıktan yoksundur. Her ikisi de ‘düşündürmeden güldüren komedi’ düzeyindedir.

İngiliz güldürüsüne ‘incelikli’ boyutlar kazandırmada ilk katkı Shakespeare’in çağdaşı John Lyly’den gelmiştir. Yaptıklarını saraylı seyirci için yazan Lyly, zarif ve nükteli bir dille oluşturduğu söyleşimlerle ve genellikle mitolojiden alıp işlediği konularla komedide yeni bir beğeni düzeyi yaratmış, B. Ifor Evans’ın deyişleyle, “gerçekçi farsı, Roma komedisinin karmaşık yapısını, İbret Oyunu’nun alegorik anlatımını ince bir romantizmle örülmüş yeni bir tasarım içinde buluşturmuştur” (s. 30). Ancak, İngiliz komedisinin büyük karakterleri henüz yaratılmamıştır. George Peele’in 1593’te gündeme gelen *Old Wives’ Tale* [Kocakarı Masalı] oyunu romans türünü taşlamayı amaçlıyor, Robert Greene’in 1589’da sahnelenen *Friar Bacon and Friar Bungay* [Papaz Bacon ve Papaz Bungay] oyunu da farklı toplumsal sınıflardan insanları bir araya getiren eğlendirici bir dramatik ortam oluşturmayı başarıyordu. Ama hepsi o kadar... İngiliz komedisinin yükselişi Shakespeare’in 1590’larda yazmaya koyulduğu güldürülerle başlayacaktı.

Shakespeare'in sanat yaşamı boyunca yazdığı on iki güldürü, İngiliz komedisinin yerli özellikleriyle, Roma komedisinin artık 'klasik' olarak tanımlanan öğelerinin olağanüstü bir biresimde buluşturulduğu, benzerleri ne daha önce yazılmış olan ne de daha sonra yazılabilecek, büyük yazara özgü yapıtlardır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, ortaçağ İngiliz oyunları konuları ve yapıları gereği, yer-zaman-olay birliğinden bağımsızdı. Dekor ise çoğunlukla seyircinin düş gücüne bırakılmıştı. Dahası, yerli İngiliz komedi geleneği zaman zaman yergi-taşlama öğeleri içermekle birlikte, temelde neşeli bir seyirlik ortam yaratmak amacını taşıyordu. Shakespeare güldürüleri de, yazarın diğer oyunları gibi, Antik Yunan ve Roma tiyatrosunda var olduğu varsayılan 'yer-zaman-olay birliği' kuralından bağımsız bir çizgide gelişmiştir. Çağa özgü yaşama coşkusu Shakespeare'in güldürülerinden de taşmaktadır.

'Klasik Komedi'den aktarma işlemi

Ancak, 'tür birliği' kuralına da yüz vermemiş olan büyük ozan, *Venedik Taciri*, *On İkinci Gece* [*Twelfth Night*], *Beğendiğiniz Gibi*, *Kısasa Kısas* [*Measure for Measure*] gibi büyük komedilerinde yer yer trajik yoğunluk kotarmayı da yeğlemiştir. Shakespeare'in trajik ve komik olanın iç içeliği üstünde temellendirdiği 'dünyaya bakış açısı', Roma komedisinin yalnızca olaylar örgüsüne ilişkin özelliklerini benimsemesine izin vermişti. Bir başka deyişle, güldürü için sağlam bir çerçeve oluşturma yolunda, Antik Yunan döneminin Yeni Komediya ustası Menandros'un yapıtlarından birebir uyarlanmış, 'aşk' ve 'para' izlekleri çevresinde dönen Plautus ve Terentius komedilerini yapıtları için örnek alıyordu. Bu nedenle, Shakespeare komedilerinde, rastlantı öğelerine, 'klasik' gemi kazaları nedeniyle birbirine uzak düşen yakın akrabaların yıllar sonra buluşma sahnelerine, bu buluşmayı geciktirmek için kullanılan 'kılık değiştirme', 'kimlik yanılması', bilinçli olarak 'kimlik yanıltması', 'kulak misafiri olma', 'duyduğunu ya da gördüğünü yanlış algılama', kavuşmayı gerçekleştirmek için kişilerin birbirini tanımasını sağlayan (sözgelimi bacaktaki doğum lekesi) fiziksel 'işaret'lerin varlığı gibi örgelelere, köle ya da uşakların yarattığı 'fars' sahnelerine, 'para' olgusunun neden olduğu kargaşaya sık sık rastlanır. Menandros'un Antik Yunan ortamında yarattığı ve Plautus ile Terentius'un da alıp oyunla-

rında kullandığı kimi 'karakter-tip'ler de Shakespeare komedilerinin değişmez malzemesi olmuştur. Bunlar arasında en belirgin olanlar, günümüzün popüler kültürünün de vazgeçilmezleri arasında yer alan, 'esas' kız, 'esas' oğlan, inatçı baba, paragöz zengin, eğlence kadını, palavracı asker, çeşitli kişilik özellikleri taşıyan uşaklar (hizmetçiler) ve yöre esnafından kişilerdir (bkz. Engin Uzmen, s. 14-154).

Shakespeare, sayageldiğimiz bu tür klasik örgeleri tüm sanat yaşamı boyunca sıkça kullanmasına karşın, ortaya Roma dönemi güldürü ustalarınıninkine hiç de benzemeyen, dram sanatının sınırlarını zorlayan, yeni ürünler çıkarmıştır.

Shakespeare güldürülerini özgün kılan temel özellik, yazarın hümanizm anlayışıdır. Bu anlayış, büyük ozanın, komedide yarattığı hemen hemen tüm kişileri insanca boyutlarıyla biçimlendirmesini sağlamıştır.

'Klasik Komedi' metninden Shakespeare komedisine geçiş: Yanlışlıklar Komedis'i

Shakespeare'in hümanist yaklaşımı, Plautus'un *İkizler* oyununun kişilerini ve olay örgüsünü olduğu gibi kullandığı ilk güldürüsü *Yanlışlıklar Komedis'i*'nde bile görülür. Plautus'un oyununda yıllar önce yitirdiği ikiz kardeşini kölesiyle liman liman dolaşarak arayan ve sonunda bulan bir gencin, birbirini izleyen yanlış anlamalar neticesinde seyirciye durmadan kahkaha attıran öyküsü anlatılıyordu. Shakespeare'in oyununda ise olay örgüsüne bir anne, bir baba ve ikiz gençlere ek olarak ikiz köleler katılmış ve sahne olayı iyice hareketlendirilmiştir.

Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedis'i*'nde gemi kazası sonucunda anne, ikiz çocuklardan ve ikiz kölelerden biri yitirilmiş, böylece baba, ikiz oğullarından ve ikiz kölelerden biriyle kalmıştır. Daha sonra ise kurtarıldığı gemiye yanaşan kötü niyetli balıkçıların elinden çocuğunu ve köleyi alamayan anne, kendini bir yabancı kentte, Ephesus'ta bulmuştur. Hiçbir tanıdığı olmadığı için bir manastıra yerleşen genç kadın yıllardır haber alamadığı sevgili kocasının ve ikiz oğullarının hasretiyle yanıp tutuşmaktadır (Burada tipik bir Shakespeare anakronizmine (tarihsel sırayı bozma) rastlamaktayız: Olay Antik Yunan döneminde, Hristiyanlık döneminden çok önce geçmekte, ama oyun kişilerinden biri manastırda yaşamaktadır).

İkiz çocuklardan ve kölelerden biriyle yalnız kalan baba Siracusa'da tüccarlık yapmaktadır. Ne ki, oyunun başladığı noktada o da yalnızdır. Oğlu Antipholus, kölesiyle birlikte uzun yıllar önce yitirdikleri kardeşlerini aramak için yollara düşmüştür. Baba da bir süre sonra bir gemiye atlayıp oğlunu aramaya çıkmış, oğlunun Ephesus'ta olduğu duyumuna dayanarak karaya çıkmıştır. Ne ki, limandan kente çıkmak için belirli bir ödeme yapılması gerekmektedir. Oysa gerekli miktar yanında yoktur. Yetkililer, akşama dek bu parayı bulmasını, yoksa yasalar uyarınca ölüm cezasına çarptırılacağını söylerler. Böylece, Plautus'un komedisi, trajik gizilgüç içeren bir boyuta taşınmıştır. Baba'nın tek şansı, o kentte olduğunu düşündüğü oğlunu bulmak ve ondan para almaktır. İdamdan ancak böyle kurtulabilecektir. Shakespeare Londra'da olduğu dönemde birçok idam olayına tanık olmuş olmalıydı (Greenblatt, s. 276). İdam olgusuna başka oyunlarda da rastlayacağız.

Rastlantı bu ya, Anne'in yıllar önce kötü niyetli balıkçılar tarafından alıkonan oğlu ve kölesi, Ephesuslu bir zengin tarafından sahiplenilmiştir. Ephesuslu Antipholus artık evli bir genç adamdır. Eşiyle ve onun kız kardeşiyle yaşamaktadır.

Siracusalı Antipholus ise Ephesus sokaklarında kölesiyle birlikte dolaşarak, yıllar önce yitirdiği ikiz kardeşini aramaktadır. Her ikisi de tüccar olduğuna göre giysileri de birbirine benzemektedir. Birbirini henüz görmemiş olan ikiz kölelerinki de...

Güneşin doğuşuyla başlayıp batışıyla noktalanacak olan oyun, oyun kişilerinin rastlantılar sonucu birbirinin yerine geçmesiyle ortaya çıkan yanlış anlaşılmalara, kimlik yanlışlıkları ve her an oluşuveren güldürücü durumlarla akıp gidecektir. Tek koşul, ister genç tüccar ister genç köle olsun, ikizlerin, oyunun son aşamasına dek birbirleriyle karşılaşmamasıdır.

Oyun, Ephesus esnafının, ikiz Antipholus'ları ve ikiz köleleri birbirleriyle karıştırarak neden oldukları yanlışlıklarla gelişir. Bu yanlışlıklardan yararlanan –Plautus'un oyununda da olduğu gibi– hep Siracusalı Antipholus, zarar gören de hep Ephesuslu Antipholus olur. Bu oyun Shakespeare'in başka oyunlarında da göreceğimiz gibi, Freud'un bakış açısından yorumlanabilecek örgeler içeriyor. Yanlış-

lıklar Komedi –ve yapıtın olay örgüsünün ve çoğu karakterlerinin dayandırıldığı Plautus’un *İkizler* oyunu- ‘ben’in, sıkı sıkıya bağlı olduğu ‘gerçeklik ilkesi’nden geçici bir süre uzaklaşarak, birbirini tanımayan ikiz kahramanlar bağlamında ikiye bölünüp, ikizlerden birinin -yabancı olduğu bir uzamda- ‘alt-ben’in yöneldiği hazlara kavuşmasını, ötekinin ise yaşadığı ve herkesin onu tanıdığı kentte ‘üst-ben’in tüm baskıları altında ezilişini gösterir.

Durumun karışıklığı Ephesuslu Antipholus’un karısı Adriana’yı da etkiler. Kız kardeşi Luciana, yanlışlıklar içinde boğulmuş kocasına sert davranan Adriana’yı uyarmakta, bu arada eniştesi sanarak uzun uzun konuştuğu Siracusalı Antipholus da genç kıza âşık olmaktadır. Bütün bunlar olup biterken, Baba, umarsızca oğlunu aramaktadır. Manastırın başrahibesi olan Anne ise olan bitenden habersizdir.

Olay, Ephesuslu Antipholus’un yaşanan tatsızlıklardan kafası karışıp delirme noktasına geldiği aşamada, bütün karakterlerin bir araya gelmesiyle çözülür. Onca karışıklık ve sıkıntıdan sonra, komedinin beklenen ‘mutlu son’una ulaşılmıştır (İkizler oyun sonunda buluştuğlarında, birinin tüm isteklerinin gerçekleştiği ‘düş’ü, ötekinin de tüm korktuklarının başına geldiği ‘karabasan’ı sona ermiş, ‘ben’ her ikisinde de egemen olmuştur).

Ne ki, aile bireylerinin birbirlerinden ayrı geçirdiği yıllar geri dönmeyecektir. Seneca’nın ‘zamanın karşı gelinmez gücü’ne yaptığı vurgu (Miola, s. 3), Shakespeare tarafından ilk ve en şenlikli komedisine bile taşınmış, birbirini seven insanların uzun ayrılıklardan sonra buluşmasına ‘burukluk’ [pathos] katmıştır. Plautus’un *İkizler*’inde önemsenmeyen aşk ve evlilik örgeleri Shakespeare’in yapıtında ağırlık kazanır. Oyunda kullanılan ‘karakter-tip’lerden biri olan ‘eğlence kadını’ bile oldukça olumlu bir kişi olarak çizilmiştir. Oyunu baştan sona saran fars öğelerinin yaratıcısı ikiz köleler de karşılıklı sevgi ve dostluk duygularıyla örülmüştür.

Oyun, Antik Yunan ve Roma güldürülerinde geleneksel olarak yer alan ‘Komos’ [şenlik, kutlama, şölen] olgusuyla noktalanır. Oyun kişileri hep birlikte aradan geçen yıllarda olup bitenleri konuşacak, buruk da olsa ulaştıkları mutluluğun tadını çıkartacaklardır. Shakespeare, Plautus’tan aktardığı bir metni ‘Shakespeare’e özgü’ kılmayı başarmıştır...

Shakespeare komedisinin özgünlüğü

Shakespeare komedilerinin 'güldürmek' için yazılmış oyunlar olduğu pek söylenemez. Bu tür oyunların 'komedi' özelliği, daha çok, ustaca yazılmış 'nükteli söyleşim'ler, yer yer kullanılan fars öğeleri, kişilerin 'kılık değiştirme' yoluyla neden olduğu 'kimlik yanılması' sonucunda ortaya çıkan güldürücü durumlar, öykülerin 'mutlu son'la noktalanması gibi örgelerin kullanımıyla oluşur. Ne ki Shakespeare, 'trajik' olan ile 'komik' olanın yaşamda birbirinden ayrılmaz olduğunun bilinciyle, komedilerinin hemen hemen tümünde 'tür birliği' ilkesini çiğnemiş ve bu iki olguyu iç içe kullanmıştır.

Shakespeare zaman içinde Roma komedisinin etkisinden -yüzeysel öğelerin kullanımı dışında- bütünüyle sıyrılarak büyük komedi karakterleri yaratmaya yönelir. Amacı tüm yapıtlarında olduğu gibi, insanın evren ve toplum içindeki yerini ve işlevini araştırmaktır. Komdilerinin trajedilerinden tek farkı, 'mutlu son'a ulaşan bir olay çerçevesi içine oturtulmuş olmalarıdır. Oysa yaşanan kaygılar ve acılar, yapılan yanlışlar ve ödenen bedel, komedilerde de trajedilerde olduğu denli yoğundur. 'Mutlu son' yaşama serüveni içinde yalnızca bir süreçtir. Oyunun son noktası olsa da... Oyun ötesinde neler yaşanacağı bilinmez çünkü.

Yine de, Shakespeare trajedisi, 'ölümlü' insan için yazılmış bir 'ağıt'sa, Shakespeare komedisi de, en parlak örneklerinde, insanın 'ölümsüzlüğünün' kutsamasıdır. Ozanın en ünlü komedilerinde, genç çiftlerin evlilik kararıyla mutlu sona ulaşılır. Evlenmek, çocuk sahibi olmak, çocuk sahibi olmak da, 'ölümsüzlük' demektir. Tıpkı, ozanın 6. sonesinde dile getirdiği gibi:

Ne yap yap, kurban gitme kışın zalim eline
Özün arıtılmadan, yaz'ı almasın senden;
Bir şişeye bal akıt, bir yere bir hazine
Sun güzel hazinenden, kendin sona ermeden.
Bu iş haram değildir, tefecilik de değil:
Sevinç verir gönüllü borç ödeyenlerine-
Görevin bir başka 'sen' yaratmaktır, bunu bil;
İşte on kat mutluluk: on gelir bir yerine.

On kat büyük bir görkem doğar gür benliğinden
Ortaya senin eşin on tane sen çıkar da,
Ölüm eli bağrında kalırdı göçünce sen-
Bırakırdı, yaşardın gelecek kuşaklarda.
Vazgeç inattan: öyle güzelsin ki, olmasın
Ecel senin fatihin, solucanlar mirasçın

-çev.: Talat Sait Halman

Shakespeare'in olgunluk dönemi komedilerinde fars öğeleri git-gide azalarak yerini İngiliz komedisinin yerli kaynağı olan 'interlude' türünden gelme incelikli, nükteli söyleşimlere bırakır. Bu söyleşimler, kahkaha attırıcı olmaktan çok, düşündürücü niteliktedir. Bu arada Seneca mirası olan retorik sanatına ilişkin özel kullanımlar komedilerde de sürer. Yazar, dinsel kökenli geleneksel İngiliz tiyatrosundan gelen mirasla seyircinin düş gücünü kullanmasına olanak tanıdığı bu yapıtlarını, doğrunun, iyinin, güzelin egemen olacağı bir dünya özlemiyle yaratmıştır. Ama sonuçtan kuşku duymaktan da kendini alamaz. Çünkü Shakespeare'in dünyasında iyiler ve kötüler, iyilik ve kötülük yan yana ve iç içedir. Bu nedenle komedileri açık uçludur ve yorum zenginliği içerir.

Shakespeare'in trajedileri gibi komedileri de günümüzde dünyanın her yerinde her an sahnelenmekte, her sahnelenişinde yeni yorumlara açılabilir.

KOMEDİDE 'GERÇEKLERİN UZAMI'NDAN 'DÜŞ UZAMI'NA GEÇİŞ: BİR YAZDÖNÜMÜ GECESİ RÜYASI YA DA BAHAR NOKTASI



Shakespeare'i komedi yazarı olarak ünlendiren ilk parlak oyunu 1590'lı yıllarda yazdığı *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'dır. Türkçe'de -Can Yücel'in olağanüstü 'Türkçe söyleyişi'yle- *Bahar Noktası* olarak da anılan oyun Shakespeare'in en popüler güldürülerinden biri olma özelliğini 400'ü aşkın yıldır sürdürüyor.

Oyunun malzemesi bağlamında çeşitli kaynaklar gösterilebilir. En önemlileri Chaucer'in *Canterbury Tales* [*Canterbury Hikayeleri*] adlı yapıtındaki "The Knight's Tale" [Şövalyenin Öyküsü], Plutarkhos'un *Lives* kitabında yer alan "Theseus'un Yaşamı" bölümü, Seneca'nın *Hippolytus*, *Oedipus*, *Medea* oyunları ve Ovidius'un *Metamorphoses* [Dönüşümler] adlı yapıtıdır. Shakespeare'in zamanında bu yapıtların tümünün çevirisi yapılmıştı.

Yazarın 'eğlendirici' oyunlarından *Yanlışlıklar Komedi*'sinin bile 'trajik gizilgüç' barındırdığını görmüştük. Komedilerin ve romansların tümünde görülen bu eğilimin nedeni Shakespeare'in dünya görüşünün baskın biçimde 'trajik' olmasıdır. Dönemin en popüler türlerinden olduğu için komedilere de trajediler kadar ağırlık tanıyan Shakespeare, bu oyunlarının -kural gereği- 'mutlu son'la noktalanması için ilginç bir olaylar dizisi yöntemi benimsemiştir. Bu yöntem, 'trajik' olayların her an gündeme gelebildiği 'toplumsal gerçek'lerin dünyasında başlayan oyunun kişilerinin bir 'düş uzamı'na taşınarak, 'mutlu son'a ancak düşlerde gerçekleşebilecek biçimde ulaşılmasıdır.

Bir başka deyişle, ‘toplumsal gerçeklerin etkin olduğu uzam’larda mutlu son yoktur.

Shakespeare, oyun kişilerine uzam değiştirme yöntemini komedilerinde ve romanslarında sık sık kullanırken, karakterlerine -en çok- kent uzamından doğa uzamına geçiş yaptırır. Bu oyunlarda ‘toplumsal uzam’, mutluluğa olanak tanımayan ‘gerçek dünya’yı simgelerken, ‘doğa’ mutluluğun gizilgücünü barındıran ‘düş uzamı’ olarak işlev görmektedir. ‘Doğa’ olgusunun ‘mutluluk’ uzamı olarak seçilmesi, öncelikle, Seneca’nın, toplumda şiddeti kamçılayan aşırı tutkuların kirlettiği ‘kent’ ortamından farklı olarak, kötülükten arınmışlığı ve dinginliği simgeleyen ‘doğa’yı üstün sayma düşüncesini çağrıştırır (Miola, s. 3). Dahası, Shakespeare’in uygulaması, Elizabeth döneminde ‘ideal’ (ülküsül ya da düşsel) varoluş biçimi olarak kültür ve yazına damgasını vurmuş olan ‘pastoral’ geleneğini yaşatmaktadır. Dönemin ünlü ozanlarının sık sık başvurduğu ve özellikle soyluların bir yaşam biçimi olarak özendikleri ‘pastoral’ ortam, genç kız ve delikanlı çobanların, derelerden akan suların müzik yaptığı, çiçek cümbüşü ve güzel kokularla bezeli barışçıl doğada, kötü duygulardan arınmış olarak, yalnızca sevgiyi kutsayarak, seresepe yaşadıkları bir dünyayı anlatır (Dönemin ünlü ozanlarının ünlü yapıtlarında yansıyan gelenek, özellikle de Christopher Marlowe’un “The Passionate Shepherd to His Love” [Tutkulu Çobandan Sevdiceğine] başlıklı, bestelere de kaynak olmuş şiirinde yaşatılmıştır). Böylece ‘doğa’, Shakespeare komedilerinde yer yer bir ‘düş uzamı’ olarak işlev taşır. Görüldüğü gibi, ozanımız yaşadığı dönemin ‘doğayla bütünleşme’ idealini yansıtan ‘pastoral’ geleneğini ‘dramatik araç’ olarak kullanmaktadır.

Trajik olandan komik olana

Shakespeare, bu oyundaki karakterleri dört ayrı gerçeklik düzleminden seçer. Atina Kralı Theseus ve nişanlısı Amazonlar Kraliçesi Hippolyta, ‘söylen’ [myth] ortamında varolan kişilerdir. İçinden çıkılmaz bir karışıklık ortamında yer alacak bir aşk serüvenini yaşayan Hermia, Lysander, Helena ve Demetrius, Atina krallığı gibi erkek-egemen toplumlarda yaşayan genç âşıkları simgeler. Kral’ın düğün şenliği için gösteri hazırlayan amatör oyuncular, 15. yüz-

yıl İngiltere'sinin 'tiyatrodan sorumlu' esnaf loncalarının üyelerini çağırıştırır. Periler kral ve kraliçesi Oberon ile Titania, Puck ve öteki doğaüstü yaratıklar ise düşgücümüzün ürünüdür. Shakespeare, Seneca'nın doğaüstü güçlere olan ilgisini (Miola, s. 3) değerlendirmekte, Orman'ın simgelediği gizemli rüya/düş ortamında, doğaüstü karakterleri dramatik araç olarak kullanmaktadır.

Shakespeare, birbirinden bağımsız dört ayrı gerçeklik düzleminin gelen karakterlerin oluşturduğu ana ve yan olaylar dizilerini ustaca buluşturur. Atina Kralı Theseus, Amazonlar Kraliçesi Hippolyta'yla yaptığı savaşta galip gelmiş, kılıcının hakkıyla esir aldığı güzel kraliçeye âşık olarak onunla evlenmeye karar vermiştir. Theseus düğün gününü iple çekmektedir. Bu evliliğe boyun eğmek zorunda bırakılan Hippolyta ise sabırsızlık belirtisi göstermez. Oyunun mitolojik boyutu bile erkek-egemen toplum anlayışını yansıtmaktadır. Shakespeare, kadın özgürlüğünün simgesi olan Hippolyta'yı oyununa alarak Elizabeth döneminin erkek-egemen toplumuna eleştirel bir bakış atmaktadır (Montrose, s. 125, 144-149).

Atina krallığının üst düzey yöneticilerinden Egeus, akli kendi düğününde olan Theseus'un karşısına kızı Hermia ve sevgilisi Lysander hakkında bir suç duyurusuyla çıkar. Kendisi kızını Demetrius adlı gençle evlendirmek istemektedir. Ama Hermia'nın gözü, Lysander'den başkasını görmemektedir. Egeus, Theseus'tan Atina yasalarını uygulamasını ve kendisinin babalık haklarını korumasını diler. Erkek-egemen toplumun kadın cinsi karşısındaki dayatması bir kez daha gündemdedir. Shakespeare dolaylı olarak bu dayatmayı sorgulamaktadır.

Atina'nın İngilizce lakaplı esnaf kişilerinden oluşan (aslında 15. yüzyıl İngiltere'sinden fırlamışa benzeyen ve Shakespeare'in ünlü anakronizm örneklerinden olan) amatör tiyatro topluluğu da, Theseus'un düğününde sunmayı tasarladıkları *Pyramus ile Thisbe* adlı klasik yapıtı prova etme hazırlığı içindedirler. Shakespeare, bu noktada dinsel kökenli amatör halk tiyatrosundan klasik ve yeni yazılmış dramatik metinleri sahneleyen özel profesyonel tiyatrolara geçişi göstermekte, *Yazdönümü Gecesi*'ni ustaca sahnelemekte olan Chamberlain'in Adamları topluluğunu da böylece yüceltmektedir (Montrose, s. 190).

Periler kraliçesi Titania ve periler kralı Oberon ise, Theseus ve Hippolyta’nın evliliğini kutsamak için dünyanın ayrı bölgelerinden gelmiş ve Atina yakınlarındaki ormanda rastlantısal biçimde buluşmuşlardır. Aralarındaki bir sorun nedeniyle birbirlerine dargındırlar: Titania, ölmüş annesinin kendisine emanet ettiği sevimli bir küçük çocuğu -kendi maiyeti için isteyen- Oberon’a vermemiştir. Oberon ve Titania’nın öyküsü de oyunda bu konu çevresinde gelişecek ve işin içine amatör tiyatrocular da girecektir.

Erkek-egemen toplumda kadına yöneltilen şiddet

Kendi kraliçesinin gönlünü bile kılıç zoruyla elde etmiş bir kralın, ‘babalık’ yetkilerini koruyan yasaların egemen olduğu ülkesinde ‘hoşgörü’ rüzgarları estirmeyeceği kesindir (Amatör oyuncuların, hazırladıkları gösteride yapacakları herhangi bir yanlışın ‘idam’la cezalandırılabilceğini birçok kez dile getirmeleri boşuna değildir). Yine de, düğün hazırlıklarının yapıldığı bir dönemde, halkını gülmeye ve eğlenmeye çağıran, üzüntü ve kederi mezar başlarına bırakmalarını isteyen, âşık Theseus’un, kendi düğün kutlamaları hatırına Atina yasalarını –bir seferlik olsa bile- geçersiz sayması ve Hermia’nın, sevdiğiyle evlenmesini onaylaması beklenebilirdi. Oysa, erkek-egemen toplumdaki kadına karşı ödünsüzlük bir kez daha ortaya çıkacak ve Theseus, genç âşıkları değil, inatçı baba Egeus’u destekleyecektir. Böylece, Lysander’i seven, Lysander’in sevdiği Hermia, babası Egeus’un onu Demetrius’la evlendirmek istemesi üstüne güç bir seçim yapma zorunda bırakılır: Ya babasının isteğine uyacak ya da ölümle cezalandırılmaya ya da yaşam boyu manastıra kapatılmaya boyun eğecektir. Theseus, verdiği kararın duyarsızlığı karşısında suratı asılan Hippolyta’yı gülmeye zorlayarak sahneden çıkar: “Gel benim Hippolytam. Aaa, o ne surat? Neşelensene aşkım!” (I, i) Shakespeare, mitolojiden aldığı bu ünlü ilişkiyi, hümanist bakış açısıyla sarıp sarmalamaktadır. Sanki Theseus’a inat, Hippolyta’yı oyunun sonuna dek gelecekteki eşine oranla çok daha duyarlı bir kişi olarak çizmeyi sürdürecektir. Shakespeare, devletin öngördüğü kadın-erkek ilişkilerinin tersine, kadın arkadaşlarından kopartılarak bir erkeğin baskıcı dünyasında tutuklanan Amazon kraliçesinin üstünlüğüne gönderme yapmaktadır (Montrose, s. 144-149).

Lysander ve Hermia, birlikteliklerini sürdürebilmek için tek çıkar yolu, kendileri için yalnızca mutsuzluk kaynağı olan baskıcı toplumsal düzenin gerçeklerinden (Atina'dan) kaçıp Orman'a (doğaya) sığınmakta bulurlar. Orman'ın ötesinde Atina yasalarının dışında kalan bir belde vardır. Orada evlenebileceklerdir. Oyunun bu aşamasında Shakespeare'in kullandığı şiir dili 'romantik âşık'ların birbirlerine -tıpkı *Romeo ve Juliet*'te olduğu gibi- ne denli incelikli bir duyarlıkla yaklaştığını gösterir:

Lysander: Ne o sevgilim, niye sararmış yüzün öyle?
Ne çabuk solmuş yanaklarındaki güller!

Hermia : Yağmursuzluktandır belki, ama gözlerimdeki fırtınalar
Yağmuru bile getirecek neredeyse.

Lysander: Ah öyle demel
Okuduğum kitaplara, duyduğum masallara bakılırsa,
Gerçek aşkın yolu dikensiz olmazmış hiç;
Kimi sevenlerin soyu soku uyuşmaz (...)
Kimi, yaşça denk düşmezmiş kimine (...)
Ya da birinin seçtiği dost, dost görünmezmiş birine

Hermia : Ne korkunç! Başkasının gözüyle seçer mi kişi seveceğini?

(I, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Öte yandan, Helena, sevdiceği ve eski sözlüsü Demetrius'un, kendisini unutup, en iyi arkadaşı Hermia'nın peşinden koşmaya başlamasının neden olduğu kıskançlık duygusunu 'toplumsal gerçekler' ortamında iyi kötü gizleyebilmektedir:

Hastalık kapar gibi güzellik de kapsaydık ya!
Senin güzelliğini kapmak isterdim ben, Hermia.
Kulaklarım sesini, gözlerim gözlerini,
Dilim, dilindeki tatlı ezgiyi kapsın isterdim.
Dünya benim olsaydı, Demetrius dışında,
Her şeyimi verirdim, sen olabilmek için.

(I, i) -çev.: Bülent Bozkurt

'Gün'den 'Gece'ye, gerçek yaşamdan düş ortamına geçiş

Zaman, gündüzden geceye dönmüş, 'gündüz'ün simgelediği gerçeklerin yerini 'gece'nin getirdiği düş ortamı almıştır.

Oyunun en başında yer alan ilişkiler ve olaylar 'komedi'nin değil, 'trajedi'nin malzemesidir. Shakespeare, insanlara 'üst-ben'in (super

ego) denetiminde bir yaşam dayatan toplum düzeninde gerçekleşmesi olanaksız –ama 'komedi' için gerekli- 'mutlu son'a ulaşabilmek için, 'sevdalı' gençleri Atina'dan Orman'a (bir başka deyişle, toplumdan doğaya, 'gündüz'den 'gece'ye, uyanıklıktan uykuya, 'gerçeklik' ortamından 'düş/rüya' ortamına, baskıdan özgürlüğe, 'üst-ben'in 'sorumluluk' cehenneminden 'alt-ben'in (id) 'sorumsuzluk' cennetine taşır. Esmer güzeli Hermia ve Lysander'in peşinden giden Demetrius'u, onu tutkuyla seven eski sözlüsü, sarışın Helena izleyecektir.

Gençlerin Orman'da gece boyunca yaşadıkları –oyunun başlığı- nın da imlediği gibi- bir 'düş' ortamının görüntüleri olarak değerlendirilecek olursa, Freud'un rüya süreci yoluyla, gün boyunca biriktirilmiş olumsuz enerjinin tüketilmesi doğrultusundaki açıklamalarına birebir denk düşen bir durum yansır oyunda. Aynı kıza âşık olmalarından kaynaklanan rekabet duygusunun kızıştırdığı Lysander ve Demetrius, toplum içinde yapamadıklarını rüya (düş), daha doğrusu 'karabasan' ortamında gerçekleştirerek, birbirlerini yok etme isteğini şiddet eylemine dönüştürürler. Theseus'un ve Egeus'un yanındayken kullandıkları kibar dil ise gitgide kabalaşmaktadır.

Aynı anlarda, Titania'dan istediği küçük oğlanı hile yoluyla almayaya çalışan Oberon, kölesi ('cin'i) Puck'a, dünyanın öteki ucundaki bir çiçeği hemen gidip getirmesini söyler. Bu çiçeğin özsuyu uyurken gözüne damlatılan kişi, gözlerini açtığında ilk gördüğüne âşık olmaktadır. Oberon, bu büyülü çiçeğin yardımıyla, geceyi ormanda geçirecek olan Titania'nın vahşi bir hayvana âşık olmasını sağlayacak, büyüü bozması karşılığında ise Titania'dan küçük çocuğu kendisine vermesini isteyecektir (Doğaüstü yaratıkların dünyasında, kadına yöneltilmiş şiddet yoktur belki, ama hile yoluyla da olsa kazanan yine erkek cinsi olacaktır). Montrose'a göre Shakespeare, erkek-egemen yaklaşımın ağırlığını göstermekle birlikte, ailede kadını erkek çocuğundan uzak tutma yaklaşımının yanlışlığına ışık tuttuğunu belirlemektedir (s. 135-137).

Gerçek dünyanın insanların yanındayken 'görünmez' olabilen Oberon, bir çalının ardında Puck'ın dönüşünü beklerken, peşinden koştuğu Demetrius'un kötü davranışı karşısında büsbütün mutsuzlaşan Helena'yı görür ve bu güzel kızın yardımına koşmaya karar verir. Elinde büyülü çiçekle dönen Puck'a, Orman'da Atinalı giysileriyle

dolaşan genci bulmasını, uyurken gözüne çiçeğin özsuğundan damlatmasını söyler. Oberon o sırada ormanda Atinalı giysileriyle bir başka gencin –Hermia'nın sevgilisi Lysander'in de- dolaştığını bilmiyor. Böylece, klasik komedi geleneğinden gelen yanlışlıklar birbirini izlemeye başlar. Puck, Demetrius yerine, yorgunluktan bitkin düşüp yere kıvrılmış olan Lysander'i görür. Hermia da az ilerde yatmaktadır. Bir örnek Atinalı giysilerinin neden olduğu 'kimlik yanlışması' sonucunda Puck büyüü çiçeğin özsuğunu uyumakta olan Lysander'in gözlerine damlatır.

'Rastlantı öğeleri' de birbirini izlemeye başlamıştır. Demetrius'un gece karanlığında yalnızlığa terk ettiği Helena, tam da Lysander'in yattığı yere geldiği sırada, genç adam uyanır ve göz göze geldiği Helena'ya âşık oluverir (Gerçek yaşamda, bu tür bir büyüü karşılaşmanın karşılığı, genç insanların bir aşkı noktalamadan bir başka aşka tutulması değil midir?). Böylece, az ötede yatmakta olan Hermia'yı gözü görmez olan Lysander, Helena'nın peşinden koşarak uzaklaşır.

Bu arada büyüü çiçeğin özü uyumakta olan Titania'nın da gözüne damlatılmıştır. Puck, Orman'a oyunlarının provasını yapmak için gelen amatör tiyatroculardan Bottom'u Orman'ın içine çekerek başına bir eşek kafası yerleştirir. Nasıl bir görüntü sunduğunun farkında olmayan Bottom böylece öyküye katılır. Az sonra gözlerini açacak olan Titania'nın ilk gördüğü eşek kafası takmış Bottom olacak ve Bottom periler kraliçesinin gönlünü çalacaktır.

Shakespeare'in küçük esnafın saflığı ve bilgisizliği yanında, acemi tiyatrocuların kendini bilmezliğiyle de alay ettiği ve özellikle oyunu seyreden çırakları güldürmek için yarattığı –Lord Chamberlain'in Adamları topluluğunun ortaklarından, ünlü komedyen Will Kempe için yazılmış olan- Bottom karakteri ilginç bir tiyatro figürü olarak dram tarihindeki yerini almıştır. Kendisinde üstün yetenekler olduğuna inanan, tiyatroculuk bağlamındaki tutkuları sınır tanımayan, bütün rolleri en iyi kendisinin oynayacağı düşüncesi yanında, sahne olayını yönetmek, dahası, dekorla ilgili sorunlara çözüm bulmak açısından da kendine güvenen, yanlışlarının hiç farkına varmaksızın, her durumda en iyi olanı hak ettiğini sanan bir kişidir Bottom.

Shakespeare, Puck aracılığıyla, Bottom'ı rüya ortamında alabildiğine gülünçleştirmiştir. Yine de öteki amatör tiyatroculardan farklı kılarak ödüllendirmiştir –o her şeyi 'isteyen'- komik karakterini. Çünkü dokumacı Bottom'a –rüya süreci içinde de olsa- bir kraliçe olan dünyanın en güzel kadınıyla bir aşk gecesi yaşatmıştır. Elizabeth döneminde, değil gerçek yaşamda, tiyatro sahnesinde bile gerçekleşmesi düşünülemeyecek bir yaşantıdır bu...

Montrose, Bottom karakterini uzun uzadıya incelemekte ve Shakespeare'in çocukluğunda izlemiş olduğu Corpus Christi oyunlarının amatör oyuncularına gönderme yaptığını söylemektedir. Bottom, bir anlamda Shakespeare'in ailesinin de içinde yer aldığı zanaatçı sınıfını simgelemektedir (s. 181-185).

Oyunda, Bottom karakterinin özel bir yeri vardır. 'Bottom' sözcüğü dokuma yapılırken ipliğin üstüne sarıldığı çekirdek anlamına gelir. Dahası, aynı sözcük sınıfsal açıdan alt sırada olmanın göstergesidir. Dinsel kökenli tiyatronun amatör oyuncular bu sınıftandı. Shakespeare, Bottom'ın kişiliğinde hem geçmişin tiyatrosuna gönderme yapmakta hem de kendi topluluğunun üstünlüğünü imlemektedir (Montrose, s. 179-205).

Bu arada Oberon, Puck'ın yaptığı yanlışlığı anlamıştır. Büyülü çiçek özü bu kez de uykuya dalmış olan Demetrius'un gözüne damlatılarak yanlışlık düzeltilmeye çalışılır. Rastlantı bu ya, genç adam uyandığında karşısında Helena'yı bulacak ve bir zamanlar sevip, sonra Hermia'ya âşık olunca unutup gittiği genç kıza bir kez daha tutulacaktır (Bu büyüü oluşumun gerçek yaşamdaki karşılığı gençlerdeki 'eski sevgiliye dönme' eylemi olmalı).

Tersine çevrilen aşk ilişkileri

Gençler arasındaki 'aşk' durumu bütünüyle tersine çevrilmiştir. Gerçek yaşamda iki delikanlı tarafından sevilen Hermia, rüya ya da karabasan ortamında bütünüyle ortada bırakılmış, Demetrius'un acımasızca itip kaktığı Helena ise her iki gencin de peşinden koştuğu bir aşk idolü olmuştur. Helena içinde bulunduğu yeni duruma akıl erdiremediğinden, delikanlıların –Hermia'yı da yanlarına alarak- onu gülünç duruma düşürmeye çalıştıklarını düşünür. İçine itildiği

aşâğılık duygusunun sıfır noktasına ulaşmıştır. Uyanık olduğumuz anlarda toplumsal kurallara uygun davranmamızı sağlayan üst-ben, uyku (rüya) durumunda etkisini yitirmekte ve denetimimiz alt-ben'in yönetimine geçmektedir. Böylece gerçekler dünyasındaki 'kibar' Helena artık Hermia'ya ağzına geleni özgürce söyleyebilmektedir:

Aman pek hoş doğrusul Sende hiç utanma arlanma yok mu?
Ağzımı bozup kötü mü konuşayım istiyorsun?
Seni kukla, seni düzmece seni, yazıklar olsun sanal

(III, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

İki erkeğin birden 'arzu nesnesi' olma keyfini -tam da farkında olmadan- yaşamış olan Hermia da, her ikisi tarafından da terk ediliverdiğinde (bir başka deyişle, Helena'nın oyun başındaki 'istenmeyen kadın' durumuna düştüğünde), hanım hanımcık tutumunu terk edip yırtıcı bir yaratığa dönüşür:

Böyle alçak olduğum için mi sen yükseldin onun gözünde?
Ne kadar alçakmışım, söylesene! Seni boyalı bayrak direğil
Haydi konuş! Alçak olsam da tırnaklarım gözüne ulaşır, unutma.

(III, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

Psılk süreç

Gençlerin, rüya süreci boyunca, biriktirdikleri olumsuz enerjiyi tüketmeleriyle 'ben'in (ego), 'üst-ben' ile 'alt-ben'i dengeleyen bir konuma ulaşması sağlanır. Ertesi sabah ormanın kıyısında uyanıklarında iki delikanlı da eskiden sevdiklerine geri dönmüşlerdir. Erkek-egemen toplumun da Hermia'ya dayatılabilecek yaptırımları kalmamıştır artık. Çünkü Demetrius'un Hermia'ya olan sevgisi bitmiştir. Demetrius'u rüya süreci içinde yeniden güzel Helena'ya bağlayan büyü, kuşkusuz rüya süreci noktalanınca ortadan kalkmıştır. Öyleyse, Demetrius'ta görülen değişiklik nasıl açıklanabilir? Öncelikle sevilmeden sevmenin hırpaladığı 'ben'i onarma noktasına gelmiştir genç adam ('Ben'i koruma yolunda ne çok savunma mekanizmamız olduğunu düşünün!). Dahası, kendisine sonuna dek bağlı kalan güzel Helena'nın aşkının paha biçilmez değerini, 'rüya' süreci içinde yaşadığı olumsuzluklar sonucunda kavramış olmalı... Titania ile 'rüya'sında unutulmaz bir aşk gecesi yaşayan, aşırı tutkulu amatör oyuncu Bottom ise Freud'dan yüzyıllar önce olsa da, ünlü bilginin

'rüya yoluyla isteklerin gerçekleşmesi' kuramına uygun bir konum sergilemektedir. Bottom, pek çoğu gibi bu rüyasını da anımsamayacaktır. Ama -tam ne olduğunu bilemese de- o gece o ormanın kıyısında benzersiz bir düş gördüğünü hiç unutmayacaktır.

Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası oyunu, bastırılmış isteklerin sere serpe ortaya çıkıverdiği, hem korkutucu hem de eğlenceli bir düştür. Oyunun mutlu sonunu, isteklerin düş yoluyla gerçekleştirilmiş olması belirler.

Gerçeklerin dünyasına dönüş

Sabah olmuş, gerçek dünyaya dönülmüştür. Hippolyta'ya nasıl görkemli av partileri düzenlediğini göstermek isteyen Theseus, nişanlısı Hippolyta, gündoğumunda Egeus ve adamlarıyla birlikte, gençlerin az sonra uyanacak oldukları Orman'ın kıyısına gelmiştir. Av partisini başlatmak için emir verir:

Günün öncüsü karşıladığına göre bizi,
Boru çalın, köpekleri salın, duysun sevdiğim müziğinizi.
Bırakın köpekleri, batıdaki vadiye yollansınlar. (...)
Biz de güzel kraliçem, dağın tepesine çıkar,
Köpeklerin karmaşık müziğini dinleriz.
Hep bir ağızdan sesleniriz, her bir yanda yankılanır sesimiz.

(IV, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Theseus, yaşam biçimi avcılık ve savaşçılık olan bir Amazon kraliçesine böyle bir gösteri sunmakla kendini gülünç kıldığının bilincinde değildir. Hippolyta'nın misillemesi hazırdır. Hiç beklemeden taşı gediğine oturtur:

Bir zamanlar Herkül ve Cadmus'la birlikte Girit'teydim:
Ormanda bir ayı kıstırmış, Sparta köpeklerini salmışlardı üstüne.
Böyle yaman uluma duymamıştım hiç: Ormanlar bir yana,
Gökler, pınarlar, dağ taş bir ağızdan uğulduyordu sanki.
Kulağa böylesine hoş gelen bir kargaşa,
Böylesine tatlı bir gökgürültüsü düşünemez insan.

(IV, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Hippolyta böylece, o anda yüzyıllar sonrasının bir İngiliz soylusu kimliğindeymişçesine davranan Theseus'un anlatabileceklerinin mitolojik kökenine gitmiş, bir anlamda, Theseus'un böbürlenme-

lerini boşa çıkarmıştır. Bu karşı çıkışa bozulan Theseus, onların köpeklerinin de Sparta soyundan geldiğini söyleyerek kendisini büsbütün gülünç duruma sokar. Bu durumun yarı bilincinde olarak da av partisinden vazgeçer. Shakespeare, oyunu izlerken, biraz dalsanız hiç fark etmeden geçeceğiniz bu kısa bölümde, erkek cinsinin her istediğini elde ettiği, her şeyi herkesten daha iyi bildiğinin varsayıldığı erkek-egemen dünyanın çivisini gevşetirken, bir yandan rakipleri olan üniversiteli ozanlara Yunan mitolojisini ne denli iyi bildiğini göstermekte ve diğer yandan oyundaki dört gencin gördükleri düşlere ilişkin duyarlılığa Theseus'un değil, Hippolyta'nın ulaşabildiğini önsemektedir (Profesyonel özel tiyatronun, koruması altında olduğu devletin öngördüğü değerlere bağlılığını göstermesi yanında, bu değerlere karşı çıkışın da dolaylı anlatımı söz konusudur).

Gençler uyanır ve aşk iklimindeki son durumlarını açıklığa kavuştururlar. Böylece, gerçek dünyanın toplumsal düzleminde 'şiddet', 'ölüm cezası' gibi trajik gizilgüç barındıran durumlarla başlayan öykü, 'uzam' ve 'zaman' bağlamındaki 'değişim' ile komedinin gerektirdiği 'mutlu son'a ulaşmıştır.

Olayın beklenmedik biçimde çözülmesinin içerdiği gizem, katıksız bir doğa yaratığı olan eski Amazon Kraliçesi Hippolyta'nın kafasını kurcalar yalnızca. Çözemediği bu sorunu Theseus'la paylaşmak ister:

Theseus, çok tuhaf şeyler anlatıyor bu âşıklar.

(V, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Theseus ise âşıkları kaçıklara benzetererek, onların saçmalamalarına kulak asılamayacağı düşüncesindedir. Böylece, düşlerin içerdiği psişik sürece ilgi duyan ve gençlerin anlattıklarının bir başka açıklaması olabileceğini düşünen, yine kadın cinsini simgeleyen Hippolyta olmaktadır. Montrose bu noktada Theseus'un duyarsızlığını, Bottom'ın kendi rüyası bağlamındaki gizemi kabullenmesiyle karşılaştırmakta ve Bottom'ın duyarlılığını yüceltmektedir (s. 194).

Oyun mutlu sona ulaşırken, Shakespeare dünya yazınından gelip geçmiş en ilginç 'ozan' yorumunu Theseus'a yaptırtacaktır:

... Akıl mantık kolay kavrayamaz onları.
Çılgın bir, âşık iki, şair üç,
Hayalle yoğrulmuşlardır baştan başa.
Birinin gördüğü şeytanları toplasan,
Koskoca cehenneme sığdıramazsın: İşte bu deli.
Âşık dersen, şaşkınlıkta ondan aşağı kalmaz:
Bakarsın, çingenenin suratında Helen’in güzelliğini bulmuş.
Şairin gözleriye heyecandan fırıl fırıl döner yuvalarında:
Gökteyken yere iner, yerden göğe fırlar durmadan.
Hayal gücü bilinmedik şeyler bulup çıkarır
Şairin kalemi onlara biçim verir,
Hiçten yararlanır, havayı alır,
Bir yer, bir barınak bulur ona, bir ad verir.

(V, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Montrose, Theseus’un yorumunu ‘küçümseyici’ bulmakta ve bu karakterin kıt akıllı oluşunun kanıtı saymaktadır (s. 192).

Shakespeare, ‘kötü’den başlayıp ‘iyi’ye doğru giderken, rastlantı öğeleri, kulak misafirliği, kimlik yanılması gibi örgelerle iyice arap saçına dönen ve sonra aynı örgelerin kullanımıyla düzelen ve mutlu sona ulaşan, fars sahneleriyle güldüren, ‘sondeyiş’le noktalanan klasik (Antik Yunan ve Roma) komedi geleneği yanında, yine klasik komedinin genç âşıklar, inatçı baba, kurnaz/şaşkın köle (Puck), Palavracı Asker’den dönüştürdüğü Dokumacı Bottom gibi karakterleriyle bezemiştir oyununu. Düşün gecesi, mutlu birleşmeyle noktalanacak ve yeni evli üç çiftin yaşamı, doğacak çocuklarıyla geleceğe uzanacaktır.

Sıra –mutlu sonu gösteren- komos (şenlik/şölen) sahnesine gelmiştir. Kral’ın düşününde sahnelemek için hazırladıkları *Pyramus* ve *Thisbe* adlı acıklı oyunu, acemilikleri ve ezberledikleri sözleri, rezil eden cahillikleri nedeniyle, rastlantısal olarak ‘komedi’ye dönüştüren amatör oyuncularıyla alay edilir edilmesine, ama hümanist Shakespeare bir anlamda onları da sevecenlikle sarıp sarmalamaktadır.

Dahası, oyundaki amatör tiyatrocuların yaptığıının tam tersine, ‘ciddi’ bir konunun da bilinçli olarak ‘komedi’ biçiminde işlenebileceğini göstermektedir.

Oyun, kölesi olduğu Oberon’un sözünden çıkmamakla birlikte, oyun boyunca aklına eseni yapan Puck’ın, oyunu sunan topluluk adı-

na 'sürç-ü lisan ettikse affola' niteliği taşıyan ama Chamberlain'in Adamları'nın profesyonel oyunculuk uğraşını da yücelten konuşmasıyla noktanır.



1590'ların ikinci yarısında yazılan *Venedik Taciri* [Merchant of Venice] Shakespeare'in en popüler oyunlarından biri olmasına karşın 'demir leblebi' metinlerinden biridir. Çünkü ozan bu kez varlığını beyaz Hristiyanlar dünyasında sürdüren, farklı etnik gruptan bir karakteri oyununun temel taşlarından biri yapmıştır. İlk görünüşte komedi izlenimi yaratan bu metin -Shakespeare'in birçok başka komedisi gibi- trajik gizilgüç barındırmakla kalmaz, karakterlerden birinin ezilip un ufak edildiği bir öykü anlatır. Greenblatt, *Venedik* gibi ticaret kentlerinde, Yahudiler'in uzun sürelerle kalmasına izin verildiğini, çünkü Hristiyanlar'a yasak olan tefecilik (faiz karşılığında borç para verme) işinin onların yürüttüğünü, bu nedenle de toplumca öğrenilen bir ırk olduklarını söylüyor (s. 261).

Venedik Taciri oyununun önemli kişilerinden biri, ortaçağın *Venedik* kentinde tefecilik yapan Yahudi Shylock'tur. Shakespeare'in oyunundaki Rialto (Borsa), Shylock'un iş gördüğü uzamlardan biridir. Günümüzde *Venedik*'in Rialto Köprüsü'nden geçerken anımsamadan edilemeyen bu karmaşık karakter nedeniyle, *Venedik Taciri* yorumlaması da zor bir oyundur, sahnelemesi de...

Kraliçe Elizabeth döneminde, Yahudiler'i işleyen üç bilinen tiyatro yapıtından ilki Stephen Gosson'un 1579'da "dünya malına tamah edenlerin açgözlülüğü ve tefecilerin kanlı düşünceleri" biçiminde tanımladığı *The Jew* [Yahudi] başlıklı günümüze ulaşmamış bir oyun (Merchant, s. 20), ikincisi Christopher Marlowe'un *Maltalı Yahudi*, üçüncüsü de Shakespeare'in *Venedik Taciri*'dir. Greenblatt'a göre

“ne Marlowe ne de Shakespeare yaşamları boyunca herhangi bir Yahudi’yle karşılaşmışlardır” (s. 257). Çünkü ortaçağ Hristiyanlık dünyasında, Yahudi nüfusun varlığına yasa yoluyla engel koymuş ilk ülke İngiltere’ydi. İspanya aynı türde bir ayrıştırmaya girişmeden iki yüzyıl önce, İngiltere 1290 yılında, topraklarında yaşayan Yahudi toplumunu ülke dışına çıkartmıştı (Greenblatt, s. 257-58). Aradan üç yüzyıl geçmiş olmasına karşın, Elizabeth dönemi İngiltere’inde, Yahudi toplumundan bireyler yalnızca masalların ve gündelik dilin aşağıladığı figürler olarak yaşamaktaydı (Greenblatt, s. 260-61).

W. Moelwyn Merchant, Shakespeare’in bu oyununda yer alan yasal olguları bütünüyle düş ürünü olarak yorumluyor (s. 7-20). Olaylar dizisinin iki temel öğesi olarak kullanılan Borçlunun Etiyle Borç Ödeme ve Doğru Kutuyu Seçme örgeleri ise çoğu kültürlerin masal ve söylencelerinde yer almaktadır (‘Üç’ sayısının, ‘üç kutu’, ‘üç bin düka altını’, ‘üç aylık vade’ gibi olgularda yinelenmesi de, Shakespeare’in ‘masalsı’ bir yaklaşım benimsediği düşüncesini güçlendiriyor). Merchant’a göre, oyun için İngilizce olarak bulunabilecek bir kaynak, Anthony Munday’in 1580’de yayımlanmış olan *Zelauto* başlıklı kitabının “Tefeci Bay Truculento” bölümü olabilir. Merchant, Munday’in ve Shakespeare’in metinleri arasında koşutluklar bulunmaktadır (s. 19).

Venedik Taciri, karakterlerden bazıları için mutlu son ve evlilikle noktalandığı için komedi sayılmaktadır. Oysa oyunun sonunda iki mutsuz karakter göreceğiz. Demek ki, klasik komedi çerçevesini zorlayan, sorun yaratan bir Shakespeare oyunuyla karşı karşıyayız.

İç İçe İşlenen üç konu

Öncelikle, oyunda üç ayrı konunun işlendiğini belirtmek gerek. Yapıta adını veren Venedikli saygın tüccar Antonio ile beş parasız ozan-asker Bassanio arasındaki sevgi/dostluk ilişkisi olaylar dizisinin başlatıcısıdır. Oyunda işlenen bu ilk konu oyunun trajik gizilgücünü oluşturur. Greenblatt, Antonio’nun Bassanio’ya olan sevgisini “umutsuz” (s. 257) ve “bunalımlı” (s. 271) olarak niteliyor. Gerçekten de Shakespeare’in komedisi, melankolik bir ruh durumu içindeki zengin tüccarın arkadaşları Solanio ve Solario’ya söylediği şu sözlerle açılıyor:

Neden böyle kederliyim, gerçekten bilmiyorum.
 Öyle yıpratıyor ki beni, söylediğinize göre sizi de yıpratıyor;
 Ne zaman bulaştı, nereden buldum, nasıl çıktı karşıma,
 Aslı astarı nedir, kaynağı nerede
 Anlayamıyorum kil

(I, I)

Oysa, Bassanio'nun sahneye girmesiyle Antonio'nun kederinin nedeni sezdirilecektir. Antonio üzgündür, çünkü sevgili Bassanio'su, Belmont beldesinde yaşayan zengin, güzel ve akıllı Portia'ya evlenme önerisinde bulunmak istemektedir. Bu evlilik, gerçekleşmesi durumunda, Antonio ve Bassanio'nun dostluğu ve birlikteliği etkilenecektir. Shakespeare'in Antonio'da -platonik düzeyde olsa da- eşcinsel bir eğilimi imliyor görünmesi, Elizabeth döneminde eşcinselliğin yasaklanmasına karşı çıkan bir gönderme olabilir. Ne ki, kadınların, erkekler düzeyinde 'insan' sayılmadığı bir dönemde, bir erkeğin kendini beğendirmek istediği kitle yine erkeklerdi. 'Erkek arkadaşlığı' ise tarihin pek çok döneminde olduğu gibi Shakespeare döneminde de kutsallaştırılmış bir olgudur. 'Silah arkadaşlığı'ndan başlayıp 'centilmenlik' kodlarına dek uzanan, onur duygusunun ön düzeyde olduğu bu bağlılık biçimi hemen hemen tüm toplumlarda bugün de geçerlidir. Özgün metinde yansıyan Antonio-Bassanio dostluğunda bu tür bir bağlılığın da söz konusu olduğu göz ardı edilmemeli.

Bassanio'nun, yol masrafları ve Portia'ya götürülecek armağanlar için paraya gereksinmesi vardır. Aksilik bu ya, Bassanio'nun sık sık borç para istediği sevgili dostu Antonio, o sırada bütün parasını mala yatırmıştır. Malların yüklendiği gemiler de açık denizdedir. Arkadaşları, kaygısının servetini yitirme tehlikesinden kaynaklandığını söylese de, Antonio bu düşünceye karşı çıkar (Shakespeare, korsan saldırısı ya da deniz kazası gibi olasılıkları oyunun kurgusuna katmaktadır). Bassanio'nun arkadaşı Gratiano'nun Antonio'yu gördüğü andaki tepkisi, bir kez daha tacirin kederli konumunu gündeme getirir:

Hiç iyi görünmüyorsunuz Bay Antonio,
 Dünya işlerini çok önemsiyorsunuz,
 (...)
 İnanın bana çok değişmişsiniz.

(I, I)

Antonio'nun yanıtında ise, Shakespeare'in, olgunluk dönemi oyunlarında karşımıza çıkacak olan "dünya bir sahnedir" saptaması ilk kez yapılmaktadır:

Benim için dünya, Gratiano, dünyadır yalnızca,
Herkesin bir rol üstlenmek zorunda kaldığı,
Bana düşenin de kederli adam rolü olduğu.

(I, i)

Tam bu noktada Shylock konusu gündeme gelir. Shylock, Venedik yasalarına göre 'yabancı' konumundaki bir Yahudi'dir. Venedikli beyaz Hristiyanlar dünyasında 'Öteki' sayılan tefeci Shylock, faizle borç para verdiği için Antonio tarafından öteden beri aşağılanmaktadır (Antonio Venedik'te eli açıklığıyla ve faiz almadan borç vermesiyle ünlüdür). Shylock Antonio'dan nefret eder. Bu duygu oyun boyunca işlenecek, ünlü mahkeme sahnesinde korkutucu boyutlara ulaşacaktır.

Öte yandan, tefecinin paragözlüğü, bencilliği, baskıcılığı ve insan-sevmezliği, kendi kızı Jessica ve uşağı Launcelot Gobbo tarafından dile getirilmektedir. Bu nedenle, Jessica da Gobbo da Shylock'u terk edecek ve şanslarını beyaz Hristiyanlar dünyasında arayacaklardır. Shakespeare böylece, oyunun ilk yarısındaki sahnelerde, Shylock'u hem bir 'Öteki' olarak 'mağdur' konumunda hem de baba ve efendi olarak 'zalim' konumunda göstermiştir. Bu nedenle, Yahudi tefeci oyun boyunca bir yandan eleştirmize hedef olacak, kimi zaman da yanında yer aldığımız, duygularını paylaştığımız bir karakter olacaktır. Hümanist Shakespeare, yalnızca sokaktaki adamın kalıplaşmış yargılarla aşağıladığı Yahudi tipini değil, beyaz Hristiyanlar ülkesinde var olmak durumundaki bir Yahudi'yi insan olarak mercek altına almaktadır.

Bassanio'nun yolculuğu için Shylock'tan borç para alınmasıyla Antonio'nun 'trajik' yolculuğu başlar. Taraflar arasında yapılan senede göre borç zamanında ödenmezse, alacaklı Shylock, borçlu Antonio'nun bedeninden yarım kiloya yakın et kesecektir. Böyle bir koşula uyan Antonio'nun, öncelikle Bassanio'ya olan aşırı sevgisi, sonra da güçlü bir tüccar olarak kendine duyduğu aşırı güven, 'trajik zayıflık/kusur' olarak belirginleşmektedir. Çünkü karakterindeki bu

iki zayıf nokta ya da kusur, onu 'trajik yanlış'a sürükleyerek senetteki koşulları kabul etmesine neden olmuştur. Oysa, kısa süre içinde, art arda Antonio'nun mallarının denizde battığı haberleri gelecektir. Antonio, oyunun son aşamalarına dek, yaptığı yanlışın bedelini ödeme durumuyla yüzyüze kalacak, oyundaki 'trajik gizilgüç', 'mahkeme sahnesi'nin sonuna dek sürecektir. Böylece Antonio'yu neredeyse 'trajik kahraman' konumuna getirecek olan iki zayıf özelliği ('ticarete kendine aşırı güven'i ve 'erkek arkadaşına sahip çıkmada aşırıya gitme'si), bu karakteri kaygıyla izlememize neden olur.

Oyunda işlenen üçüncü konu ise feodal düzenin erkek-egemen dünyasında, istediği erkekle evlenme şansına sahip olmayan kadınların mutsuzluğu ve umarsızlığıdır. Portia'nın varlıklı bir adam olan babası, ölümünden önce hazırladığı vasiyetnamede, kızı ile evlenmek isteyenlerin, altın, gümüş ve kurşundan yapılmış üç kutudan, içinde kızının resmi olanı seçmesi koşulunu getirmiştir. Bu sınav yoluyla kızının ve servetinin geleceğini doğru kişiye bırakabileceğini düşünmüştür. Oysa Portia -yıllar önce görüp de- gönlünü çoktan kaptırdığı Bassanio'yu seçmiştir bile. Ne ki gençlerin buluşması ancak doğru kutunun seçilmesiyle gerçekleşebilecektir.

Shakespeare, Portia karakteri aracılığıyla, Elizabeth dönemi toplumunda düşünme yetisine ve ahlak algısına güvenilmeyen 'kadın' cinsini de hümanist gözle incelemekte, kadınların da akıllı, sağduyulu ve ahlaklı olma yetilerini gündeme getirmektedir (Bu noktada Shakespeare'in, genel olarak kadınların erkeklerden daha aşağı düzeyde olduğunun varsayıldığı bir dönemde, Kraliçe Elizabeth gibi olağanüstü bir kadının ülkeyi yönetmesiyle ortaya çıkan çelişkinin bilincinde olduğu da görmezden gelinemez).

Böylece oyunda işlenen üç konu bir araya getirilir. 'Ana olay dizisi', oyunu başlatan ve noktalayan Antonio-Bassanio-Portia öyküsü, 'yan olay dizisi' ise oyunun baştan üçüncü sahnesinde başlayıp son- dan üçüncü sahnesinde noktalanan Shylock öyküsüdür.

'Toplumsal Gerçeklerin Uzamı'ndan 'Düş Uzamı'na

Shakespeare, bu konuların işleneceği olay dizilerini belirlerken oyunu için seçmiş olduğu iki ayrı uzamı (Venedik ve Belmont'u) iki

farklı boyutta değerlendirebilir. Para gücünün egemenliğindeki ticaret kenti Venedik –tıpkı *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*’nın Atina’sı gibi- toplumsal yaşamda acımasız yasaların geçerli olduğu ‘gerçekler uzamı’dır. Daha oyunun ilk satırında ‘kederli’ olduğu belirlenen Antonio, herkesten çok sevdiği Bassanio’nun, Portia’nın parası ve güzelliği uğruna yollara düşmesine besbelli içi kan ağlayarak aracı olmuştur. Bir süre sonra da mal yüklü bütün gemilerin battığı haberiyle sarsılacak ve senedi ödeyemediği için de mahkemede Shylock’un eline düşecektir.

Antonio’nun konumunda gözlemlenen trajik gizil güç, Bassanio’nun Venedik’ten ayrılışının anlatıldığı ‘veda sahnesi’nde bile belirgindir:

Salerio: Antonio’yla Bassanio ayrılırken ben gördüm:
Bassanio bir an evvel dönmekten bahsederken,
O, ‘Hayır, sakın benim yüzümden işinizi
Sıkıya koymayınız. (...)
(...)
Keyfinize bakınız, bütün düşüncenizi
Orada size en çok yakışacak bir tarzda
Sevginizi gösteren bütün inceliklere,
Güzel sözlerle hasretmeniz lazımdır.’
Dedi, bunun üstüne gözleri doldu, hemen
Yüzünü çevirerek elini arkasından
Bassanio’ya uzattı, açıkça göze çarpan
Büyük bir heyecanla Bassanio’nun elini
Sıktı; öylece ayrıldılar.

(II, viii) -çev.: Nurettin Sevin

Oysa, borcunu ödeyemeyeceği anlaşılıp da Shylock’un bedeninden et kesme hakkını kullanacağı mahkeme aşamasına gelindiğinde, Antonio, Bassanio’ya mektup yazarak, ödemek zorunda olduğu borca kimin yüzünden girdiğini açık seçik belirtecektir:

...sizinle aramızdaki bütün alacak verecek helal olsun; ancak ölürken bir kerecik sizi görebilsem. (...) ...sevginiz size buraya gelmek arzusu vermiyorsa, mektubum için gelmeyin.

(III, ii) -çev.: Nurettin Sevin.

Antonio, başına gelecekleri hiçbir şeyin değiştirmeyeceği inancıyla içine iyice kapanacaktır:

Ben ölüme en yakın bir kurbanlık koyunum,
Meyvaların ilkin en zayıfı yere düşer,
Burada size düşen en iyi iş, Bassanio,
Benden sonra yaşayıp mersiyemi yazmaktır.

(IV, i) -çev.: Nurettin Sevin

Shakespeare trajedisinde, trajik kahramanın ölümünden önce yer alan 'acı çekme sahnesi' bu oyunda da kullanılmıştır. Antonio bu sahnede, Bassanio'ya onun uğruna öleceğini anımsatır:

...neticeye hazırım.

Bassanio , elinizi verin bana! Tanrıya
Emanet olun! Sizin yüzünüzden bu hale
Uğradım diye sakın üzülmeiniz...

(IV, i) -çev.: Nurettin Sevin

Antonio, sözlerini, "kader bana iyi davranıyor" diyerek sürdürür; çünkü, yaşlılığın sefaletiyle hiç karşılaşmadan, delikanlı çağında ölecektir (IV, i). Antonio'nun 'trajik kahraman' olma olasılığının uç noktasına varılmış, geriye oyunun yalnızca dörtte biri kalmıştır.

Öte yandan, Venedik kentinin toplumsal gerçekler ortamında Shylock'un da mutsuzluktan pay aldığını görürüz. Babasının aksiliğine, kötü yürekliğine ve pintiliğine artık dayanamayan kızı Jessica, sevdiği Lorenzo ile kaçıp Hristiyan olmaya karar vermiş, kaçarken babasının paralarını ve değerli taşlarını da çeyiz olarak yanına almıştır. Kızının ardından, "Keşke kızım ölseydi de, taşlarım gitmeseydi" diye bağırarak Shylock, bir yanılla, başına gelenleri hak eden, bir başka yanılla da 'mağdur' durumda bırakılmış bir kişidir. Shakespeare, Greenblatt'ın "kuşatılmış bir ruh", "yoğun bir psikolojik içe dönme"nin göstergesi olarak tanımladığı (s. 272) Shylock'un, nefret ettiği beyaz Hristiyanlar dünyası karşısındaki savunması, Antonio'dan keseceği etin ne işe yarayacağı sorusunun yanıtı olan ünlü tiradı boyunca şöyle dile gelmektedir:

Yem diye atılır balıklara. Kimseyi doyurmazsa, benim hıncımı besler. Yarım milyon zarar verdi, gözden düşürdü beni. Yitirdiğime sevindi, kazandığımla alay etti, ulusumu aşağıladı, kazancımı sıfırladı, dostlarımı uzaklaştırdı, düşmanlarımı azdırdı. Amacı neydi? Benim Yahudi olmam. Yahudi'nin gözleri yok mu? Yahudi'nin elleri, organları, bedeni, duyuları, sevgileri, tutkuları yok mu? Aynı yiyeceklerle doyup, aynı silahlarla yara-

lanıp, aynı hastalıklara yakalanıp, aynı ilaçlarla iyileşip, tıpkı bir Hristiyan gibi, kışları üşüyüp, yazları terlemiyor mu? Etimize bir şey batırsanız kanımız akamaz mı? Bizi gıdıklarsanız gülmez miyiz? Bizi zehirlerseniz, ölmez miyiz? Ve bize kalleslik ederseniz, öç almaz mıyız? Eğer her noktada tıpatıp benziyorsak, bu noktada da size benzeyeceğiz elbet. Bir Yahudi bir Hristiyan'a kalleslik ederse, karşılığı ne olur? İntikam. Ya bir Hristiyan bir Yahudi'ye kalleslik ettiğinde, sonucu Hristiyan örneğinden farklı mı olacak? Tabii ki intikam. Bana öğrettiğiniz kötülüğü uygulayacağım. Can yakacak, ama dersimden şaşmayacağım.

(III, i) -çev.: Nurettin Sevin

Oyunun tam ortasında yer alan bu tirad, Shylock'un mahkemenin sonucunu umutla beklediğini göstermektedir. Shylock'un 'mutlu son' olarak düşündüğü aşama Antonio'nun 'yıkım'ı olacaktır.

Görüldüğü gibi, *Venedik Taciri*, komedinin trajediyle güreştirildiği bir metindir. İkinci Perde'nin ortasına dek yer alan çeşitli sahnelerde sırayla bir Venedik, bir Belmont gösterilerek, 'gerçek dünya' ile 'düş dünyası' iç içe işlenmektedir. Venedik'te geçen sahnelerin iki komik figürü olan Lancelot Gobbo ve Gratiano da, oyun süreci içinde, Belmont'a gidenler arasında yer alır.

Belmont, tüm isteklerin gerçekleştiği, tüm yaşananların güzele boyandığı bir 'düş uzamı', bir 'masal ülkesi'dir. Bu uzamda her çeşit mucize gerçekleşir. Bassanio gibi yakışıklı delikanlılar doğru kutuyu seçip Portia gibi zengin güzellerle mutluluğu yakalarken, akıllı ve sağduyulu olmayanlar, soylu olsalar bile gülünç duruma düşerler (Shakespeare, Portia'yla evlenmek için Belmont'a gelip Portia'yla evlenmek için şanslarını deneyen kişileri ayrıntılı biçimde işleyerek, oyunun 'komedi' özelliğini beslemek adına, bu tür damat adaylarının konumunu sergilemektedir).

Shakespeare, oyunun Belmont'ta geçen sahnelerinde, klasik komedi geleneğinin örgelerini kullanır. Portia, erkek-egemen dünyanın (ölmüş babasının) kararı sonucunda, istediğiyle değil, babasının koyduğu 'üç kutudan birini seçme' kuralına bağımlı olduğu için alabildiğine mutsuzken (ve nedimesi Nerissa onun için hiçbir şey yapamazken), 'şans'ın ve sağduyunun yardımıyla oyun 'kötüden iyiye' doğru gitmekte ve genç kız sevdiğine kavuşmaktadır.

Dahası, Antonio'nun Shylock'un elinden kurtulmasına yardım eden de Belmontlu bu iki genç kızdır. Tanınmamak için erkek kılığına giren Portia ve Nerissa, genç hukukçu ve katibi görüntüsü altında, Venedik'te yer alan mahkeme sahnesinde boy göstermektedir. Portia, ünlü bir avukattan aldığı ipuçlarıyla Shylock'un karşısına, Antonio'dan hiç kan akıtmadan et kesmesini öngören yasal zorunluluğu çıkartacak ve Yahudi'nin tasarladığı intikamdan vazgeçmesini sağlayacaktır.

Klasik komedinin bir başka ögesi de, genç kızların, erkek kılığında olmaları nedeniyle kendilerini tanımayan, evlenme aşamasında oldukları Bassanio ve Gratiano'ya Belmont'ta birbirlerinden ayrılırken verdikleri bağlılık yüzükleriyle oynadıkları oyundur. Antonio'nun kurtulması karşılığında hukukçu delikanlıya bir armağan vermeye çalışan Bassanio'dan parmağındaki yüzüğü isteyen Portia (ve Gratiano'ya verdiği yüzüğü isteyen Nerissa), delikanlıların, eşlerine verdikleri yüzükleri parmaklarından hiç çıkarmama sözünü hiçe saymalarına neden olur. Belmont'a dönüşlerinde ise Portia ve Nerissa yüzükleri eşlerinin parmaklarında görmeyince bozulmuş gibi yapacak, sonra gerçeği açıklayarak delikanlıları yaşam boyu bağlılık andı içmeye zorlayacaklardır. Böylece, klasik komedinin 'gerçeği ortaya çıkartan, 'işaret' ögesi, genç kızların güvenli bir evlilik yolunda adım atmalarını sağlar.

Bir masal ülkesi olan Belmont'ta, 'mutlu son' doğa güzelliğinin de katkısıyla bütünlenir. Shakespeare, oyunun sonlarına doğru, bu düş uzamının boyutlarını, Jessica ve sevgilisi Lorenzo arasındaki -neredeysse müzikal bir 'düet' niteliği taşıyan- şu dizelerle vurgular:

Lorenzo : Ay ne güzel parlıyor: tıpkı böyle bir gece
Ağaçları ilahi rüzgarlar hafif hafif
Öpüyor, yapraklar da sessizce bekliyordu.
İşte Troilus'un Troya duvarından
Cressida'nın bütün gece yattığı
O Yunan obasına içini döküyorken
Tam böyle bir geceydi.

Jessica : Tam böyle bir geceydi:
Korka korka çiğleri çiğnemedi yürürken
Aslanın gölgesini görünce dehşetle
Thisbe'nin yeis içinde kaçıp gittiği gece.

Lorenzo : Tam böyle bir gecede, yalçın kıyı boyunda
Kartaca diyarına bir daha gelsin diye
Dido söğüt dalını sallıyordu yarına.

Jessica : Tam böyle bir gecede Medea yaşlı Aeson'u
Gençleştiren büyülü otları toplamıştı.

(V, i) -çev.: Nurettin Sevin

Bu romantik sahnenin ardından, ana karakterler de Belmont'a dönecek ve ardından mutlu sona ulaşacaklardır.

'Trajik' duyarlılığı, 'komik' duyarlılığına oranla çok daha ön düzeyde olan Shakespeare, günün modasına uymak için yazdığı güldürülerde görüldüğü gibi, *Venedik Taciri*'nde de, olayları tatlıya bağlamak için, karakterlerini, özgürlüğe ve mutluluğa olanak tanımayan, hoş-görüden yoksun 'toplumsal uzam'dan uzaklaştırıp, 'düş uzamı'na taşımıştır. *Venedik Taciri*'nde de Shylock'un öyküsü, acımasız toplumsal uzamda (*Venedik*'te), karakterin yoğun bir mutsuzluğa terk edilmesiyle noktalanırken, genç çiftlerin kavuşması düş uzamında (Belmont'ta) gerçekleşir.

Üç mutlu çiftle karşı iki mutsuz adam

Antonio'nun öyküsü, düş uzamı Belmont'tan gelen kurtarıcıların yardımıyla, trajik boyuta ulaştırılmadan, komedi düzlemine geçirilmiş olur. Oyun noktalanmadan önce de Antonio'nun gemilerinden hiçbirinin batmadığı, mallarının tümünün güvende olduğu anlaşılır. Shakespeare oyunun son aşamasında Antonio'yu da Belmont'a taşımıştır.

Ne ki Belmont, Antonio için geçici bir uzamdır. Bassanio'ya, onun borcunu ödemek için yaşamından vazgeçtiğini, mahkeme sahnesine ulaşan sahnelerde sık sık yineleyen Antonio, dostlukları sürse de, arkadaşını yitirmiş sayılır (Evli erkek, bekarlık dönemindekinden farklı bir yaşama adım atmıştır). Oyunun son sahnesinde, Bassanio'yu Portia'ya emanet etme noktasına gelen Antonio, oyun ötesinde de *Venedik* kentinin 'kederli' adamı olmayı sürdürecektir. Öyle olmasa, Shakespeare oyununun adını '*Venedik Taciri*' koyar mıydı?

Shylock da, tıpkı Antonio gibi, *Venedik* uzamının insanıdır. Shylock da 'kazanan' değil, 'yitiren'dir. Antonio'ya borç vermesinin ardından,

Lorenzo'ya kaçan –dinini de değiştirerek 'Öteki' olmaktan kurtulma peşindeki- kızı Jessica'yı, Bassanio'ya kapılanan uşağı Launcelot Gobbo'yu, paralarını ve değerli taşlarını yitirmiştir. Oyunun sonunda ise yalnız malından mülkünden değil, dininden de olacaktır. Beyaz Hristiyanlar ülkesinde aşağılanmanın sıfır noktasına ulaşmış, dinsel kimliğini bile terk etmeye zorlanmıştır. Karakterindeki olumsuz özelliklere ve Antonio'ya duyduğu nefret nedeniyle cinayetin eşiğine gelmesine karşın, bir 'insan'dır Shylock. Mahkeme sahnesinin sonunda, salondaki beyaz Hristiyanlar'ın tümünün 'Yahudi'yi –yasal dayanaklarla olsa da- soyup soğana çevirmek için işbirliği yapması, pinti ve sevgisiz bir adama 'ibret dersi' vermenin ötesine geçer, 'Öteki' olanın ezilip yok edilmesiyle yaşanan 'üstünlük' duygusunun anlatımı olur.

Bu durum, Shylock'un oyunun merkezinde yer aldığını (III, i) gördüğümüz ünlü tiradındaki, "biz öç almayı sizin sunduğunuz örnekten öğrendik" sözlerini haklı çıkarmaktadır. Sözgelimi, temel amacı Bassanio'nun sevgili arkadaşı Antonio'yu kurtarmak olan Portia, mahkemede bu amacı gerçekleştirmekle kalmaz, ezberlediği hukuk bilgilerini kullanarak, Shylock'un elinde avucunda kalanı da almaya yönelir. Böylece erkek-egemen dünyaya yaranmaya çalışırken, yalnız erkek taklidi yapmakla kalmaz, beynini ve ruhunu da erkekleştirerek sevimsizleşir. Sonuç olarak da, Shylock'u Hristiyan olmaya zorlayan Antonio'dan farkı kalmaz. Kısa bir süre önce baba baskısından yakınen Portia, Venedik uzamının acımasız koşullarında kadın olma inceliklerini yitirmiştir. Düş uzamı Belmont'a dönüşünde ise 'yüzük' hilesiyle, Bassanio'dan kendisine yaşam boyu bağlı kalma sözü alışı, kazanılmış kadın haklarının göstergesi değil, erkek-egemen dünyaya karşı çıkmanın tek yolu olan 'kadın kurnazlığı'nın utkusudur.

Venedik Taciri, 'adalet' ve 'bağışlama' duygularının çatıştırıldığı bir oyundur. Bu çatışmadan oyundaki herkes bir oranda sorumludur.

Kara-Komedi dünyasında yorum çeşitliliği

Sonuç olarak, hiçbir oyun kişinin bütünüyle 'sevimli' olarak çizilmediği, bir kara-komedi dünyasında dolaştırır bizi Shakespeare. *Venedik Taciri* izleyene ne trajik duygu yoğunluğu yaşatan ne de güldürerek ferahlatan, tam tersine tehlikeli gerilim hatlarında dolaş-

tıran bir oyundur. Metnin bütün boyutlarının inceden inceye işlenerek, tüm zengin çağrışım alanları gözetilerek sahneye konması bu 'problem-oyun'da sunulan seyirlik keyfin tam hakkını verecektir.

Oysa, yönetmenler çoğunlukla oyunun belirli bir yanına odaklanan yorumları yeğliyorlar. Sözgelimi, oyunun bir yurtdışı yapımında, 'mahkeme sahnesi'nin sonunda Shylock kalp krizi geçirerek ölüyor. Tefecinin cansız bedeni, Belmont'taki sahneler bitip de oyun noktalanıncaya dek sahnede kalıyor ve böylece, beyaz Hristiyan çoğunluğun 'öteki'lediği 'ezilmiş azınlık' öne çıkartılıyor. Aslında II. Dünya Savaşı sonrası döneminin yönetmenleri seçimlerini Shylock'tan yana yaparak, günümüzdeki Hristiyan Kulübü'nün ırkçı duruşuna gönderme yapar hale geliyorlar. Hitler döneminde ise, Yahudi Shylock'un olumsuz yanlarına vurgu yapıp, Shakespeare'in de kendileri gibi düşündüğünü ileri sürerek övünen Nazi yönetmenlerin yaklaşımı öne çıkıyor.

ORTAÇAĞ'DAN RÖNESANS'A GEÇİŞİN TRAJEDİSİ: HAMLET



Hamlet Shakespeare'in olgunluk dönemi trajedilerinden biri ve çoğunlukla da başyapıtı olarak bilinen, en ünlü oyunudur. Yazılışının birkaç yıl sürdüğü (1599-1601) ve/ya da birkaç kez yazıldığı söyleniyor (bkz. Shapiro ve Greenblatt). Shakespeare'i en çok uğraştıran oyunlarından biri olduğu kesin. Oyunla ilgili olarak bugüne dek yazılmış incelemeler ise okumakla bitecek gibi değil... Dahası, *Hamlet* metni dilsel açıdan da şaşırtıcı boyutlar taşıyor. Oyun İngiliz dilinde ilk kez kullanılmış altı yüzden çok sözcük içeriyor (Greenblatt, s. 304). Üstelik, retorik açıdan etkileyiciliği olan, 'kanun ve nizam' gibi 'ikiz sözcük' [hendiadys] kullanımı açısından da çok zengin. Bu tür tam altmış altı kullanım işlenmiş oyuna (Shapiro, s. 286).

Oyuna ilişkin çeşitli kaynaklar gösteriliyor. Bir yanda, Saxo Grammaticus'un Latince yazdığı, 1514'te yayımlanan Danimarka'nın efsane kahramanı Amleth'in öyküsü var. Amleth, sabırlı davranışı, zekası ve fırsatı yakaladığında etkili biçimde harekete geçebilme yeteneği sonucunda, onurlu duruşunu koruyarak öcünü alıyor (Shapiro, s. 285).

Bir de François de Belleforest'ın Fransızca yazmış olduğu, 1570'te yayımlanmış *Histoires Tragiques* söz konusu ediliyor. Bu metinde annenin evlilik dışı ilişkisi var, ama kadın sonunda Hamlet'in davasına inanıyor ve onunla birlikte hareket ediyor (Shapiro, s. 286).

Bu metinlerde yalnızca Fortinbras karakteri yok. Büyük olasılıkla Fortinbras, Shakespeare'in -*Romeo ve Juliet*'in Mercutio'su gibi- öy-

küye eklediği özgün bir oyun kişisi. Yine de bilinmez, çünkü bir de 1580'lerde gündemde olan –belki de Thomas Kyd'in yazdığı- metni yitik, *Hamlet* başlıklı bir intikam trajedisi söz konusu.

Hamlet, Shakespeare'i yalnızca adıyla tanıyanların bile tanıdığı bir kişidir. *Hamlet*'in kahramanı Hamlet, oyunu sahnede izlemiş izlememiş çoğu insan için -sanki gerçekten yaşamış, tanıdık bir kişiymişçesine- vazgeçilmez bir gönderme noktası olmayı yüzyıllardır sürdürüyor. Bu nedenle, Danimarka Prensi Hamlet'in, eleştirmenlerin, psikologların ve yönetmenlerin elinden çekmediği kalmamış. Freudcu, Jungcu, Lacancı yaklaşımlar Hamlet'i Oedipal dönemini aşamamış bir çocuk, aile çemberini kırıp yaşamını ailesinden uzaklaşarak yeniden kuramadığı için toy ve eylemsiz kalmaya tutsak, 'ebedi' delikanlı, 'erk'e ulaşamamış saplantılı bir 'şaşkın' olarak tanımlıyor. Bu yaklaşımları 11. Bölüm'de kısaca tanıtacağız.

Lise ders kitaplarında da yer alan genel yorumlar ise öncelikle Hamlet'in neden babasının öcünü almayı geciktirdiği noktasında odaklanır. Öyle ya, babasının hayaletinden katilin kim olduğunu öğrenir öğrenmez gidip, öz amcası/anasının yeni kocası/ülkenin yeni kralı Claudius'u şişleyiverecek, halkına Hayalet'ten duyduklarını açıklayacak, herkes ona inanacak, o da tahta kurulup ülkesini güzel güzel yönetecek. Doğal ki bu arada Ophelia adlı sevimli kızımızla da evlenerek mutlu bir yaşam sürecektir. Amca/üveybaba/kral katili bir taht gaspçısı (amcası Claudius'un bir benzeri) olarak... Kurmaca ve gerçek dünyada yaşananlara koşullandırılmış olmamız sonucunda bizim midemiz bunu kaldırabilir de, besbelli Shakespeare'inki kaldırmamış. Zaten o zaman bu oyunu yazmazdı. Çünkü Shakespeare bir Rönesans hümanistidir.

Shakespeare *Hamlet*'i, yoz bir düzende aynı anda 'aydın', 'oğul' ve 'prens' konumunda bulunmanın trajedisi olarak yazmış. Feodal düşünce yapısının çatlaklarından içeri modern düşüncenin aydınlığının sızmaya başladığı sancılı geçiş döneminin dramını biçimlendirirken oyununda hiçbir noktayı rastlantıya bırakmamış. Oysa bugüne dek sahneye çıkarılmış ya da sinemalaştırılmış pek çok *Hamlet*'te, metnin içerdiği kimi ayrıntılar, kişiler ve ilişkiler atlanıverip, Hamlet kişiliği üstünde odaklanılıyor (Sözelimi, Sir Laurence Olivier'nin, 1948 yapımı ünlü *Hamlet* filminde kimi karakterler ve olaylar hiç yer

almaz). Bu nedenle, oyunun 'sanatsal bir bütün' olarak oluşmasını sağlayan yapısal özelliklerin incelenmesi gerekli oluyor. Böyle bir yaklaşım, doğal olarak, Hamlet'in nasıl bir adam olduğuyla değil, *Hamlet* trajedisinin 'nasıl bir oyun olduğu'yla ilgileniyor. Ayrıca, gökten zembille inmediğine göre, oyunun başkışısının 'nasıl bir adam olduğu'nu kavramanın tek yolu da Hamlet'in oyun içinde taşıdığı işlevi gün yüzüne çıkarmak.

Hamlet'in içeriğinin/biçiminin -iç içe girmiş- üç katmandan oluştuğu görülür. İlk katmanda 'öç alma izleği' ve oyun kişilerinin oluşturduğu ilişkiler ağı yer alır ve iki ayrı 'eylem alanı' bağlamında irdelenir. İkinci katmanda Hamlet karakterinin 'insan'a ve 'insanın yeryüzündeki işlevi'ne bakışı sergilenir. Üçüncü katmanda ise 'hareket düzeni'ni oluşturan oyun kişilerinin (Polonius, Claudius ve Hamlet) kullandığı 'dolaylılık' stratejilerinin ve temel sahnelerin oyuna yerleştiriliş biçiminin, oyunun anlam düzlemini belirlemede taşıdığı işlev görülür.

İlk katman: Öç alma izleğinde buluşan üç alle

Bu katmanda, Danimarka ve Norveç ülkeleri arasındaki ilişkiyi belirleyen 'toplumsal alan' yer alır. Bu alanda iki ülkenin ölmüş kralları (Kral Fortinbras ve Kral Hamlet), onların yerine geçmiş olan erkek kardeşleri (Amca Fortinbras ve Claudius) ve geleceğin kralları (Prens Fortinbras ve Prens Hamlet) bulunmaktadır.

Aynı katmanın 'özel yaşama ilişkin alan'ında ise Hamlet ailesi ile Polonius ailesi vardır. Bu alanda iki ailenin kendi aralarındaki ilişkileri gösterilir. Her iki alanda da bir baba (ölmüş Kral Hamlet ve Claudius'un danışmanı Polonius), iki kadın (Kraliçe Gertrude ve Polonius'un kızı Ophelia) ve iki genç oğul (Hamlet ve Laertes) bulunmaktadır. Hamlet ailesi ise ağabeyinin yerine geçen ve Gertrude'la evlenen Kral Claudius'u da içermektedir.

'Öç alma izleği'ni sürdüren olaylar bu üç ailenin çevresinde biçimlendirilmiştir. 'Öç alma' durumunda olanlar üç ailenin genç erkek bireyleri olan Norveç Prensi Fortinbras, Danimarka Prensi Hamlet ve Polonius'un oğlu Laertes'tir. Olay örgüsü bu üç genç arasındaki 'koşutluk'ları ve 'karşıtlık'ları belirginleştirecek biçimde düzenlenmiştir.

Dahası, söz konusu üç aileyi oluşturan kişiler, oyunu oluşturan 'toplumsal alan' ve 'özel yaşam alanı' bağlamında 'bakımlı' bir yapı içine yerleştirilmiştir.

'Toplumsal' eylem alanında 'aile ilişkileri'nin ikinci düzlemde bırakıldığı, 'özel' yaşama ilişkin eylem alanında ise 'aile ilişkileri'nin ön düzeye çıkarıldığı görülür. Hamlet ve ailesi her iki 'alan'da da yer aldığı için oyunda 'merkez' konumdadır. Bu nedenle de 'öç alma' izleği, Hamlet ailesiyle, hem 'toplumsal' hem de 'özel yaşam' bağlamında ilişkilidir.

Toplumsal yaşam düzlemi

Oyunun 'toplumsal' yanıyla ilgili karakterler arasında bir 'eşyapılılık' söz konusudur. Bu eşyapılılık içinde, Danimarka ve Norveç ülkelerini yönetme konumundaki kişiler üç ayrı kuşak oluşturur.

İki komşu ülke olan Danimarka ve Norveç arasındaki ilişkiler hem 'geçmiş'i hem de 'şimdi'yi kapsar. Uluslararası, toplumsal ve bireysel ilişkilerde 'mertlik' dönemi çok gerilerde kalmıştır. Baba Fortinbras'ın Norveç, Baba Hamlet'in de Danimarka kralı olduğu 'geçmiş' dönemde, bu iki yiğit kral, aralarındaki savaşı teke tek bir vuruşmayla noktalamış; ülkeleri adına iki kral da canını ortaya atmıştır. Baba Hamlet, Baba Fortinbras'ı öldürünce savaşı Danimarka kazanmıştır. Anlaşma gereğince Norveç'in topraklarının bir bölümü Danimarka'nın olmuş ve onca yıldır da bu anlaşma bozulmamıştır.

Şimdi ise Danimarka'yı, ağabey/kral katili, yengesiyle evlenerek yeğeni Hamlet'le taht arasına girmiş, entrikacı Claudius yönetiyor. Sarayda en çok sözü geçenlerden biri de Claudius'un başyardakçısı, (Ophelia ile Laertes'in babası) dedikoducu Polonius'tur. Komşu Norveç'te ise bir başka 'amca' hüküm sürmektedir. Yıllar önceki yenilginin öcünü almak için yasadışı bir orduyla Danimarka'ya saldırıya kalkan yeğeni genç Fortinbras'a söz geçiremeyen, hastalıklı bir adamdır bu 'amca'. Öte yandan, Danimarka düşman saldırısıyla yüzyüzedir ama yüce kralını (Baba Hamlet'i) yeni yitirmiş sarayda düğün eğlenceleri akıl almaz bir sarhoşluk ortamında sürüp gitmektedir. Yaman bir değerler çöküntüsü söz konusudur. Danimarka çürümektedir.

Böylece, nasıl 'geçmiş' dönemin iki kralı 'mertlik', 'onur' ve 'yigütlük' ortak paydasında buluşuyorsa, 'şimdi'nin kralları da 'hak etmedikleri bir konumda' oldukları için özdeş durumdadır: Amca Fortinbras'ın hasta oluşu Norveç yönetiminde otoritenin zayıflamasına neden olurken, amca Claudius'un 'ihanet' ve 'cinayet' üstüne kurulu 'erk'i Danimarka'yı yozluğun içine itmektedir.

Norveç ve Danimarka'nın 'gelecek'teki kralları genç Fortinbras ve genç Hamlet'in yansıttığı tutum, 'şimdi'deki kralların 'niteliği'nin 'geçmiş'teki krallarinkinden 'düşük' oluşundan kaynaklanır. Her iki prens de 'amca'ları tarafından oyalanmakta ve engellenmektedir (Savaş ve fetih meraklısı genç Fortinbras'ın eline bir ordu verilip, Polonya topraklarına gereksiz bir sefer düzenlenir. Hamlet'in ise Wittenberg'e -üniversitesine- dönmesi istenmez. Danimarka, genç prens için 'zindan'dır artık. Dahası, oyunun bir aşamasında Hamlet, Claudius tarafından İngiltere'ye -ölüme- yollanacaktır).

Eski Norveç kralının oğlu genç Fortinbras feodal kafalı bir 'prens'tir. Babasının yıllar önce anlaşma gereği Danimarka'ya verdiği toprakların peşinde, bu toprakları savaşarak geri almak istemektedir. Görüldüğü gibi, Fortinbras, ülkesinin yenik düştüğü eski bir savaşın öcünü alma adına insanları ölüme süren hırslı bir serüvencidir. Tasarladığı tehlikeli girişim, amcası tarafından önüne gereksiz bir 'Polonya seferi' konarak engellenir. Ancak Fortinbras, Polonya dönüşünde Danimarka'da kopan kıyametten kazançlı çıkacaktır. Hakkıdır; onun yaşamındaki tek amaç ülke fethetmektir. Yalnızca 'ülkesine toprak katma' adına yaşıyor olması ise kişiliğinin tek yönünü gösterir. Kısacası, Fortinbras'ın 'prens' kimliği, 'oğul' kimliğinin önünde gitmektedir.

Hamlet ise annesiyle amcasının evliliğinin göstergesi saydığı 'yozluk' nedeniyle yeterince huzursuzken, bir de babasının hayaleti ortaya çıkıp, kendisini öldürenin Claudius olduğunu söyleyince 'çürümüşlük' iyice gün yüzüne çıkar. Prens Hamlet, ülkesinin esenliğini gözetmek durumundadır. Oysa eski kralın öcünü almak için yeni kralı öldürmesi gerekir. Bir başka deyişle, bir kaç ay içinde, Danimarka'da art arda iki kralın ölmesi demektir bu. Bir prens ülkesini bu duruma getirebilir mi? (Shakespeare bu noktayı açık seçik belirlemiyor,

yalnızca imliyor.) Ayrıca Hamlet'in, oyunun hem 'toplumsal' hem de 'özel yaşam' düzlemi içindeki konumu, onun genç Fortinbras gibi tek bir hedef doğrultusunda kolayca eyleme geçmesini engelliyor. Bu nedenle de babasının öcünün alınması gecikiyor. Shapiro'ya göre, "Hamlet'in babasının gençliğinde kalmış kahramanlık çağında olduğu gibi, mertlik gösterileri artık söz konusu değil. Hamlet'in yüzleştiği açmazlardan biri, 'şimdi'nin dünyasında nasıl davranılacağı'nın bilinemeyişidir." (s. 278). Hamlet, şövalyeliğin öldüğü ve küreselleşmenin başladığı bir çağla yüzleşmektedir (Shapiro, s. 276). Yine Shapiro'nun deyişiyle,

Eski dinsel inancın yerine yenisinin geldiği bir dünyaya doğmuş, Elizabeth'in ve Tudor Hanedanı'nın sonunun gelişinin gerilimli bekleyiş sürecinde yaşamış biri olan Shakespeare'in çağ değişimi karşısındaki duyarlılığı hem olağanüstü hem de anlaşılabilir nitelikteydi. *Hamlet* oyununda işte böyle bir zaman dilimini resmetmiştir: Tanıdık bir geçmiş ile belirsiz bir gelecek arasındaki korkunç boşlukta yaşamının ne anlama geldiğini... (s. 279)

Oyunun 'toplumsal düzlemi'nin içerdiği olaylar şöyle noktalanıyor: Fortinbras 'prens' kimliğine yaraşır biçimde, Norveç'in öcünü alıyor. Üstelik, yalnız babasının geçmişte Danimarka'ya vermiş olduğu toprakları –küçük parmağını bile oynatmadan- geri almakla kalmıyor, Danimarka'nın 'geleceği' de Hamlet tarafından onun ellerine bırakılıyor. Hamlet ise, halkın çok sevdiği ve desteklediği bir kişi olmasına karşın, Claudius'u –oyunun son aşamasına gelinceye dek- alaşağı edemiyor. Bu nedenle Hamlet, Fortinbras'ın hakkıyla taşıdığı 'prens' kimliğinin dışında kalıyor.

Özel yaşam düzlemi

Oyundaki 'özel yaşam düzlemi'ni belirleyen Danimarkalı iki 'çerke' ailenin –Hamlet ve Polonius ailelerinin- bireyleri de birbiriyle 'eşyapılı' bir düzen içinde oluşturulmuş:

Polonius, Ophelia ve Laertes, baba, kız ve oğuldan oluşan bir ailenin bireyleri. Birbirine sevgi, itaat ve sorumluluk duygularıyla bağlı kişiler. Polonius, aklına çok güvendiği için aptalca davranışlarının bilincine varamayan biri. Ayrıca, 'geçmiş'teki 'mertlik dönemi'nin değil, 'şimdi'nin boz bulanık ortamının adamı. Ailesinin esenliğini her şeyin üstünde tuttuğunu düşünen Polonius, bir yandan gözünü çocukla-

rından ayırmıyor, bir yandan da kral ailesiyle ilgili entrikanın tam göbeğinde yer alıyor. Bunun da iki nedeni var: Claudius'a –dalkavukça- bağlılığı ve Hamlet'ten uzak tutmaya çalıştığı kızının 'namus'u. Polonius, sarayda olan biten her şeye burnunu sokması sonucunda, yanlışlıkla Hamlet tarafından öldürülüyor.

Ophelia ise, *Romeo ve Juliet* oyununun en başında Juliet'in sergilediği 'söz dinleyen' feodal evlat kimliğini baştan sona –çıldırdığı noktaya dek- sürdürüyor. Hamlet'le yakınlaşmasına karşı çıkan babası ve ağabeyi Laertes'in baskısı, Ophelia'yı tek sorunu 'namuslu kalmak' olan bir 'cinsel nesne'ye indirgemıştır. Erkek-egemen dünyaya 'boyun eğen' kişiliği, babasının onu Hamlet'e karşı 'yem' olarak kullanmasına izin vermesiyle de belirginleşir. Ophelia, babasının ölümü karşısında duyduğu acı ve Hamlet'in onu sevmediğini söylemesi sonucunda çıldıracak ve 'intihar' olasılığı da içeren bir ölüme yazgılanacaktır.

Hamlet'in 'oğul' konumuna koşut bir özellik taşıyan Laertes ise, tipik feodal bir erkek evlattır. Babası Polonius'un, Claudius'un sarayında öldürüldüğünü duyar duymaz, Fransa'dan koşup gelerek, destekleyicileriyle birlikte Danimarka krallığına el koyup suçlu (sandığı) kralı öldürerek öç almaya soyunur. Tek hedefi bir 'oğul' olarak 'öç almak'tır. Peki ne olur sonunda? Akıllı Claudius tarafından Hamlet'e karşı 'tetikçi' olarak kullanılıp, kendi kazdığı kuyuya düşer. Ama hedefine de ulaşır. Hamlet'i, onun kılıcının ucundaki zehir öldürür. Laertes bir 'prens' ya da bir 'aydın' değil, 'kan davası' gütmenin ötesine geçememiş feodal bir 'oğul'dur yalnızca.

Hamlet ve Polonius aileleri arasındaki eşyapılılık, aile bireylerinin –tıpkı 'toplumsal düzlem'de 'kral' ve 'prens' konumunda olan kişiler bağlamında görüldüğü gibi- işlevsel açıdan özdeş bir konumda yapılandırılmasından kaynaklanıyor. Nitelikleri farklı olsa da 'Yaşlı Hamlet'in Hayalet'i ve Polonius, ataerkil aile düzeninde 'baskıcı baba'yı simgeliyor.

Ayrıca iki ailede de, 'namus' durumu aile erkekleri tarafından titizlikle gözetilen birer dişi var. Bu iki dişi, 'kadın olma'nın tüm durumlarını yansıtıyor: Ophelia, kız evlat, kız kardeş ve sevgili; Gertrude da anne, eş ve dişi olarak. Her iki kadın da gözaltında tutulması

gereken 'cinsel nesne' konumundadır; her ikisi de erkek-egemen anlayış doğrultusunda yönetilmeye boyun eğdikleri için –bilmeden- Hamlet'e karşı olanların güdümüne giriyor ve sonunda 'yıkım'a uğruyor (Gertrude, Claudius'un eskrim gösterisi sırasında Hamlet'e sunmak için hazırladığı zehirli şarabı içerek ölecek).

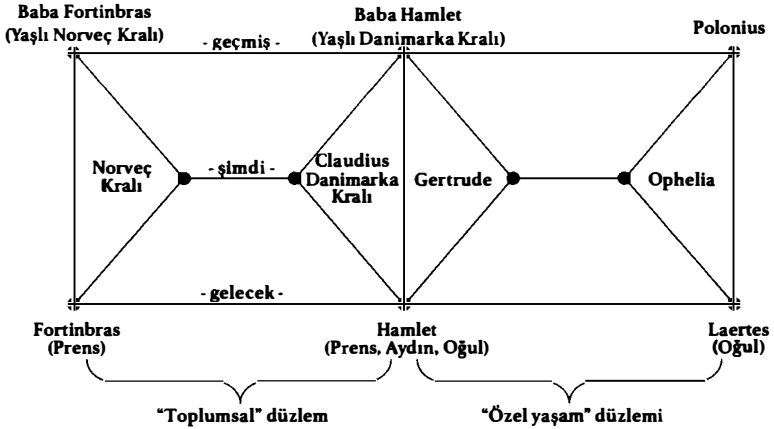
Babalarının öcünü alma görevi taşıyan iki oğuldan (Hamlet ve Laertes) ikisi de 'katil'i belirlemek durumundadır. Feodal bağlılığın tipik bir örneği olan Laertes, Claudius'un (babası Polonius'un ölümüne ilişkin) açıklamasını hiç duraksamadan kabul eder ve öç almak için hemen harekete geçer. Hamlet'in 'aydın' kimliği ise Hayalet'in sözlerine inanıvermesini engeller; Hamlet'in 'gerçeği' öğrenmek için daha çok kanıta gereksinmesi vardır. Bu durum da 'öç alma' eylemini geciktirir.

'Öç alma' izleğini geliştirme yolunda, üç ailenin konumunu irdeleyen Shakespeare, Hamlet'i ve ailesini bir yandan 'toplumsal' düzlemde yer alan Fortinbras ailesiyle, bir yandan da 'özel yaşam' düzleminde yer alan Polonius ailesiyle 'eşyapılı' bir düzende ilişkilendirerek, Hamlet ailesinin 'farklı' durumunu öne çıkarıyor. Bir başka deyişle, Hamlet ailesinin öyküsünü hem 'toplumsal yaşam alanı'na hem de özel yaşam alanı'na taşıyarak, genç Hamlet'in 'öç peşindeki' kişi olarak, Fortinbras ve Laertes'e oranla çok daha 'karmaşık' bir konumda olduğunu belirliyor. 'Prens' kimliğiyle özdeşleşmiş Fortinbras ve 'oğul' kimliğiyle bütünleşmiş Laertes'in tersine, hem 'prens' hem 'oğul' kimliği taşıyan Hamlet'in aynı zamanda bir 'aydın' oluşu, oyunun başkahramanına üç kimliğiyle aynı anda baş etme zorunluluğunu getiriyor (Trajedinin vazgeçilmez koşulu olan 'kimlik bunalımı' Hamlet'i ölüm anında bile rahat bırakmayacaktır).

'Öç alma' eylemi içindeki öteki iki gencin aile ilişkileri bir üçgenin üç köşesine sığmışken, Hamlet'in ailesi bir dörtgen oluşturuyor. Bu dörtgende yer alan aile bireylerinin konumları da kolay baş edilir türden değildir: yaşamı doğal olmayan biçimde –kendi erkek kardeşinin eliyle- sona ermiş, 'ideal kral ve erkek' imgesi taşıyan bir baba (üstelik, öcünün alınması konusunda baskı yapan bir hayalet); yalnızca eşini yitirmiş bir ana değil, aynı zamanda kusursuz bir kralın ve erkeğin yerine kısa sürede bir başka kralı ve erkeği geçirmiş bir kadın, üstelik de kraliçe; yalnızca 'taht' ile Hamlet arasına dikilmiş bir amca-kral değil, aynı zamanda Danimarka sarayını yozluğa boğan

aşağılık bir katil. Hamlet'in aynı anda taşıdığı 'aydın', 'oğul', 'prens' kimliklerinin ve ailesinin bireylerinin özelliklerinin oluşturduğu -içinden çıkılması zor- karmaşa, ancak Fortinbras'ın ve Laertes'in konumları yeterince vurgulanınca sergilenebiliyor. Fortinbras ve Laertes karakterleri de bu nedenle oyunda önemli bir işlev taşıyor.

Oyunun ilk katmanında işlenen -öç alma izleğini de içeren- olguların yapılandırılışı aşağıdaki çizimde topluca görülebilmektedir:



Çizim 3

Kısacası Hamlet'in 'öç alma' eylemini engelleyen birçok etken söz konusudur. Hamlet, ne 'kahramanlık' değerinin geçerli olduğu 'geçmiş'in ne de 'eski düzen'in dağılıp yenisinin kurulamadığı, bir 'değerler bocalaması'nın yaşandığı 'şimdi'nin insanıdır. Üstelik, onu bir oğul ve bir prens olarak 'eylem' yapmaya zorlayan Danimarka ile ona 'insan'ı incelemeye yönelik 'aydın' kimliğini veren Wittenberg uzamları arasında da bocalamaktadır. Bir başka deyişle, Hamlet, 'zaman' ve 'uzam' bağlamında tedirgin bir konumdadır. Hem bir oğul, hem bir prens hem de bir aydın olmanın getirdiği duygusal/ düşünsel açmazdan kurtulması kolay değildir. Feodal bir babanın hayaleti tarafından 'öç alma'ya zorlanan, oysa temel görevi 'prens'i olduğu yozlaşmış bir feodal toplumu esenliğe çıkarmak olan Hamlet, duyarlık düzeyi feodal düzenin gerektirdiğinin ötesine ulaşmış bir 'aydın'ın, aynı anda yaşadığı 'sorumluluk' duygusuyla 'yabancı-

laşma' duygusunun sarmalındadır. Raydan çıkmış bir dünyayı rayına geri oturtmak gibi neredeyse 'tanrısal' bir sorumluluğun altına girmesi kaçınılmazdır. Çünkü o Laertes ya da Fortinbras değil, hem babasının acısını içinde taşıyan bir oğul, hem ülkesini seven bir prens hem de 'oğul' ve 'prens' olmayı 'öç alma' ya da 'toprak fethi' eylemleriyle sınırlandıramayan bir aydın, bir üniversitelidir. 'Üç katlanmış' bir kimlik bunalımı yaşamaktadır. Eylemini, kimliğinin üç özelliğine de aykırı düşmeyecek bir biçimde gerçekleştirmek zorundadır.

Oyunun yapılandırılması bağlamında, 'geçmiş'i ortaçağ, 'şimdi'yi her türlü çelişkiyi içinde barındıran -İngiliz Rönesansı'nın simgelediği- 'Modern Öncesi Dönem' ya da 'Geçiş Dönemi', 'gelecek' zamanı da gelmesi beklenen modern çağ olarak düşünürsek, Hamlet'in, Modern Öncesi Dönem'de yaşayan -zamanından önce doğmuş- bir 'aydın' olarak ortaçağdan modern çağa geçişin trajedisini yüklediğini, belki de bu nedenle Shakespeare'le en çok özdeşleştirilmiş karakteri olduğunu söyleyebiliriz.

Oyunun İkinci katmanı

Hamlet, Shakespeare'in, karakter sahnede tek başınayken (başka oyun kişilerinin kendisini duymadığı koşullarda) yer alan -Seneca'nın mirası- 'yüksek sesle düşünme' tekniğiyle oluşturduğu 'solo' [soliloquy] bölümleriyle ünlüdür. Shakespeare, özellikle trajedilerinde yer alan ve 'deneme' türünü çağrıştıran bu bölümleri, *Hamlet*'ten kısa süre önce yazdığı -Roma Oyunları başlığı altında 18. Bölüm'de ele alacağımız- *Julius Caesar* oyununda ve sonraki yapıtlarında kullanarak geliştirmiştir.

Karakterin kendi iç dünyasıyla başbaşa olduğu bu 'deneme' niteliğindeki bölümlerde, Shapiro'nun deyişiyle, "derin bir ahlak sorunu, çözümsüz bir etik çatışma" söz konusudur (s. 300). Shapiro, Shakespeare'in, 'iki karşıt' düşünce arasında gidip gelme işlemi bağlamında, *Essayes* [Denemeler] adlı yapıtı *Hamlet*'in yazıldığı dönemde yayımlanmış olan Sir William Cornwallis'in -konuşma havasında kaleme alınmış- tersinleyici, özeleştiril denemelerinden esinlenmiş olabileceğini söylüyor (s. 296). Cornwallis'in ise, dönemin parlak deneme yazarı Sir Francis Bacon'dan değil de Montaigne'in denemelerinden daha çok etkilendiği biliniyor. *Hamlet*'in ikinci katmanındaki

çoğu örnekte yer alan 'solo' anlatımlar, yine Shapiro'nun deyişiyle, "oyuna baskın çıkma noktasındadır ve olayların gelişimini engeller. Öte yandan, oyunu tanımlar niteliktedir" (s. 296).

Greenblatt, Shakespeare'in, 16. yüzyılın sonlarına doğru 'karakterin kendi içine dönüp bakması' işlemini kusursuzlaştırdığını söylüyor (s. 299). 1595'te gündeme gelen *II. Richard*'ın, bir tarih oyunu olmasına karşın 'trajedi' olarak da değerlendirilmesinin bir nedeni Greenblatt'ın 'içsellik' olarak betimlediği nitelikteki solo bölümlerin bu yapıttaki etkileyici işlevidir (s. 300).

Bu arada, Elizabeth dönemi tiyatrosunun, ibret oyunları geleneğinden geldiğini anımsayalım. Bu geleneğin 'iyi' ile 'kötü'nün sahne- de iki simgesel karakter tarafından somut biçimde çatıştırılmasına olanak tanıdığı biliniyor. Shakespeare'in 'solo' bölümleri bir bakıma bu geleneğin de uzantısı gibidir. Shapiro'ya göre, monarşi düzeni- nin "henüz sonuçlanmamış toplumsal, dinsel, politik çatışmaları"(s. 301) içindeki İngiltere'nin açmazlarını dile getirmeye de yatkın bir anlatım biçimidir.

Hamlet'in ikinci katmanı, Hamlet karakterinin bir 'aydın' olarak, insanın yeryüzündeki yeri ve işlevi üstünde yoğunlaştığı bölümleri oluşturur. Bu bölümler Hamlet'in ilk katmanda karşılaştığı durum ve olaylar nedeniyle yaşadığı düşünsel-duygusal açmazların dışa- vurumu olarak yer alır oyunda. Bir başka deyişle, babasının ölümü, annesinin amcasıyla evlenmesi ve Hayalet'in açıklamaları, Hamlet'i 'insan' üzerine düşünmeye yöneltmiştir. Babasının yaşadığı ve Danimarka'nın güvenli ellerde olduğu dönemi -hiçbir yönetsel so- rumluluk taşımadan- arkadaşı Horatio gibi aydın kişilerle paylaştığı 'düşünce dünyası'nda (Wittenberg Üniversitesi'nde) geçirmiş olan Hamlet'in, 'şimdi'nin Danimarka koşullarında, 'aklın gerektirdiği' ile 'gerçekte yaşanan' arasındaki uyumsuzluğu gözlemlediğinde 'tarif- siz' kederlere kapılması hiç de şaşırtıcı değildir.

Olaylar dizisine sıkı sıkıya bağlı bir biçimde oluşan ikinci kat- manın içerdiği temel tartışma, 'insan'a ilişkin iki 'çelişki' üstünde odaklanır: Bunlardan ilki insanın 'yüce' ve 'aşağılık' oluşu arasında- ki, ikincisi de insanın hem 'yüce' hem de 'ölümlü' oluşu arasındaki çelişkidir.

Hamlet'in insanın 'yüceliği'ne duyduğu hayranlık ile 'aşağılık' oluşu nedeniyle yaşadığı düş kırıklığı, 'yüksek sesle düşündüğü' ilk 'solo' bölümde (I, ii), Yaşlı Hamlet ile Claudius'u karşılaştırdığı noktada ortaya çıkar. Yaşlı Hamlet 'tanrısal' boyuta yükseltilirken, Claudius sevimsiz bir 'keçi ayaklı' konumuna indirgenir. Aynı yaklaşım daha sonra (III, ii), krallığın eskiden tanrısal düzeyde bir yücelikle yönetilirken, şimdi bir 'tavus kuşu'nun eline geçtiği' söylenerek sürdürülür ve Gertrude'un odasında geçen sahnede (III, iv), Hamlet annesini, tanrısal yüceliği simgeleyen bir 'dağ'ı bırakıp, kendini 'bozkır'ın kucağına atmakla suçlar.

Hamlet'in Yaşlı Hamlet ve Claudius arasına koyduğu karşıtlık, aynı zamanda, 'geçmiş'te kalan 'erdemlilik' ile 'şimdi'deki 'yozluk' arasındaki ayrımı vurgular.

Hamlet'in gözünde yalnız ('erkek' ve 'kral' olarak) Claudius değil, ('dişi' ve 'kraliçe' olarak) Gertrude da 'şimdi'de yaşanan 'yozluk'tan sorumludur: Hamlet'in 'Kadın zaaf demektir' (I, ii) sözü, Kraliçe'nin konumunu betimlemede 'anahtar' işlevi görür; çünkü Gertrude, 'Danimarka kralının yatağını', 'tanrısal bir yatak' olmaktan çıkarıp 'lanetlenecek' bir ilişkiye peşkeş çekmiştir (I, v). Annesinin –bir kadın olarak- 'zayıflığı' ve bu nedenle yaşadığı 'ahlak çöküşü', Hamlet tarafından tüm kadınlar bağlamında genelleştirilir ve Ophelia'yı da kapsar.

Hamlet'in Ophelia'yla olan ilişkisi hep tartışılmalıdır. Hamlet Ophelia'yı sevmekten neden vazgeçmiştir? Annesinin bir kocadan bir başka kocaya kolayca geçiş yaptığını gözlemledikten sonra olmuştur bu değişim. Hamlet, annesine -kadının cinsel dirençsizliğine- duyduğu öfkeyi Ophelia'ya yansıtır. "Git bir manastıra kapan" (III, i) der kıza -çev.: Can Yücel. Ya da 'Git bir geneleve kapılan.' (Shakespeare döneminde 'nunnery' sözcüğü hem 'manastır' hem de 'genelev' anlamına gelmektedir). Ophelia'ya başka kadınlardan farklı olmadığını, kendisinin de başka erkeklerden farklı olmadığını söyler ('Kadın' cinsini 'insan' bağlamında değerlendirmesine karşın, Hamlet de 'kadın'a -Kraliçe'nin oyundaki 'dişi' konumu nedeniyle- 'namus' ekseninde kilitlenmiş 'cinsel nesne' olarak bakmaktadır). Annesinin ölmüş babasını kolayca unutuvermiş olması, Hamlet'in 'aşk'a olan inancını da sarsmıştır. Annesinde gördüğü -ama yüzüne

söyleyemediği- 'kusur'u dile getirirken, bir 'dişi' olduğu için –önünde sonunda annesinin konumuna geleceğini düşündüğü- Ophelia'yı da hedef alır; Ophelia'ya, güzelliğin gücünün 'namus'un gücüne baskın olduğunu anlatır: "...namus, güzelliği kendime benzeteceğim derken, güzellik kaş-göz arasında namusu bir muhabbet tellalına çevirir. Bu eskiden bir ters-yüz, bir paradoks sayılırdı, doğruluğu çıktı şimdi ortaya..." (III, i) -çev.: Can Yücel.

Aynı nedenle, 'bir zamanlar sevmiş olduğunu' dile getirdiği Ophelia'ya 'onu hiç sevmediğini' söyler (III, i). Oysa, daha sonra, Ophelia -'namus'unu yitirmeden- öldüğünde, Hamlet eski duygularına geri dönecek ve 'mezarlık sahnesi'nde, Ophelia'yı sevdiğini haykıracaktır (V, i). Çelişkili görünse de Hamlet her seferinde gerçek duygularını dile getirmektedir.

İnsanoğlunun 'şimdi'deki yozluğunun hem 'erkek'te hem de 'dişi'de yansıdığı düşüncesi, Hamlet'in İkinci Perde İkinci Sahne'deki tiradını noktalayan tümcede de görülür: "Hoşlanmaz oldum insanoğlundan... Kadınından da kadınından da..." -çev.: Can Yücel.

Oyunun sonunda Danimarka'nın 'yabancı eller'e geçmesiyle doğrulanan ve oyun başında Marcellus'un, "Danimarka devletinde çürümüş bir şeyler var" sözüyle önsenen 'yozluk', yalnız 'kral' ve 'kraliçe'de değil, başka 'saray' insanlarında da yansımaktadır. 'İş-güzar' Polonius'un 'kapı dinleyiciliği', Kral'ın gözüne girmek için eski arkadaşları Hamlet'in ağzından laf almaya çalışan –Hamlet dışında kimsenin birbirinden ayırt edemediği- 'dalkavuk' ikili Rosencrantz ve Guildenstern, sırf zengin olduğu için saraya alınmış toprak ağası Osric -'soyluluk' erdemine ters düşen davranışlarıyla- 'yozluk' olgusunun yaygınlığının göstergesidir. Hamlet'in, Danimarka'da 'insan'ın nitelik olarak 'gerilediği'ni gösteren bu oyun kişilerle açıkça alay ettiği oyunun her aşamasında görülür. 'Saray' insanlarında yansıyan 'nitelik yitimi', Shakespeare'in kurduğu karşıtlıklarla daha da belirginleşir; Rosencrantz ve Guildenstern'in, eski arkadaşları Hamlet'in karşısındaki Kral'ın 'emir kulları' olarak çıkmaları, dostu Hamlet'e sonuna dek bağlı kalan Horatio'nun konumuyla, 'sonradan görme' Osric'in 'yapmacık' kibarlığı da 'güvenilir' er kişi Marcellus'un konumuyla karşılaştırılır.

Polonius ya da Rosencrantz-Guildenstern gibi kişilerin 'aşağılık' konumu, onların 'sıradan'lığından kaynaklanır ve 'insan'ın 'tanrısal' (yüce) konumuna ters düşer. İlginçtir, babasının öcünü almakta epeyce geciken Hamlet, bu üç 'sıradan' adamın hızlı ölümlerine neden olur. Üstelik bundan hiç de pişmanlık duymaz.

Danimarka'daki 'yozluk' göstergeleri bu kadarla da kalmaz. Oyunun tümüne sindirilmiştir. Danimarkalılar'ın -onları dünyaya rezil eden- içki düşkünlüğü, Polonius'un ölümünün 'saray' tarafından 'kapalı biçim'de açıklanışının halkta uyandırdığı huzursuzluk, 'mezarlık sahnesi'nde, Mezarcı'nın, 'daha ölmeden çürümüş' (frengili) bedenlerden söz edişi, saraya gelen oyuncuların öğrenildiğine göre, hünerli ve deneyimli oyuncuları hiçe sayan bir tutumla ortaya çıkmış birtakım genç oyuncuların, seyircilerden hiç hak etmedikleri düzeyde alkış toplamaları gibi bir dolu ayrıntı yoluyla 'yozluk' olgusu her aşamada karşımıza çıkar. Danimarka, dünyanın (zamanın) aynasıdır. Hamlet, Hayalet'in açıklamalarını dinledikten sonra "dünya çığrından çıkmış" (I, v) diyecektir -çev.: Can Yücel.

Üçüncü Perde Birinci Sahne'de ise, yaşanmaya değmeyecek bir dünyada var olmaktansa ölmeyi yeğ tuttuğunu, ama -ölümden sonra başına ne geleceğini bilemediğinden- bu eylemden vazgeçmek zorunda olduğunu ünlü 'yüksek sesle düşünme' (solo) bölümünde dile getirir. "To be or not to be" [varolma ya da yok olma] sözleriyle başlayan bu solo'sunda, dünyanın ne bakımdan çığrından çıktığını açıklarken, 'yoz' bir toplumda yaşanan acılara bir dolu gönderme yapar:

Yoksa hangimiz dayanırdı zamanın (dünyanın) sillesine, şamarına
Zalimin zulmüne, zorbanın zartasına, zurtasına,
Karşılıksız aşkın azabına, hukukun gugukluğuna,
Hangimiz dayanırdı başımızdakilerin başımıza çıkmasına.
Bakar mıydık yüzünüzün yüzüne hiç...

(III, i) -çev.: Can Yücel.

'İnsan'ın 'yüce' konumu ile 'aşağılık' konumu arasındaki çelişkinin dünyayı yaşanılır bir yer olmaktan çıkarmış olduğunu, Hamlet, daha oyunun başında, babasının ölümünü izleyen 'evlilik'ten duyduğu acıyı 'yüksek sesle düşünme' yoluyla anlattığı Birinci Perde'de dile getirmiştir: "Nasıl da tatsız, boş ve yavan, nasıl da nafil/Gözümde, indimde şimdi şu dünyanın dünyalığı!" (I, i) -çev.: Can Yücel.

Bu düşünce, Hamlet'in, 'kederli' oluş nedenini Rosencrantz ve Guildenstern'e açıkladığı düz yazıyla biçimlendirilmiş tiradında da yinelenir: "...bu yeryüzü bir bozburuna döndü gözümde." (II, ii) -çev.: Can Yücel.

Oyunun tam bu noktasında, Hamlet'in 'insan' bağlamındaki 'iki-lem'inin ikinci boyutunu oluşturan insanın 'yüce'liği ile 'ölümlü' oluşu arasındaki çelişki gündeme gelmektedir.

Oyunun İkinci Perde İkinci Sahne'sinde yer alan bu ünlü tiradda, Hamlet'in oyun boyunca Yaşlı Hamlet'e yakıştırdığı 'tanrısallık' özellikler 'insan' bağlamında genelleştirilmektedir: "Ne şaheser şeydir şu insanoğlu! Usunda üstün, ustalığına usta, biçimi biçim, biçemi biçem, eyleminde Cebail (melek), yaratmada Yaradan! Kainatın göz-bebeği, mahlukatın göstermeliği..." -çev.: Can Yücel.

Belli ki Hamlet'i 'insan'a hayran eden bu tanrısallık kusursuzluktur. Ne ki 'ölümlü' oluşu, bu 'yüce'liği anlamsız kılmaktadır: 'insan' ölünce, Yaşlı Hamlet gibi unutulup gitmekte, 'mezarlık sahnesi'nde dile getirildiği gibi, solucanlara 'ziyafet' olmakta, son aşamada, Büyük İskender de olsa, Sezar da olsa toza toprağa karışmaktadır (V, i). 'İnsan', 'toz'un 'özü'dür (II, i).

Hamlet, oyunun İkinci Katman'ını oluşturan bu iki çelişki nedeniyle, 'insan'ın yeryüzündeki 'yer'ine ve 'işlevi'ne ilişkin dört dörtlük bir açıklama yapamamanın sıkıntısını yaşar. 'İnsan'ın 'yüce' özellikler yanında 'aşağılık' özellikler de taşıyor olması Hamlet'i kendine 'yabancı'laştırır; onun kendini "gök ile yeryüzü arasında sürünen" bir yaratığa benzetmesine neden olur (III i). Dahası, babasının öcünü alamamış olmasını da kendisinde varolduğuna inandığı 'aşağılık' özelliklerle açıklar: Oyuncular'dan birinin, onun isteği üstüne sunduğu bir parçayı izledikten sonra, sahnede yalnız kaldığında, kendisini, ('Hecuba'nın acılarıyla bile özdeşleşebilecek düzeyde 'yücelik' taşıyan Oyuncu ile karşılaştırarak) duyarsızlıkla suçlar; sorunları çözeceğine, gereksiz düşüncelerle oyalanıp harekete geçemeyişinden yakınır; kendini 'serseri', 'köle', 'eşek', 'korkak' nitelemeleriyle aşağılar (II, i). Fortinbras'ın, askerleriyle 'Polonya Seferi'ne giderken, Danimarka topraklarından geçişini izlediği sahneden sonra da, 'onuru koruma adına en küçük bir bahaneye bile sarılan' genç Fortinbras'ın

'yüce' niteliklerine imrenir (IV, iv). Bu kez de kendi 'aşağılık' konumu-
nu, 'hayvan', 'beş para etmez yaratık' sözleriyle niteler.

Yaşadığı 'yabancılaşma' Hamlet'i 'intihar etme' seçeneğine yak-
laştırır. Ancak, Hamlet'in 'aydın' kimliği, intihar etme düşüncesini
engeller. 'Var olmak ya da yok olmak' sözleriyle başlayan konuşma-
sında, intihar etmesini engelleyen gerekçe, -yüksek sesle düşündü-
ğü- ilk sahnede dile getirdiği 'tanrının izninin olmayışı' (I, ii) değil,
insanın en 'yüce' özelliği olan 'düşünme' yetisinin, ancak 'yaşıyor
olma' süreci içinde korunabilmesidir. Hamlet, 'ölüm uykusu'ndayken
üstüne saldıracak 'düşler'in 'bilinmezliği' ve denetlenemezliği karşı-
sında 'yaşama'yı seçmiştir. İçinde bulunduğu koşullarda 'yaşamayı
seçmesi', daha Birinci Perde'de belirlediği 'çığırından çıkmış dünyayı
rayına geri oturtmak' eylemini -istemese ve gerçekleşmesinin ola-
nak dışı olduğunu bilse de- üstlendiğini gösterir.

Bir 'prens'in ya da bir 'oğul'un amaçladığı 'öç alma'nın çok öte-
sinde bir hedefe yönelmiş olan Hamlet'in, oyunun yalnızca ilk kat-
manında işlev taşıyan Fortinbras ve Laertes karşısındaki 'benzersiz'
konumu, oyunun bu ikinci katmanını oluşturan 'aydın' kimliğinin
sergilenmesiyle bir kez daha belirginleşir. Shapiro'nun deyişiyle,
"Oyunun çatışmasını başkişinin iç dünyasında olup bitenler üzerinde
yapılandıran Shakespeare, intikam oyunu kalıplarının dışına çıkarak
trajedi anlatımına yönelmiştir. (...) Hayalet, Araf'tan mı gelmektedir,
yoksa kahramanı lanete bulaştırmak isteyen bir şeytan mıdır? Bir
zalimi öldürmeye hakkımız var mıdır? Bunu yapmak doğru mudur?"
(s. 302). *Hamlet* bu doğrultuda onlarca soru içermektedir.

Oyunun üçüncü katmanı

Oyunun üçüncü katmanını, 'hareket düzeni'ni ve bu düzeni oluştu-
ran oyun kişilerinin 'eylem'ini belirleyen 'dolaylılık' yöntemi ve oyunda-
ki temel sahneleri birbiriyle ilişkilendiren 'tersinleme' olgusu oluşturur.

'Dolaylılık yöntemi', oyun kişilerinin tasarladıkları ve sahneledik-
leri olaylarda yansır. 'Sahneleme' eylemi gerçeği ya 'saklama' ya da
'ortaya çıkarma' amacına yöneliktir. Oyunun üç 'sahneleyici'si Cla-
udius, Polonius ve Hamlet'tir. Polonius ve Claudius'un sahnelediği
her oyunda hedef Hamlet, Hamlet'in sergilediği her oyunda hedef
Claudius'tur. 'Dolaylılık yöntemi', sinsice ulaşmış olduğu 'hak edil-

memiş' konumu koruma durumunda olan Kral Claudius için bir zorunluluk, Polonius için alışageldiği bir yaşam biçimi, 'insan'ın 'aşâğılık' yanıyla baş etmek için 'tanrısal' bir çaba harcaması gereken Hamlet için ise 'düşmanı şaşkırtan bir saldırı ve savunma biçimi'dir.

Olaylar dizisi, Hayalet'in, Hamlet'e ölümüyle ilgili gerçeği açıklamasıyla oluşmaya başlar (Shakespeare, bir yandan, feodal dönemden kalma boş inançları henüz terk etmemiş olan seyirci için gerilim yaratarak oyununu eğlenceli kılmakta, öte yandan da, Seneca tiyatrosunun klişe karakterlerinden olan ve yalnızca Hamlet'le konuşan Hayalet aracılığıyla, ortada bir cinayet olduğunu, kral Hamlet'i kardeşi Claudius'un öldürdüğünü açıklayarak olaylar dizisini ateşlemektedir). Ne ki Hayalet'in sözlerine ne güvenilebilir ne de yaptığı açıklama somut kanıt olarak kullanılabilir (I, v). Sonuç olarak, Hayalet'in Hamlet'e anlattıkları, oyunun sonunda bile açıklanmayacaktır. Karşılaşmanın ilk şaşkınlığını atlattıktan sonra Hayalet'le şakalaşması, Hamlet'in 'karşılaşma anı'nda büründüğü 'feodal oğul' kimliğinin yerini artık 'kuşkucu aydın' kimliğinin aldığını gösterir. Hamlet, bir strateji oluşturmak zorundadır. Zaman zaman delirmiş gibi davranacağını Horatio ve Marcellus'a peşin peşin açıklar.

Bir sonraki sahne (II, i) Polonius'un yaşamının her cephesinde uyguladığı 'dolaylılık yöntemi'nin tipik göstergesidir: Adamı Reynaldo'ya, oğlu Laertes'in Paris'teki davranışları hakkında bilgi almanın yollarını öğreten Polonius'un "Doğru yolu bulmak için dolambaçlı yoldan gidilir" sözü, sanki oyunun olay örgüsünün kuruluş biçimini açıklar niteliktedir.

Hamlet'in 'deli taklidi yapması', ona düşündüklerini istediği gibi dile getirme özgürlüğünü sağlar; deli olduğu sanıldığı için söylediklerinden sorumlu tutulmayacak, buna karşılık varlığıyla Kral ve Kraliçe'yi tedirgin edecektir. Hamlet'in 'delilik durumu' sergileyen davranışları Claudius'u ve Polonius'u harekete geçirir. Hamlet'in deliliğini, kızının onu reddetmiş olmasıyla açıklayan Polonius, Ophelia'nın yem olarak kullanılacağı bir 'karşılaşma' düzenler. Hamlet, Ophelia ile konuşurken, Claudius ve Polonius onları gizlice dinleyecektir (II, ii). Claudius ise Hamlet'in deliliğinin nedenini -onu konuşturarak- ortaya çıkarmaları için Rosencrantz ve Guildenstern'i saraya çağırır.

Hamlet, Claudius'un gerçekten de katil olduğunu anlamasına yardım eden bir 'oyun' sahneler (III, iii). 'Oyun sahneleme' eylemi de 'dolaylı' bir strateji ürünüdür. Oyuncular tarafından sunulan "Gonzago'nun Ölümü" başlıklı oyunda, Yaşlı Hamlet'in öldürülmesine benzeyen bir sahne canlandırılmaktadır. Claudius'un bu sahnede verdiği tepki, Hamlet'in kurduğu tuzığa düştüğünü gösterir (Oysa, cinayetden habersiz olan Gertrude hiçbir tepki göstermez). Claudius'un birdenbire yerinden kalkıp salonu terk etmesiyle yarıda kesilen oyundan sonra, Hamlet'in davranışlarının denetlenmesi gerektiğini düşünen Polonius, bu kez Hamlet ile Kraliçe arasında bir 'buluşma' düzenler. Ana oğul konuşurken, kendisi de konuşmaya kulak misafiri olacaktır (III, iv) (Polonius'un paravanaların ardına gizlenip başkalarının konuştuklarını dinleme merakı oyunun bu noktasında onu ölüme götürür).

Bu arada, Hamlet'in, işlemiş olduğu cinayeti öğrendiğinden kuşkulanan Claudius da bir başka tuzak hazırlamış, onu Rosencrantz ve Guildenstern eşliğinde İngiltere'ye yollama hazırlıklarına başlamıştır (IV, iii). İngiltere Kralı'na yolladığı mektup, Hamlet'in öldürülmesi buyruğunu içermektedir.

Hamlet'in ve Polonius'un 'dolaylı' eylemleri, Hamlet'in onu artık sevmediğine inanan ve babasının ölümünün acısına dayanamayan Ophelia'nın delirmesi (IV, v) ve intihar olasılığını da gündeme getiren bir biçimde ölmesiyle sonuçlanır (IV, vii). Babasının ölümünü duyan Laertes de Danimarka'ya dönmüştür (IV, V).

Bütün bunlar olup biterken, gemiyle İngiltere'ye gitmekte olan Hamlet, Claudius'un İngiltere Kralı'na yolladığı mektubu gizlice alıp okur ve bu mektubun yerine, Rosencrantz ve Guildenstern'in öldürülmesini öngören bir başka mektup koyar. Gemiye korsanların saldırması sonucunda korsan gemisine geçen Hamlet, Danimarka'ya geri döner. Rosencrantz ve Guildenstern ise Hamlet'in kendilerine kurduğu tuzaktan habersiz, İngiltere yolundadırlar.

Hamlet'in Danimarka'ya dönüşünden hiç hoşlanmayan Claudius, cinayetinin ortaya çıkmasını engellemek için Hamlet'i yok etmeye karardır. Bir kez daha 'dolaylı' bir eyleme girer. Laertes ve Hamlet'in aralarının düzeltilmesi için bir 'eskim gösterisi' düzenlenecek,

Laertes ucu zehirlenmiş kılıcını Hamlet'in etine değdirdiği anda Hamlet ölecektir (IV, vii). Ancak oyunun son sahnesinde Claudius ve Laertes, Hamlet için kurdukları tuzağa kendileri de düşerler. El değiştiren zehirli kılıçtan darbe alan Laertes'in -ölmezden önce- Kral'ın hain planını herkesin önünde açıklamasıyla, Hamlet, Claudius'a saldıracak ve sonunda -kendisi de ölmezden az önce- babasının öcünü alacaktır.

Baştan sona, bu üç oyun kişisi tarafından 'sahnelenen' bir eylem düzenine dayandırılan oyunun 'temel sahne'leri, birbiriyle 'karşıtlık' ilişkisi içinde olan altı birim oluşturur. Yedinci birim, oyunun tam ortasında yer alan 'merkez sahne'dir. Söz konusu altı birim 'oyun içinde oyun'un sergilendiği merkez sahnenin çevresinde 'bakışimli' bir düzen içine yerleştirilmiştir. Her bir birimde yer alan iki sahne arasındaki ilişki 'tersinleme' (ironi) içerir:

1. Birim: Danimarka tahtı, ilk sahnede (I, i) Danimarka'ya saldırmasından korkulan genç Fortinbras'a son sahnede (V, ii) altın tabak içinde sunulur. Çünkü -tersinleme buradadır- Danimarka tahtına çıkacak kimse kalmamıştır. Aynı sahnelerin ilkinde (I, i) Yaşlı Hamlet'in Hayalet'i ortaya çıkar, ikincisinde genç Hamlet'in ölüsü dışarı taşınır (V, ii). Tersinleme şuradadır: Danimarka'nın en 'yüce' iki insanı da 'yoz'luğun kurbanı olmuştur.

2. Birim: Danimarka sarayındaki 'toplantı' sahnesi (I, ii) Claudius ve Gertrude'u mutluluk ve başarının doruğundayken gösterir; oyunun sonundaki, yine tüm saraylıların tanıklığında gerçekleşen 'eskrim gösterisi' sahnesi ise Claudius ile Gertrude'un 'yıkım'ını yansıtır. Tersinleme hak edilmemiş mutluluğun bedelinin ödenişindedir.

3. Birim: Polonius ailesinin bireyleri arasında görülen, 'koruyuculuk' ve 'bağlılık ilkeleri'ne dayalı ilişki (I, iii), Ophelia'nın 'gömölme sahnesi'nde (V, i) çözülüp dağılmıştır. Tersinleme buradadır: Ailenin onurunu ve namusunu koruma yolundaki bütün çabalar boşa gitmiş, bireylerin tümü 'yoz' eylemlerin birer 'aracı' olmaktan kurtulamamıştır.

4. Birim: Hamlet'in, sarayı altüst eden 'delilik oyunu' (II, i), Ophelia'nın gerçekten delirdiği sahneyle (IV, v) örtüşür. 'Tersinleme' bu iki sahnenin eşzamanlı olarak değerlendirilmesiyle oluşur:

'Delilik' Hamlet gibi gücünü 'düşünce'den alan insanlar için değil, Ophelia gibi, başkalarının düşüncelerine göre davrananlar içindir (Bu tersinleme, yüksek sesle düşündüğü sahnelerden ikisinde 'inti-har etme' isteğini dile getiren Hamlet'in böyle bir eyleme girmeyişine karşın, acılarıyla baş edemeyen Ophelia'nın kendini ölüme bırakivermesi bağlamında da geçerlidir).

5. Birim: Hamlet'in, Oyuncu'nun rolüyle duygusal düzeyde özdeşleşmesinden etkilenererek, 'öç alma'yı geciktirdiği için kendisini lanetlediği sahne (II, ii) ile Fortinbras'ın askerleriyle Polonya yönünde ilerleyişini izledikten sonra kendini aynı biçimde eleştirdiği sahne (IV, iv) örtüşmektedir. Oysa, ilk sahnede Claudius, yalnızca Hayalet tarafından suçlanmışken, ikinci sahnede –daha önce 'oyun içindeki oyun'a vermiş olduğu tepkiyle- suçlu olduğunu göstermiş durumdadır. Ne ki Hamlet'in tutumunda bir değişiklik görülmemektedir. Hayalet'le karşılaştığı sahne dışında, Hamlet 'öç alma' eylemine yalnızca bu iki sahnede değinir. Bu da Hamlet'in, 'öç alma' eylemine, genellikle sanıldığı boyutta odaklanmadığını göstergesidir. Hamlet'in 'prens' ve 'aydın' kimlikleri, 'oğul' kimliğini denetim altında tutmaktadır.

6. Birim: Ophelia'nın Polonius va Claudius tarafından Hamlet'e karşı 'yem' olarak kullanıldığı sahne (III, i), Gertrude'un Polonius tarafından Hamlet'e karşı 'yem' olarak kullanıldığı sahne (III, iv) ile örtüşür. Tersinleme, Hamlet'i seven bu iki kadının, Hamlet'e karşı kendilerini kullandırmaya boyun eğecek düzeyde düşünce yoksunu olmalarındadır.

7. Birim: Oyunun tam merkezinde 'oyun içinde oyun' sahnesi yer alır (III, iii). Yine 'dolaylı eylem' ürünü olan bu sahne, Hamlet'in oyun boyunca sağladığı tek başarılı atılımı gösterir. Saraya gelen oyuncular tarafından saray halkına sunulan –Hamlet'in düzenlediği- bu oyunda, uyumakta olan kralı kulağına zehir dökerek öldüren bir adamın daha sonra kraliçeyi nasıl kendine bağlayıp, eski kralın yerine geçtiği dile getirilir. Oyunu izleyen Claudius, cinayet sahnesine gelindiğinde, dayanamayarak yerinden fırlar ve salondan çıkar. Bu davranışı Hayalet'in açıklamasını desteklemektedir ('Oyun' sahnesini izleyen 'dua sahnesi'nde, Claudius'un suçunu 'yüksek sesle düşünme' yoluyla itiraf ettiğini de görürüz).

Ne ki Hamlet'inki 'sanatsal' bir başarıdır. 'Oyun içindeki oyun'u sahnelemedeki ustalığı sonucunda, yalanlarla, ikiyüzlülükle, ihanet ve zulümle yozlaştırılmış dünyanın karanlığına dalıp, Claudius'un 'gerçeği'ne ayna tutmuştur. Hamlet, 'oğul', 'prens' ve 'aydın' olarak üstlendiği –aslında tanrısal bir güç gerektiren- 'dünyayı rayına oturtma' eylemini ancak 'bir sahne olayı' bağlamında ('simgesel' düzeyde) gerçekleştirebilmiştir. Çünkü Hamlet 'tanrı' değil, 'zaman'a yenik düşmeye yazgılı bir 'ölümlü'dür. Bu nedenle de eylemi, oyun içinde yönettiği oyunun başarısıyla sınırlıdır. 'İnsan' olmakla ilgili bir tersinlemedir bu.

Oyunda, 'insan'ın 'yüce'/'aşağılık' konumunu ve 'ölümlü' oluşunu simgeleyen –özel isim taşımayan- iki grup karakter yer alır: 'İnsana ayna tutan' Oyuncular 'yaşayan insanı' betimlerken, Mezarcular (Soytarılar) 'ölümlü insan'ın bilgece bir değerlendirmesini yaparlar. Bu arada Mezarcular sahnesinde ortaya çıkan Hamlet'in yaşı sorununa değinmeden geçmeyelim. Bu sahnede anlatılanlara göre Hamlet otuz beş yaşındadır. Oysa, oyun boyunca babasının ölümü ve annesinin ikinci evliliği bağlamında yaşadığı bunalımlar ve tepkilerle seyirciye ve okura verdiği izlenim yirmili yaşlarında olduğudur. Öyleyse, Shakespeare, kahramanının otuz beş yaşında olduğu bilgisini oyunun içine neden sıkıştırmıştır? Çünkü Hamlet rolü dönemin büyük trajedi oyuncusu ve topluluğun ortaklarından –o yıllarda otuzlu yaşlarını süren, belki hafif göbeklenmiş ya da saçları seyrelemiş- Richard Bourbage için yazılmıştı.

İncelememizin bu üçüncü katmanı, genel kanının tersine, oyunun baş eylemcisinin Hamlet olduğunu gösterir. Hamlet, 'deli taklidi' yaparak, Claudius'u ve Polonius'un 'karşı-stratejiler' kullanmasını sağlamış, 'oyun içinde oyun' eylemi sonucunda, Polonius'un ölümü, Laertes'in 'öç alma' eylemi, Hamlet'in İngiltere'ye yollanması, Ophelia'nın deliliği ve ölümü, Claudius'un Hamlet'e kurduğu –herkesin ölümüyle sonuçlanan- son 'tuzak' gündeme gelmiştir. Hamlet, kokuşmuş ve tehlikeli bir dünyada 'eylem' yapmak durumunda kalan, 'oğul' ve 'prens' konumundaki 'yalnız' bir 'aydın' nasıl davranırsa öyle davranmıştır. Oyununu düşmanlarının kurallarına göre oynamış, hep 'dolaylı' yollardan ilerlemiş, akıl ile delilik arasında gidip gelen bir çizgide hem düşmanlarına gerçek düşüncelerini söylemiş

hem de onları şaşırtarak açık vermelerini sağlamış, kendisine tuzak kuranları, kendi kurdukları tuzağa düşürmüştür. Bütün bunlar olup biterken, Hamlet, yoz bir toplumda yaşamaktan, dost bildiklerinde bile saptadığı ikiyüzlülüğten, en kötüsü de toplumda önemli bir yer edinmiş kişilerin aptal oluşundan acı duyar. Bir Rönesans 'aydın'ı olarak 'insan'a duyduğu saygı ve hayranlık gün geçtikçe eriyip gider. Oyun boyunca acısına öfkesini katık eden, ikiyüzlü insanları iğneleyici bir alaycılıkla aptala çeviren, 'çok özel bir insan'ı izleriz. 'Oğul'sa oğul, 'prens'se prens, ama her şeyden önce bir 'aydın'dır Hamlet...

Hamlet, Rönesans'la başlayan 'aydınlanma' sürecinin ilk ışıklarının ürünü olan, ama yanlış yerde, yanlış zamanda, yanlış koşullarda eylem yapma zorunluluğunda kısırılmış bir aydının yüzleştiği 'açmaz'ların oyunudur. Hamlet, hayaletlere hem inanılıp hem inanılmadığı, dua ederken öldürülen bir suçlunun (Hamlet, Claudius'u dua ederken öldürmeye yanaşmaz). günahlarının bağışlanıp cennete gitme olasılığının gözardı edilemediği, 'intihar' olgusunun hem dinsel kurallar hem de 'ölüm sonrası'nın bilinmezliği bağlamında tartışıldığı 'geçiş dönemi'nin, iki arada bir derede kalmış insanıdır. Tıpkı Shakespeare gibi, 'insan'a inanmış ve düş kırıklığına uğramıştır...

Hamlet yanlış zamanda, yanlış uzamda ve yanlış koşullar içine doğmanın bedelini serüveni boyunca 'oyun oynayarak', 'oyun sahneleyerek' öder. O başarılı bir oyuncu ve yönetmendir. Oyunun sonunda toplumu yozlaştıran mikropların tümünden arınmıştır Danimarka. Ne yazık ki Hamlet'in 'dünya sahnesi'nden inme zamanı gelmiştir. Derdini çevresine anlatmayı başaramamış tüm aydınlar ('kral' olmamış tüm 'prens'ler) gibi, o da oynadığı ve sahnelediği oyunlarla neyi amaçladığını insanlara anlatma görevini dostu Horatio'ya bırakır. Artık düşünemeyecek, konuşamayacaktır: Gerisi 'sessizlik'tir... (V, ii).

Hamlet, baştan sona 'keder' duygusunun egemen olduğu bir tragedidir. Öldürülmüş bir babanın, katil bir amcanın, dişiliği önde giden bir annenin, genellikle de toplum ve dünya düzeninin, belki de insanın ölümlü oluşunun kederidir Hamlet'in yaşadığı...



Tiyatro ile psikoloji biliminin ortak malzemesi insandır. Her iki alanda da amaç insanı çözümlemek ve tanımlamaktır. Tiyatro bireysel ve toplumsal konumu içindeki insanı anlatır. Tiyatronun bir başka özelliği, kişinin, geçici bir süre için kendi kimliğinin bireysel/toplumsal baskılar uzaklaşarak başka bir kimliğin maskesini takma yoluyla ruhsal açıdan özgürlüğe kavuşmasını sağlayan, rahatlatıcı, arındırıcı bir 'oyun' olmasıdır. Oynayan kişi kadar, o kişiyle özdeşleşerek 'oyun' içine giren izleyici için de rahatlatıcı, arındırıcı bir özellik taşır. Özetle, insanı çözümlemeyi ve ruhsal açıdan sağlıklı bir yaşama kavuşturmayı hedefleyen psikoloji bilimiyle tiyatro arasında yoğun bir etkileşim bulunmaktadır.

Tiyatro yapıtları çeşitli psikoloji kavramlarının ortaya atılmasında model oluşturmuş, ünlü karakterler ve yazarları, psikanalistlerin, bulgularını açıklamalarına yardımcı olmuştur. Öte yandan, psikolojik yaklaşım yoluyla ünlü tiyatro yapıtlarının ünlü oyun kişileri üstüne yapılan çözümlemeler tiyatro eleştirisine yeni boyutlar kazandırmış, bu nedenle kimi oyunlar sürekli olarak eleştirinin tartışma gündeminde kalmıştır. Günümüz tiyatro eleştirmenleri, oyun kişilerini incelerken zaman zaman psikolojinin kavramlarını ya da çözümleme yaklaşımlarını kullanmaktadır. Dahası, psikoloji uzmanlarının tiyatro yapıtlarına getirdikleri açıklamalar sahneye koyucuların yorumlarına da yol göstermektedir.

Psikoloji bilimi ile tiyatro yapıtları arasındaki etkileşim özellikle Sigmund Freud'un kuramları yoluyla belirginleşir. İnsanoğlunun im-

geleminin ve dünya görüşünün ilk kültürel ürünleri olan söylenler hakkında derin bilgisi olan ve pek çok yazısında mitolojiye gönderme yapan Sigmund Freud'un psikolojik yaklaşımına egemen olan cinsellik, insanın yaşamı sürdürme (üreme) içgüdüsünden kaynaklanır. Bu nedenle, tiyatroya da kaynak olan ritüellerde bolluk, üreme, çoğalma simgesi olan fallus psikoloji biliminde yaşamın ve 'erk'in ('iktidar' olgusunun) simgesi olarak yer alır. Yunan mitolojisinde, Zeus'un sonsuz Tanrı-Kral konumuna geçmezden önceki baba-oğul ilişkilerinde, 'erk'in ele geçirilmesi için 'baba' figürünün yok edildiği görülür. Freud'a göre 'yasal düzen' ancak daha önce işlenmiş bir 'suç' nedeniyle kurulur ve kurumsallaşır. Batı kültüründe oluşan 'adalet dizgesi'nin (sisteminin) temelinde, Yunan mitolojisinin, Zeus'un ortaya çıkışından önceki aşamasını belirleyen 'babayı öldürme' suçu vardır (Lacan, s. 42). Annesi tarafından korunan Kronos, babası Uranus'u bir orakla iğdiş ederek onun erkini ortadan kaldırmış, parçalara ayırarak yok ettiği babasının yerine geçtikten sonra da, aynı yazgıya kurban gitmemek için, doğan tüm çocuklarını yiyerek yok etmiştir. Ancak, annesinin, varlığını Kronos'tan gizleyerek yaşattığı en küçük oğul Zeus, babasına karşı savaş açacak ve onu öldürerek ailenin başına geçecektir. Bu söylensel özellik (kan bağı bulunan insanların birbirini öldürmesi) aynı zamanda trajedinin temel çıkış noktalarından birini oluşturur (Rogers-Gardner, s. 12).

Freud'un Oedipus'u Hamlet'e uzanıyor

Tüm zamanların en büyük trajedisi sayılan Sophokles'in *Kral Oedipus*'u, Freud'un, baba katilliği yoluyla erk kazanma yanında, erkek çocuğun annesine karşı duyduğu 'yasak aşk'ı da açıklama yolunda kurumlaştırdığı Oedipus Karmaşası kavramının kaynağı olmuştur. Freud, bilmeden babası Kral Laios'u öldürüp, annesi Iokasta'yla evlenerek Tebai kralı olan Oedipus'un trajedisinde, çocuğun ruhsal gelişmesinin belirli bir aşamasında ortaya çıktığına inandığı psiko-seksüel bir olguyu açıklama olanağı bulmuştur. Freud'a göre, üç yaşına dek otoerotik bir özellik taşıyan (kendi kendisini seven) çocuğun 'libido'su, daha sonra kendisine en yakın kişilere sevgi duymaya başlar. Erkek çocuk sevgi arayışını annesi üzerinde odaklar. Babası ise annesiyle kurmak istediği ilişkiye bir engeldir. Erkek çocuk 'erk'i

simgeleyen babasının ölmesini ister. Ancak, aynı zamanda da onu bir ideal model olarak görür ve onunla özdeşleşir. Bu nedenle erkek cinsel organı onun için simgesel bir değer taşır. Bu değer öyle büyüktür ki, çocukta -hele dişilerde bu organın bulunmadığını anladığında- 'iğdiş edilme korkusu' yaratır. Kız çocuklarda ise bu dönemde baba-ya yakınlık duyulur ve anne rakip olarak görülür. Erkek çocukla aynı bedensel özelliği taşımayışı da kız çocukta 'penis kıskançlığı' yaratır (Bu olgu daha sonra ünlü bir kadın trajedi kahramanı model alınarak Elektra Karmaşası olarak adlandırılmıştır). Yaklaşık üç yaşındaki bir çocuğun cinsel kimlik edinme aşamasını belirleyen Oedipal dönemden sonra, üst-benin oluşmasıyla cinsel güdüler bastırılır ve ergenlik yaşına dek uyur bir durumda kalır. Bu dönem başarıyla atlatılmışsa kişi sağlıklı bir psikoseksüel yaşama adım atabilir.

Oedipus bilinçli olarak hiçbir zaman işlemeyeceği -tam tersine, işlememek için tüm önlemleri aldığı- bu suçları işlemiş olduğunun bilincine varınca kendisini ilginç bir biçimde cezalandırır: Gözlerini iğneyle delip kör ederek, iğdiş etmiş olduğu babasının öcünü kendisini de iğdiş etme yoluyla alır (Lacan, s. 42-43).

Freud 1924 yılında, bir bilmece özelliği taşıyan Oedipus Karmaşası sorununa dikkat çekerek, öznenin bilinçli olarak babasını öldürüp annesiyle sevişme isteği taşımadığını, bu olgunun bilinç dışında yer aldığını vurgulamıştır (Lacan, s. 45). O gün bugündür Shakespeare'in ünlü oyun kişisi Hamlet, psikologların ve psikolojik yaklaşımı kullanan eleştirmenlerin vazgeçemediği bir çözümleme malzemesi olup çıkmıştır.

Oedipus, Hamlet'in prototipidir. Ancak Hamlet'te yansıyan Oedipal durum daha da karmaşıktır. Ortada iğdiş edilmiş bir baba vardır; Hamlet'in görevi de bu suçu işleyeni bulup onu iğdiş etmektir. Oedipus kendi karmaşasının yarattığı sorunu kendisini cezalandırarak çözmüş ve bir kral olarak toplum ve ahlak düzenini yeniden kurmuştu. Hamlet'in Oedipal durumu ise çözümsüzlüğü getirir. Shakespeare, 'karakter' yaratmada sınırları zorlamaktadır. Hamlet, amcası Claudius tarafından öldürülen babasının öcünü bir türlü alamaz; çünkü Yaşlı Hamlet'i öldürerek onun yerine geçen ve Hamlet'in sevgili annesi Gertrude'a da sahip olan Claudius, Hamlet'in bastırılmış çocukluk isteklerini somut olarak gerçekleştirmiştir. Hamlet, bilinç dışında

yer alan bu olgunun etkisiyle vicdan azabı çeker, çünkü kendisi de cezalandırmakla yükümlü olduğu Kral Claudius ile aynı konumdadır (aktaran Warner, s. 215). Freud, Hamlet karakterini çözümleme yolunda Shakespeare'in yaşam öyküsüne yönelmiş, yazarın babasıyla olan ilişkisini, babasının ölümüyle *Hamlet*'in yazılış tarihi arasındaki yakınlığı araştırmıştır. Pek çok psikolog ve yazın eleştirmeni bugün bu yaklaşıma karşı çıkmakta, yapıttan yola çıkarak yazarın psikolojisine ulaşma yolunu geçerli saymamaktadır. Freud'un, *Kral Oedipus* ve *Hamlet* oyunlarının seyirciyi etkileme gücünü Oedipal isteğin evrensel yaygınlığına bağlamasına (aktaran Warner, 271) tepki gösteren Rogers-Gardner, şakacı bir tavırla, "Belki de Freud'un Hamlet saplantısı, Shakespeare'in değil, Freud'un kendi psişik sorunlarıyla daha yakından bağlantılıdır" der (Rogers-Gardner, s. 8).

Ernest Jones'un *Hamlet*'e bakışı

Freud'un yarım bıraktığını, ünlü bilginin izinden giden İngiliz psikolog Dr. Ernest Jones tamamlamıştır. Jones, "Oedipus ve Hamlet" (1949) başlıklı ünlü makalesinde, Hamlet'in, zihninin bilinçdışı bölgesinden gelen etkiler sonucunda yaşadığı psiko nevroz durumunu açıklamaktadır. Jones'a göre amcası tarafından öldürülen babasının hayaletinin isteğini yerine getirmekte geciken ve çözümsüz bir bunalıma sürüklenen Hamlet'in konumu, 'baba katli' ve 'yasak aşk' olguları karşısında net bir tutum içine giremeyişiyle açıklanabilmektedir. Hamlet bir yandan öç almanın gerekliliğine inanmakta, öte yandan ise bu eylemi savsaklamaktadır. Hamlet çözümsüz bir iç çatışma yaşar. Besselli, bebekliğinde annesiyle arasında, erotik yoğunluğu olan, sıcak bir sevgi ilişkisi gerçekleşmiştir. Jones, bu ilişkinin kanıtı olarak Kraliçe Gertrude'un oyunda yansıyan aşırı dişi kimliğini ve oğlu Hamlet'e olan düşkünlüğünü gösterir. Ancak Hamlet artık Ophelia'ya âşıktır. Jones, erişkin Hamlet'in eş seçiminde de bebeklik yaşantısından izler görür. Temiz ve yalın bir genç kız olan masum Ophelia, dişiliği her zaman ön düzeyde olan Gertrude ile taban tabana zıt bir kişilik sergiler. Hamlet sanki Ophelia'yı, gerçekten sevdiğinden değil de, başka erkekleri hep ona yeğlemiş olan annesine nispet olsun diye seçmiştir.

Jones'a göre, Claudius'un, ölen kral babanın yerine geçmesiyle Hamlet'in bilinçdışında yeni bir fırtına kopar. Çocukluğundan kalma

istekler bilincinde ifade bulmaya çalışmaktadır. Bu isteklerin geri bastırılabilmesi için de yoğun bir enerji kullanımına gereksinim vardır. Hamlet'in oyunda yansıyan ruhsal bunalımı bilinçdışındaki bu fırtınadan kaynaklanmaktadır. Bu eski çatışmanın canlanması Hamlet'in Ophelia karşısındaki saldırgan tutumunda görülür. Bebeklikte bilinçdışında oluşan 'anne' imgesi ikiye parçalanmakta, hem -cinsel çekiciliğin söz konusu olmadığı- 'bakire Madonna' imgesi hem de -cinselliği ön düzeyde olan- 'dişi yaratık' imgesi Ophelia'nın kişiliğine yansıtılmaktadır. Gertrude'a yöneltilmesi olanak dışı olan bu tepki, Hamlet'in "Git bir manastıra kapan" (III, i) sözlerinde anlatım bulur. 'Manastır' sözcüğünün İngilizce karşılığı olan 'nunnery' sözcüğünün, Elizabeth döneminde aynı zamanda 'genelev' anlamına geldiğini daha önce belirtmiştik (Hamlet'in bu tepkiyi Ophelia'ya yöneltilmesinin bilinçli bir gerekçesi de vardır, Jones'a göre. Gertrude'un tam tersi bir kişilik sergileyen Ophelia, babasının ve ağabeyinin uyarılarına boyun eğerek Hamlet'ten uzak durmaya başlamış, böylece Hamlet'in cinsel enerjisini bilinçli olarak yöneltebileceği yol da tıkanmıştır).

Jones, Hamlet'in amcası Claudius'la olan ilişkisinin sanıldığından çok daha karmaşık olduğunu söylemektedir. Hamlet amcasından açıkça nefret eder; ancak, bu nefret babasını öldüren katile değil, kötülük dolu bir kişinin kendisinden çok daha başarılı bir kötü kişiye duyduğu nefrettir. Kısacası, Hamlet'in ahlak düzlemindeki yazgısı Claudius'un kiyle bütünleşmiştir. Claudius'un yansıttığı gerçek, Hamlet'in kişiliğinin en derine gömülmüş bölümüyle özdeşlik içindedir; Hamlet kendisini öldürmeden amcasını öldüremeyecektir. Bu nedenle, ancak Claudius'la 'yasak aşk' olgusu bağlamında bütünleşmediği bir durumda öldürebilecektir kötü kralı. Bu fırsat ancak oyunun sonunda, Gertrude öldükten sonra gerçekleşir. Artık Hamlet'in vicdanı rahattır; Claudius ile arasındaki -Oedipal üçgen bağlamında yaşanan- ortaklık yok olmuştur. Kral Claudius'u yalnızca 'katil' olduğu için öldüren 'soylu prens' kimliği içinde ölür kahramanımız. Jones'a göre, Hamlet'in trajedisi zihinsel bir korkudan kaynaklanır; Hamlet ruhunun derinliklerini yüreklilikle araştırmaya ve bu derinliklerdeki gerçeklerle yüzleşmeye yanaşmamıştır... Jones'a göre bütün oyun, kahramanın 'psşik uzam'ından yayılan bir düş metni gibidir (Jones, s. 51-63).

Lacancı yorumlar

Freud'un izleyicisi olmakla birlikte, psikanalizde yapısalcılık-sonrası aşamanın sözcüsü olan Jacques Lacan'a göre *Hamlet* oyunundaki temel sorun 'fallus'a kimin sahip olduğudur. Lacan, fallusu bir fiziksel nesne olarak değil, yaşamın bir 'gösteren'i olarak görmektedir; fallus simgesel bir olgudur. Hamlet'in, Oedipal döneminde üstesinden gelebildiği Oedipal saplantı, babasının ölümü ve Claudius'un fallusun yeni sahibi olması dolayısıyla yeniden ortaya çıkmıştır. Hamlet, fallusu bir kez daha yitirmiştir. Annesi bağlamında yaşadığı düş kırıklığını Ophelia'ya yöneltir. Ophelia, Hamlet'in 'bir zamanlar sevdiği', ama artık dünyaya 'günahkarlar' getirmekten başka işe yaramayan bir dişidir. Ophelia artık Hamlet için 'yitik fallusun simgesidir' (Lacan, 'Ophelia' sözcüğünün 'Ooo fallus'un bir çeşitlemesi olduğuna kendisinden önce kimsenin dikkat etmemiş olmasına şaşar). Böylece fallus, özne (Hamlet) tarafından Ophelia'da somutlaştırılmış ve yaşamı gösteren bir simge olarak dışlanmıştır. Lacan bu açıklamasını karmaşık psikik mekanizmalara dayandırmaktadır. Bu mekanizmalar, bastırılmış isteklerin bir çıkış noktası bulduğu düşler biçimlenirken de etkindir. Bilinçdışı, anlamı, birbirinin yerine geçebilen imgeler biçimine sokarak gizler (Bu 'metaforik' bir işlemdir). Böylece oluşan düş imgeleri, anlamın bir imgeden bir sonraki imgeye geçmesiyle yer değiştirir. Bu da 'metonimik' bir işlemdir. Dolayısıyla, Ophelia ile yitik fallus arasındaki ilişki metonimik bir işlem sonucu ortaya çıkmaktadır.

Lacan'a göre, Oedipal bunalım çocuğun dilin simgesel düzenine girişiyle (dili öğrenmesiyle) eşzamanlıdır. Dili kullanmayı öğrenen çocuk, artık babanın yasalarıyla yönetilen bir dünyaya adım atmıştır. W. L. Guerin, Lacan'ın bu dünyayı fallus-merkezli evren olarak tanımladığını söyler (s. 199). *Hamlet* oyununa getirdiği çözümleme de bu nedenle fallus-merkezlidir ve oyunda yer alan dilsel özellikler, özellikle de dil oyunları Lacan'ın ilgisini çeker. Hamlet'in Ophelia'ya yönelttiği sözlerin hemen hepsi, yaşam gücünü gerçekleştiren ve Hamlet'in yeryüzünden yok olmasını istediği eylemle ilişkilidir. Hamlet'in Ophelia'ya olan sevgisi mezarlık sahnesinde yeniden canlanır. Çünkü istegin nesnesi, elde edilmesi olanaksız bir nesneye dönüşmüştür. Artık özgürce sevebilir.

Lacan, Hamlet'in Claudius'u öldüremeyişine de fallus bağlamında bir açıklama getirir. Bir zamanlar Baba'nın simgelediği fallus artık Claudius'tur. Freud'a göre Oedipal dönemin gerileme aşamasında baba ile oğul arasında beliren narsistik bağlantı nedeniyle fallus yok edilemez, çünkü 'babanın hayaleti'dir (Lacan, s. 50). Oyun boyunca yitik fallusun bilinçdışı arayışı içinde olan Hamlet, fallusla ancak, ideal erkek özellikleri taşıdığına inandığı Laertes ile düello yaparken özdeşleşir. Bu özdeşleşmenin gerçekleştiği anda ise ölümcül bir yara almıştır bile; narsizminden sonuna dek özveride bulunduğu bu anda hem rakibini hem de Claudius'u kolayca öldürebilecektir.

Mutluhan İzmir *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümleme* başlıklı kitabında, Lacancı bakış açısıyla yaklaştığı Hamlet karakterine yeni bir inceleme boyutu getirmektedir. İzmir, Hamlet'i "imgesel varoluş" ile "simgesel varoluş"un çatıştığı bir karmaşa içinde görmektedir (s. 81-98). "İdeal bir bütünlük algısı içinde yapılanmamıza" (s. 35) yarayan imgesel kimlik içinde var olmayı seçen Hamlet için, "sağlıklı bir toplumsal varoluş olanağı sunan" simgesel kimliğin (s. 36) ve "simgesel dünya"nın (s. 98) bir anlamı yoktur. İzmir şöyle der:

Hamlet, Oedipus olmayı ve annesine simgesel dünyada sahip olmayı (kral olmayı) istememektedir. Bu durumda Hamlet, simgesel kimliklerin yok edilmesi yoluyla imgesel kimliklerde ölümsüzlüğe ulaşmak gibi bir hedefe yönelir. Bu yolla hem ölümsüzlüğe ulaşacak, hem ideal anneyi yeniden yakalayacak hem de ideal annenin gözündeki şefkatli bakışlarda yaşayan ideal kendiliğinden yerini bulacaktır. Yani Hamlet'in anneye sahip olma sorunu cinsel bir arayıştan ziyade bir kimlik arayışıdır (s. 98).

Jungcu bakış açısı

Carl Gustav Jung ise sanat yapıtlarına Freud'dan farklı bir biçimde yaklaşır. Her şeyden önce, sanatçıyla yapıtı arasındaki ilişkiyi aramayı reddeder. Jung'a göre sanatçının bireysel psikolojisi yapıtın pek çok yanının anlaşılmasında yardımcı olabilir, ama yapıtın kendisini tümüyle açıklamakta yetersiz kalır; çünkü yaratıcı eylemin kökü bilinçdışının uçsuz bucaksızlığındadır (s. 86-93). İnsanlığın mirasının ortak bilinçdışı yoluyla bugüne taşındığını düşünen Jung, psikolojik yaklaşımını söylensel kalıtım içinde belirlenen arketiplerle oluşturur. Jung'a göre her insanda -kişisel bilinçdışı yanında- bulunan ortak

bilinçdışı, insan, insan öncesi, hayvan aşamalarından gelme 'ilk imge'lerle dolu bir depo gibidir; ortak bilinçdışının içeriğini 'gizilgüç' niteliğindeki arketipler oluşturur. Bu arketiplerin başlıcaları 'persona' ('ben'in bir bölümünü oluşturan ve insanın toplum içinde taktığı 'maske'), erkeğin -bilinçdışı- dışı yanını gösteren 'anima', dışının -bilinçdışı- erkek yanını belirleyen 'animus', 'alt-ben' ile örtüşen 'gölge' ve insana bütünlük, teklik sağlayan 'benlik'tir. Sağlıklı bir psişik yaşamın hedefi bu bireysel benliğin oluşması, olgunlaşması ve dengeli bir 'ben'e ulaşılmasıdır (Guerin, s. 166-170).

Görüldüğü gibi Jung'un yaklaşımında cinsellik çok önemli bir rol oynamaz. Psişik yaşamında insan ikili cinselliğe sahiptir. Erkeğin dışı yanını belirleyen anima, arketipler arasında en karmaşık olanıdır ve bir erkeğin yaşam gücü ya da yaşamsal enerjisi niteliğini taşır (Guerin, s. 170). Jung'un çözümleyici yaklaşımı içinde söylenlerde sık sık yer alan arketipler önemli bir işlev üstlenmektedir. Bu arketipler kendilerini düşlerde ortaya çıkartırlar; bir anlamda düşler "kişileştirilmiş söylenler", söylenler de "insanlığın ortak olarak paylaştığı düşler" olma özelliği taşır (Guerin, s. 168).

Jung tiyatro yapıtlarına eğilmemiştir. Ancak, Shakespeare'in yapıtları Jungcu çözümlemecilerin de ilgisini çekmeyi başarmıştır. Amerikalı incelemeçi Rogers-Gardner'ın Jungcu yaklaşımını yansıtan *Jung ve Shakespeare* başlıklı yapıtta yer alan Hamlet karakterine ilişkin çözümleme, psikoloji biliminin, ünlü trajediyi Freudcu olmayan bir çizgide de değerlendirilebileceğini gösterir. Rogers-Gardner'a göre, Hamlet oyun boyunca birbiriyle çatışan iki arketipi, 'bilge yaşlı adam' ile 'baştan çıkarıcı anne' arketiplerini uzlaştırmaya uğraşır. Kahramanın ilgisi bir zamanlar annesiyle yaşamış olduğu sevgi dolu birlikteliği yeniden yaşama yönündedir. Hamlet'e babasının hayaleti tarafından verilen görev ise, onun, 'anima'sına (dışı yanına) tümüyle sırt çevirerek 'erkek' olmasıdır. Hamlet'i bu ikilemden kurtaracak tek yol, bireysel benliğini oluşturmak, olgunlaşmak ve dengeli bir 'ben'e ulaşmaktır; bu da aile bağlarından kurtulmak, sevme yeteneğini, insanın tanrısal ve ölümlü olma özelliklerinden her ikisini de kabul etmek demektir (s. 8)

Hamlet'in sorunu, yaratıcılığın, sezginin, incinebilirliğinin, gizemin simgesi olan kadınca yanını bastırdığını görmekteki başarısızlığıdır. Ophelia ve annesini reddedişleriyle, kendi öznelliğini, duygusallığını, sevmeye ve acı çekme gücünü de reddetmekte, zorla bastırdığı ana/anima arketipiyle, karşısında yükselen savaşçı baba düşüncesi ve bu babanın şiddete, güce yönelen ideolojisi arasında sıkışıp kalmaktadır. Bu baba, yaşarken, dişi ve erkek ayrımını kutuplaştırmış, Norveç'le savaşa girerek, Gertrude'un, 'kadınsılığını' bir annenin bilinmezlerle dolu erotik dünyasına yönlmesine neden olmuştur. Ana ve babayı simgeleyen karşıt değerler arasında kalan Hamlet'in 'olgunlaşma' hedefine ulaşması oyun boyunca büsbütün olanaksızlaşır.

Eğer 'ben' bilinçdışının içeriğiyle uyum sağlayabiliyorsa kişide bir 'bütünlük' duygusu ve onun verdiği güven oluşur. Oyunun kötü adamı olmasına karşın Claudius böyle bir bütünlüğe ulaşmış olmanın üstünlüğünü yaşar. Hem Gertrude'un sevgisinin yumuşaklığıyla özdeşleşir hem de erkekler dünyasında yüklendiği görevleri yerine getirir. Bu bakımdan Claudius, Hamlet'in 'gölgesi'dir (alt-ben): hem kral, hem baba hem de Gertrude'un sevgilisidir. Hamlet'in Claudius'u öldürmesi kendini öldürmesi demektir.

Jung'a göre, insanı olması gerektiği gibi gösteren 'persona' (maske) içsel olarak kadınsılıkla özdeşleştirilen zayıflıkla dengelenir; birey dışsal olarak güçlü erkek rolünü oynadıkça içsel olarak kadınlılaşır (Rogers-Gardner, s. 27) Bu nedenle de oyunun gelişimi içinde Hamlet'in personası erkekleştikçe, bilinçdışı aynı oranda anima baskısı altına girer, manik ve mantıktan uzak bir konuma itilir. Bu psikik durum Hamlet'in gerçek dünyada etkin bir biçimde eylem kotarmasını da engeller. Hamlet onu karanlığa iten şeytanları bilinç düzeyine çıkartmamakta direndiği için onların üstesinden gelemez. Bir savaşçı olmaya karar verdiğinde, kadınsı yanını canlı canlı gömmüştür; artık sezgi ve eylemi buluşturması olanaksızdır. Sonuç olarak da Hamlet ölü doğmaya yazgılı bir benliğe gebe olarak ölür; 'gölge'si Claudius'la aynı anda... Hamlet, olgun kişi benliğini gerçekleştirip ailesini geride bırakarak dünyayı kucaklayamamıştır. Narsist, coşkulu, kadınsı, fallik özellikleriyle 'sonsuz oğlan çocuk' arketipinde sıkışıp kalmıştır.

Freud'un, Jung'un ve onların yolunu izleyen meslektaşlarının *Hamlet*'e getirdikleri yorumların zenginliği, Shakespeare'in, bu oyunuyla nasıl derin sularda kulaç atmış olduğunun göstergesidir.

SHAKESPEARE TRUVA SAVAŞI'NA GÜLÜNÇLÜ 'YERĞİ'NİN GÖZLÜKLERİYLE BAKIYOR: TROILUS VE CRESSIDA



Troilus ve Cressida Shakespeare'in sahne için yazmış olduğu yapıtlar içinde en 'çizgi dışı' olan, sınırları en çok zorlayandır. Bu nedenle, yazıldığı günden bu yana çok değişik bakış açılarından değerlendirilmiş, zaman zaman da gerektiğinden çok yerilmiş ve övülmüştür.

Oyunun hangi türde (trajedi, tarih, komedi, trajikomedî) bir yapıt olduğu açık seçik belirlenemediğinden, eleştirmenler çoğu kez birbirleriyle çelişen varsayımlarla ortaya çıkmışlardır, *Troilus ve Cressida*'ya en tutarlı açıklamayı getirme tutkusu da sürüp gitmiştir.

Troilus ve Cressida ile ilgili olarak sahip olduğumuz somut veriler oyun metninin içerdikleri ve Shakespeare'in 'insan'a ve 'toplum düzeni'ne bakışını yansıtan öteki yapıtlarıyla sınırlıdır. Shakespeare'in çoğu trajedilerinde ve tarihsel oyunlarında irdelediği temel konu, insanın 'üstün' ve 'aşağılık' özelliklerle oluşan karmaşık yapısıydı. İnsanın 'tanrısal' özellikleri olarak nitelenebilecek 'zeka', 'sevgi', 'güç' gibi erdemler insanın 'aşağılık' yanına yenik düştüğünde 'kurnazlık', 'şehvet' ve 'zorbalık'la yer değiştiriyor ve yozlaşmaya yol açıyordu. Yalnız insanı değil toplum düzenini de etkileyen bu yozlaşma *III. Richard, Hamlet, Kral Lear ve Macbeth* oyunlarının temel izleğini oluşturur.

'Şiddet'in ve 'Şehvet'in oyunu

Shakespeare, *Troilus ve Cressida* oyununda da, amacını yitirmiş 'savaş'ın 'şiddet'e, derinlikten yoksun 'aşk'ın 'şehvet'e indirgendiği

bir bozuk düzenin eleştirisini yapmaktadır. Kısacası, oyunun 'çizgi dışı' olma özelliği doğrudan doğruya işleniş 'biçim'ine ilişkindir. Çünkü, 1601-1602 yıllarında *-Hamlet'*ten kısa süre sonra- yazılmış olduğu düşünülen oyun, Shakespeare'in -Elizabeth döneminde yetkililerce en sıkı biçimde denetlenen- 'yergi' (hiciv) türünü ilk kez baştan sona kullandığı yapıtıdır (Shapiro, s. 219).

Konularını gerçek tarihsel olaylardan ya da başka metinlerden alan Shakespeare bu yapıtını da çok iyi bilinen iki öykü üstüne kurmuştur. Bu öykülerden ilki Homeros'un destan türündeki başyapıtı *İlyada'*da yer alan Truva Savaşı, ikincisi ise ortaçağda 'romans' türünde oluşturulan ve Truva Savaşı içine yerleştirilen, *Troilus* ve *Cressyde'*nin aşk serüvenidir. Her iki öykü de Shakespeare'den önce, çeşitli türlerde yazılmış pek çok yapıta konu olmuştur. Bilinen metinlerde işlenmiş konuları sihirli kalemle özgün başyapıtlara dönüştüren Shakespeare, biri Antik Yunan'ın destan çağından kopup gelmiş, öteki de ortaçağ ve Rönesans'ta çok popüler olan bu iki öyküyü buluştururken, okurun ve seyircinin zihninde oyun kişileri bağlamında oluşmuş izleri değiştirme yoluna gitmemiştir. Tarihle destanı buluşturan Truva Savaşı öyküsünde Helen hep Güzellik ve Aşk; Hector Yiğitlik ve Onur; Ulysses de Politik Zeka'nın simgesi olarak kalacak; ortaçağ romans kahramanlarından Cressida her zaman 'kahpe'; dayısı Pandarus da 'muhabbet tellalı' olarak anılacaktır.

Dahası, güzel bir kadın uğruna yıllarca kan dökülmesine neden olan bir 'onur' savaşının içerdiği 'kahramanlık' olgusu ya da dayısının aracılığıyla yatağına girdiği Troilus'a ihanet eden Cressida'nın ve ihanete uğrayan toy Troilus'un dramı, Shakespeare için ne bir 'trajedi' oluşturacak düzeyde benimseyebileceği ne de 'komedi' çerçevesi içinde herhangi bir uzlaşma noktasına ulaştırabileceği bir malzeme oluşturuyordu. Shapiro'ya göre, Shakespeare oyunu yazarken, Kraliçe Elizabeth'in, tahtını korumak için, 'şövalyelik' geleneğini ortadan kaldırma yolunda aldığı önlemlerin bilincindeydi. Yunan savaşçıların benmerkezciliği, kibri ve kullandıkları hayvansı şiddet (s. 276) aracılığıyla, şövalyelik değerlerinin kendi toplumunda yok oluşunu da yermektedir.

Shakespeare'i bu iki öyküde ilgilendiren nokta, kocasına ihanet eden bir kadın yüzünden çıkan ve on yıl süren savaş nedeniyle altüst olmuş toplumsal değerler düzeni ve hem Yunanlar'ı hem

de Truvalılar'ı etkileyen yozluk ortamında sevginin de cinselliğe indirgenmiş olmasıydı. Bu nedenle, oyunun olaylar dizisini Truva Savaşı'nın yedinci yılına denk düşen kısacık bir süreçle sınırlamıştır.

Bu sınırlama içinde yer alan olaylar şöyle özetlenebilir: Yunan dünyasının krallarından Menelaus'un karısı Helen'in, Truva kralı Priam'ın oğlu Paris tarafından kaçırılıp Truva'ya getirilmesinin öcü, Yunan tarafına geçmiş olan Truvalı Calchas'ın kızı Cressida'nın, Priam'ın küçük oğlu toy Troilus'la yaşadığı tek aşk gecesinden sonra, ünlü bir Truvalı savaş esiriyle takas edilerek Yunan karargahına yollanması ve hiç zaman geçirmeden Troilus'u Yunan subayı Diomedes'le aldatmasıyla alınmıştır (Bir başka deyişle, büyük çapta bir yosmalık, küçük çapta bir yosmalıkla dengelenmiştir). İronik bir öç alımıdır bu. Odak noktasında adaleti sağlamak değil, her iki 'ihânet' öyküsünün de neden olduğu bozuk düzeni ve değersizlik ortamını irdelemektir.

Karakterlerin yabancılaştırılması

Shakespeare, bu amaçla, kahramanlarının 'destan' ve 'romans' türleri bağlamında taşıdıkları kimi özellikleri dondurmıştır. Her şeyden önce, onları bilinen 'son'larına götüren özgün öykülerini yorumlamak yerine, yaşadıkları serüvenden yalnızca bir 'ara kesit' gösterdikten sonra, kahramanlarını 'destan'da ya da 'romans'ta dile gelen yazgılarıyla başbaşa bırakmıştır. İkinci olarak, pek çok oyun kişinin 'destan' ya da 'romans' gelenekleri bağlamında taşıdıkları 'değerler'i olduğu gibi korumuş ve bu değerleri, 'destan' ya da 'romans' geleneğiyle hiçbir ilgisi olmayan kendi oyunu içinde abartılı boyutlarda işleyerek, karakterlerini seyirci karşısında 'yabancılaştırmış'tır. Üçüncü olarak da, oyunu 'destan'da on yıl süren savaşın yedinci yılının kısa bir bölümü üzerinde yoğunlaşarak ve Troilus ile Cressida'nın öyküsünü de bu süreç içine yerleştirerek, karakterleri, daha önce yazılmış öykülerinde görülenden çok başka açılardan yorumlama olanağına kavuşturmuştur. Shakespeare'in bu yaklaşımı, 'destan' ve 'romans' geleneklerine bağlı malzemeye 'uzak' açıdan bakmasını sağlamış, sonuç olarak da ortaya 'güldürü' öğelerinin 'neşe' üretmediği, 'ölüm'ün de 'acı' vermediği, alaycı/buruk bir düzen eleştirisi çıkmıştır.

Oyun savaşçı kılığına girmiş bir oyuncunun bir çadır tiyatrosu çıkırtkanı tavrıyla söylediği yarı alaycı prologla başlar. Truva Savaşı'nın gerekçesini kısaca özetleyen oyuncu, bu büyük serüvenden yalnızca bir oyunun kaldırabileceği kadar malzeme alındığı için, olayların savaşın orta yerinde başlayacağını belirttikten sonra, savaş ortamında yaşanacaklarla baş başa bırakır seyirciyi.

Savaştan spor turnuvasına, Aştan koketlik gösterilerine

Savaş'ın ilk yoz görüntüsü, Cressida'ya ölesiye tutulduğu için savaş alanına gitmek bile istemeyen genç Troilus'un aşk yakınmalarıyla başlar. Savaş'ın yedinci yılında herkes savaşmaktan bıkmış, savaş her gün sürdürülen bir spor turnuvasına dönüşmüştür. Shakespeare, Truva Savaşı'nı oyunun son anlarına dek, bir yiğitlik serüveni olarak değil, feodal geleneğin 'saray aşkı' (courtly love) anlayışı doğrultusunda, 'soylu hanımefendi' (fair lady) uğruna yapılan gösterişli şövalyelik gösterileri olarak yorumlamıştır. Ancak, bu oyunda 'soylu hanımefendi' denebilecek bir Helen yoktur. Yedi yıldır Paris'le gününü gün etmekte olan Helen, uğruna kan dökülmesini iyice kanıksamış, sıkıntısını gidermek için ailenin en küçük oğlu toy Troilus'a bile sırnaşmaya başlamıştır. Kısacası Helen, Shakespeare'in oyununda uğruna kan döküldükçe yanaklarına kan gelen bir 'yosma', Menelaus da hem Truvalılar'ın hem de Yunanlar'ın deyişiyle 'boynuzlu'dur. Bir 'boynuzlu'nun onurunu kurtarmak için girişilen kavgaya, daha en başta amacına yenik düşmüş demektir (Ama Shakespeare'in elinde olmayan nedenlerle savaş daha üç yıl sürecek ve Yunanlar'ın 'hileli' zaferiyle korkunç biçimde sonuçlanacaktır). Truvalılar da durumun bilincindedirler. Ancak 'şövalyelik' anlayışını uç boyutlara götüren Hector'a göre, Jan Kott'un deyişiyle, "Madem Helen yosması, Priam'ın izniyle kaçırılmıştır, o halde Helen davası Truva'nın davası olmuştur. Helen geri verilirse, uğruna ölmeye değmeyecek bir yosma olduğu ortaya çıkacak" (s. 77), bu da Truva'nın onurunu zedeleyecektir. Bu nedenle Hector, inanmadığı bir amaç uğruna, benimsediği ortaçağ şövalyesi rolünü oynayarak, savaşmayı sürdürür. Helen de bu oyuna severek katılır. Savaş alanındaki bir karşılaşma sonrasında, Hector'un zırhının çıkartılmasına yardım ettiği sahne, Helen'in 'soylu hanımefendi' rolüne ne denli keyifle sarıldığını gösterir.

Ancak, Truva'da yedi yıldır sürmekte olan 'şövalyecilik' ve 'saray aşkı' oyununu gerçek sananlar da vardır. Bu savaş içinde büyümüş olan Troilus ve Cressida... Troilus kendine ağabeyi Paris gibi bir 'soy-lu hanımefendi' bulmuş, öteki ağabeyi Hector'dan da 'şövalyecilik' oynamayı öğrenmiştir. Cressida ise 'kadınlık simgesi' olarak tarihe geçen Helen'in, Shakespeare metninde yansıyan 'koketçe' tutumunu 'ideal' olarak benimsemiştir. Truva'nın surlarından yıllardır her gün aşağı bakarak izlediği spor karşılaşması benzeri 'savaş oyunu' Cressida'nın yalnız 'koket' rolü oynamasına değil, bu rolü gerçek sanmasına da neden olur.

Muhabbet tellalı Pandarus iş başında

İki gencin arasını, kızın dayısı Pandarus bulur. Paris'le Helen'in yedi yıl boyunca kurumsallaştırdıkları 'şehvet'i kadın erkek ilişkisinde tek 'değer' olarak gören ve insanları mutlu etmenin tek yolunun cinsel birleşme olduğuna inanan Pandarus'un Troilus'la Cressida'yı buluşturduğu sahne (III, ii), Romeo'yla Juliet'in ilk kez karşılaştıkları sahneden karikatürü gibidir. Cressida'nın yapmacık çekingenliği karşısında, Troilus'un büyük sözler kullanarak ona sevgisini inandırmak için çabalaması, kendi yalanına inanmış bir toplumun (Truva'nın) yaşadığı yozluğun genç kuşakta görülen, acınası yansımasıdır. Hector'un 'onur' duygusu nasıl içeriğinden soyutlanmışsa, Troilus'la Cressida'nın, muhabbet tellalı Pandarus tarafından pompalanan 'aşk'ı da içeriğine uzak düşmüştür. Savaşın sıradan bir yiğitlik gösterisine, aşkın da şehvete indirgendliği, içtenlikten yoksun bir ortamda herkes kendi inandığı yalanın kurbanı olacaktır.

Oyundaki sahnelerin yarısının yer aldığı Yunan karargahında da Truva'dakine benzer bir durum yaşanmaktadır. Yedi yıldır süren sonuçsuz savaşma eyleminden herkese bıkkınlık gelmiş, ordudaki hiyerarşi laçkalaşmış, kumandanlar arasında çekişmeler başlamıştır. Artık amacına inanılmayan bir savaş düzeni tüm savaşçıları bıktırmış olduğundan, herkes içeriğinden soyutlanmış rollere soyunmuştur. Politikada 'zeka'nın simgesi olan Ulysses ile 'bilge' kişiliğiyle ünlü yaşlı Nestor, anlamını yitirmiş bir savaşı rayına oturtma adına kafalarını ve daha çok da çenelerini yormakta, ancak artık yalnızca 'hile' ve 'dalavere' gerektiren çözümler üretebilmektedirler. Yunanlar'ın bü-

yük kahramanı Achilles ise artık savaş alanına çıkmamakta, günlerini çadırında uzanıp arkadaşı Patrocles'le birlikte öteki komutanları alaya alarak geçirmektedir. Savaşmama gerekçesi ise Hector'un kız kardeşi Polyxena'ya âşık olmasıdır. Achilles, 'soylu hanımefendi'sine verdiği söz nedeniyle Hector'la savaşmadığını söylemektedir. Achilles'i örnek alan ikinci büyük kahraman Ajax da savaşmamakta ve kölesi Thersites'in öteki kumandanlar hakkında söylediği aşağılayıcı sözleri dinleyerek eğlenmektedir.

Her iki tarafın da özü boşalmış roller oynayarak sürdürdükleri savaşta kimi zaman, Yunanlar'ın savaş borusu çaldığında Truvalılar'dan hiç ses çıkmamakta, kimi zaman da Hector, 'sevdiği kadının onurunu korumak isteyen varsa karşıma çıksın' gibi 'şövalyece' söylemlerle kendisine rakip aramaktadır. Truvalılar'ın ve Yunanlar'ın zaman zaman birbirlerini ziyaret bile ettikleri bu garip ortamda savaş, tarafların gündelik bir alıştırma olarak sürdürdüğü, kesin bir sonuca ulaşmayan bir 'şiddet gösterisi' olmaktan öteye gitmemektedir. Truvalılar kadar Yunan kumandanlardan da nefret eden keskin dilli Thersites'e göre bu savaş şiddetle şehvetin el ele gezdiği bir maskaralıktan başka bir şey değildir.

Romeo ve Juliet parodisi

Oyunun ikinci bölümünde gelişen olaylar 'savaş'ın da 'aşk'ın da şakaya gelmeyeceğini gösterir. Cressida'yla onca zamandır özlemini çektiği aşk gecesi yaşamış olan Troilus, sevgilisinin yanından kimse görmeden bir an önce çekip gitme derdindedir. Cressida'yla, Romeo ile Juliet'in, düğün gecelerinden sonraki ayrılık sahnesinde söylediklerine 'gönderme' yaparcasına söyleşmeleri, Shakespeare'in 'ölümsüz âşıkları' ile bu sahte 'aşk gecesi'nin kahramanları arasındaki zıtlığı ortaya koymaktadır. Romeo, Juliet'e olan aşkını en yakın arkadaşlarından bile gizler. Troilus'un 'saray aşkı' kurallarına göre gizli tutmak istediği bu ilişkiyi ise en azından Paris ve Aeneas da bilmektedir; üstelik, bildiklerini Cressida'yı Yunan karargahına götürmek için gelen Diomedes'ten bile gizlemezler. Dahası, kapatmasını geceye saklayıp kendisini erkekler dünyasının gündüzüne atmaya hazırlanan Troilus, Cressida'nın Yunan karargahına gönderileceğini öğrenince, babasının kararına bir an bile duraksamaksızın bo-

yun eğer. 'idealist' âşık rolü ile 'idealist' vatansever rolünü birlikte yürütmeye karardır anlaşılan. Aeneas'a "beni burada gördüğünü kimse bilmesin" diyerek, Cressida'ya gider ve ona durumu haber verir. 'Koket'liği 'kadın'lıkla özdeşleştiren Cressida erkekler dünyasının oyuncağıdır artık. Troilus'a ettiği bağıllık yeminine karşın, artık Yunan karargahının malı olduğunun bilincindedir. Benimsediği rolü oynamayı sürdürerek Diomedes'in kapatması olur.

Oyun hızla son aşamasına ulaşır. Patrocles'in öldürölmesine kızan Achilles, Hector'la çarpışır. 'Centilmen savaşı' rolünü sonuna dek oynayan Hector, Achilles'i savunmasız bir anında yakaladığında öldürmez; buna karşılık, Hector, yeterince 'spor' yaptığına karar verir zırhından soyunduğu bir anda Achilles tarafından tuzağa düşürölür ve onun buyruğuyla Myrmidon'lar tarafından öldürölür. Oyun, benimsenen rollerle gerçekler arasındaki ayrımın bilincine varan Troilus'un ağabeyinin öcünü almak için soylu bir karardılığa büründüğü, o sırada karşısına çıkan Pandarus'u lanetlediği noktada sona erer. Son söz, insanlara mutluluk vermek amacıyla yaptığı muhabbet tellallığının aşağılanması dolaylı duyduğu üzüntüyü dile getiren ve taşıdığı frengi hastalığı nedeniyle yakında ölecek olan Pandarus'undur.

Kimliğin İğretli rollerle özdeşleştirilmesi

Troilus ve Cressida, kimliklerini iğretli rollerle özdeşleştirmiş insanların gülünç dramıdır. Aynı insanlar, 'destan' çağının gelenekleri bağlamında tutarlı kişilikler sergiliyorlardı. Ortaçağın 'saray aşkı' anlayışı ise Helen-Paris ilişkisini doğal sayardı. Shakespeare'in bu tür aşk ilişkilerini ya da 'zina' eyleminin neden olduğu bir savaşı 'kahramanlık serüveni' olarak benimsemesi olanaksızdı. Bu nedenle, oyunda bir tek 'masum' yoktur. Çünkü herkes, benimsediği rolle şiddet ve şehvete indirgenmiş bozuk düzene hizmet etmektedir. Hector, inandığı bir davayı 'onurlu bir şövalye' gibi savunmayı sürdürdüğü için tuzağa düşürölerek ölür. 'Aşk' uğruna 'kahraman' kimliğinden ödün veren Achilles sonunda 'onursuzluk' batağına saplanır. Ulysses ve Nestor bu bozuk düzende 'destan'daki kimliklerinin dışına çıkarak, aynı erdemleri savunmalarına karşın, hiçbir şey beceremeyen, çokbilmiş 'geveze'lere dönüşürler. Troilus şehveti aşk sanmış, Cressida ise 'seven kadın' kimliğine yabancı kalmıştır. Bozuk düzenin 'aşk'

düzeyindeki 'sözcü'sü, 'muhabbet tellalı' Pandarus, savaşın ve aşkın genel 'yorumlayıcısı' da ağzı bozuk soytarı Thersites'tir.

Troilus ve Cressida, hiç tartışmasız, Shakespeare'in en 'teatral' (tiyatroya özgü sanatsal abartmaları içeren) oyunudur. Shakespeare, 'sahici' olan ile 'sahte' olanın yer değiştirdiği, değerlerin 'öz'den yoksun 'biçim'lere indirgendiği, ahlak ötesine geçmiş bir dünyayı sahnede dile getirme yolunda, 'destan' ve 'romans' türlerinin damgasını taşıyan iki öyküyü kendi çağının tiyatrosunun beklentilerini aşarak, 'uyumsuz' tiyatronun önceli olabilecek grotesk bir anlatıma imza atmıştır.

Shakespeare 'çizgi dışı' bir anlayışla biçimlendirdiği *Troilus ve Cressida* ile sanki dört yüzyıl öncesinden, 20. yüzyılda yaşanan iki dünya savaşının neden olacağı 'yıkım'ı haber vermektedir. Yıllar boyunca, 'şiddet'i doğal bir yaşam biçimine dönüştüren, değerler düzenini altüst eden, savaştan usanmış 'kahraman'ların bir gecelik 'savaş aşkı'yla avunduğu, kurnazlık ve hile üstüne kurulmuş stratejilerle biçimden biçime sokulan bu iki serüvenden arta kalmış dünyamızda *Troilus ve Cressida* çağdaş bir iletiyle çıkıyor karşımıza. Bu nedenle, Shakespeare'in yapıtında dile getirdiği duyarlılığı geçmiş yüzyılların okur ve seyircisine oranla en çok biz paylaşıyoruz.

**KLASİK KOMEDİ ÖRÜNTÜSÜNÜN
SHAKESPEARE'E ÖZGÜ KULLANIMLARI:
KURU GÜRÜLTÜ, BEĞENDİĞİNİZ GİBİ,
ON İKİNCİ GECE, KISASA KISAS**



Bilgilerimize göre, Shakespeare 1597-1604 yılları arasında -*Julius Caesar*, *Hamlet*, *Troilus* ve *Cressida* gibi oyunlarını kotardığı dönemde- altı komedi yazmış görünüyor. Bu komediler şöyle sıralanabilir: *Windsor'un Şen Kadınları* [*Merry Wives of Windsor*], *Kuru Gürültü* [*Much Ado About Nothing*], *Beğendiğiniz Gibi* [*As You Like It*], *On İkinci Gece* [*Twelfth Night*], *Yeter ki Sonu İyi Bitsin* [*All Is Well That Ends Well*] ve *Kısasa Kısas* [*Measure for Measure*].

Bu gruptaki oyunlardan ilki olan *Windsor'un Şen Kadınları*, *IV. Henry* oyunlarının hemen ardından yazılmıştır. Bu oyunun iki önemli özelliği, *IV. Henry* oyunlarının kahramanlarından 'palavracı şövalye' Sir John Falstaff'ı başkişi olarak yine gündeme getirmesi, dahası, söz konusu tarih oyunlarının yer aldığı yüzyılda geçmiş olması gerekirken, Elizabeth dönemi İngiltere'sini yansıtmasıdır. Bir olasılıkla, bu popüler karakteri yine sahnede görmek isteyen Kraliçe'nin buyruğuyla yazılmış olan (aktaran Mina Urgan, s. 125) oyun, bu kez tarih oyunlarındaki parlak karaktere hiç benzemeyen, gülünç bir kadın ve servet avcısıdır. Olumsuz bir karakter-tip olarak çizilen Falstaff'a, kocalarının paralarını ele geçirmeye çalıştığı iki akıllı ve erdemli kadın, klasik komedide -özellikle de daha sonraki yıllarda Molière oyunlarında görülen- aldatma/yanıltma yöntemlerini kullanarak yaman bir ders verirler. *Windsor'un Şen Kadınları* fars öğeleriyle yüklüdür ve

klasik anlamda bir 'töre oyunu' sayılabilir. Shakespeare'in önemsiz sayılabilecek bir yapıtıdır.

1597-1604 döneminde yazılmış oyunların sonuncusu olan *Yeter ki Sonu İyi Bitsin* ise popülerleşememiş bir metindir. Klasik komedide görülen 'yatak hilesi' örgesiyle ('yasadışı ilişki' olarak düşünülen bir gecelik birleşmenin aslında fark edilmeden yasal eşle gerçekleşmesi) 'mutlu son'a bağlanan bu oyunda kendisini seven, güzel ve erdemli bir genç kıızı, soylu olmadığı için inatla reddeden bir delikanlı ve sevilmediğini ve istenmediğini bilmesine karşın onunla evlenmek için elinden geleni yapan ve sonunda amacına ulaşan bir genç kıızı izleriz. Bu evlilik, akılcı geçici ilişkilerde kalan kibirli genç adamı mutlu etmeyecek, isteğini hileyle elde eden genç kadın da, büyük olasılıkla mutlu olmayacaktır.

Güldürücü özelliği, birtakım yan karakterlere ilişkin fars öğeleriyle sınırlı olan, seyircinin kahramanlara yakınlık duyamadığı bu metin, E. M. W. Tillyard'ın *Shakespeare's Problem Plays* (s. 89-117) [Shakespeare'in Sorunlu Oyunları] kitabında *Hamlet*, *Troilus* ve *Cressida*, *Kısasa Kısas* metinleriyle birlikte incelediği bir oyundur. Tillyard'a göre, tıpkı *Kısasa Kısas* gibi, kendisi 'sorun' olan bir oyundur (s. 2). Tillyard, *Hamlet* ile *Troilus* ve *Cressida* oyunları bağlamında, "ilginç sorunları gündeme getirdikleri ve irdeledikleri" için, karmaşık bir yapıya sahip olan "sorunlu çocuk" benzetmesini yapmakta, öteki iki oyunu ise "anormal" sayılan özelliklere sahip "çocuk" nitelmesiyle belirlemektedir (s. 1-2).

Bu bölümde daha ayrıntılı olarak incelenecek olan *Kuru Gürültü*, *Beğendiğiniz Gibi*, *On İkinci Gece* ve *Kısasa Kısas*, Shakespeare'in sık sahnelenen yapıtları arasında yer alır. Bu oyunlar bir yandan, tipik 'klasik komedi' örüntülerini yinelerken, bir yandan da bu tür oyunların sınırlarını zorlayan örgelerle bezenmiştir.

'Karşı Cinsler Savaşı' nükteli söyleşimle parlatılıyor: *Kuru Gürültü*

Shakespeare'in popüler komedilerinden biri olan *Kuru Gürültü*'nün en yakın kaynağı Matteo Bandello'nun yazdığı, 1280'li yıllarda Messina'da geçen bir İtalyan anlatısıdır. Shakespeare bu

oyunda, sonunda birbirine ustaca bağlanmış dört farklı olay dizisi kullanır. Bu olay dizilerinden ikisi aşk ve evlilik üzerinedir ve oyunun odak noktasını oluşturur. Üçüncü olay dizisi kıskançlık ve kötülük izleklerine dayandırılırken dördüncü olay dizisi ise güldürme ve yergi amaçlı fars öğeleri içerir.

Oyun, Arragon Prensi Don Pedro'nun yenğiyle sonuçlanan bir savaştan sonra askerleriyle birlikte İtalya'nın Messina kentine gelmesi ve bu kentin yöneticisi Leonato tarafından konuk edilmesiyle başlar.

Shakespeare, askerler için 'ölüm' olasılığı demek olan savaş alanının simgelediği 'gerçeklerin dünyası'ndan, yaşama ve aşka yönelik barış ortamını simgeleyen 'düş dünyası'na oyunun en başında geçiş yapmıştır (Savaş alanını oyunda hiç görmeyiz, ama uzakta bir yerde de olsa varolduğunu ve trajik gizilgüç taşıdığını biliriz. Çünkü oyun, Messina'ya haberci olarak gelen askere kaç kişinin öldüğünün sorulmasıyla başlar). Komedi 'düş dünyası'nda oluşacak, ama askerler görevleri gereği, önünde sonunda 'gerçeklerin dünyası'na (belki de ölümle yüzleşmek için) döneceklerdir.

'Gerçekler dünyası'nın asık suratlı subay ve askerleri, Messina'nın simgelediği 'düş dünyası'nda tüm sorumlulukları sırtlarından atarak, şen şakrak çocuklar gibi davranacaklardır. Don Pedro -evlilik dışı doğmuş- erkek kardeşi Don John'a yeğ tuttuğu Floransalı genç bir soylu olan Claudio'yu, Leonato'nun güzel kızı Hero ile evlendirme işine girer.

Shakespeare Claudio-Hero çiftini, klasik komedide işlenmeyen bir toplumsal yaklaşım içinde mercek altına alır. Claudio, yaşamı askerlikle özdeş biri olarak ne kadınlarla konuşmayı ne de onların gönlünü çecek bir âşık kimliğine bürünmeyi bilmektedir. Dahası, Hero'yu da yalnızca genç ve güzel olduğu için beğenmiştir. Bir başka deyişle, Shakespeare, bu çiftin, oyunun merkezine yerleştirdiği serüvenini oluştururken, yaşadığı dönemde doğal ve âdetten sayılan 'sevmeden evlenme' pratiğini yansıtmaktadır.

Öte yandan, Don Pedro ile birlikte savaşan subaylardan, Padualı beyefendi Benedick, Leonato'nun -daha önceden de tanıdığı- yeğeni Beatrice'e ilgi duymakta, genç kızın da Benedick'e aynı yoğunlukta ilgi gösterdiği anlaşılmaktadır. Ne ki her ikisinin de duygularını birbir-

lerinden gizlemek için ne zaman karşılaşsalar ağız dalaşına girmeleri bu çiftin ilişkisini sıra dışı kılmaktadır. Oyun boyunca donuk bir ilişki sergileyecek olan ve birbirleriyle hemen hemen hiç konuşmayan Claudio-Hero çiftine karşılık, Benedick-Beatrice çifti durmadan tartışarak, aralarındaki güçlü çekimi dolaylı olarak açığa vururlar. Bu arada Hero'nun, tıpkı Ophelia gibi ve Romeo'yla karşılaşmadan önceki Juliet gibi, erkek-egemen dünyanın kurallarına teslim olmuş tipik bir feodal evlat ve genç kız, Beatrice'in ise, özellikle evlilikte bu kurallara uymayı düşünmeyen, evlilik yaşamını ancak karşılıklı sevgiyle temellendirilmişse kabul edebilecek, duyarlı bir dişi olarak çizildiği görülür. Shakespeare, bir kez daha, devletin dayattığı normlara karşı çıkmaktadır.

Shakespeare, son derece zeki ve keskin dilli olan Benedick-Beatrice çiftinin ilişkisi bağlamında bir taşla çok kuş vurmaktadır: Hem İngiltere'deki 'interlude' [ara oyun] geleneğinden gelen -hazırcevaplığa dayalı- 'nükteli söyleşim' [witty dialogue] tekniğini -Romeo ve Juliet'in 'ilk öpücük'lerle noktalanan 'dans sahnesi'nde kullandıktan sonra- komedilerine (ve genel olarak günümüzde de çok başarılı örnekleri üretilen İngiliz tiyatrosuna) mal ederek bir ulusal tiyatro biçimi oluşturmakta, hem klasik komedi metinlerinde yer almayan 'karşı cinslerin savaşı' olgusunu *Hırçın Kız* [*The Taming of the Shrew*], *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası* ve yalnızca oyunun son bölümünde (Portia ve Bassanio'nun yüzük tartışması sırasında) kullandığı *Venedik Taciri*'nden sonra bir kez daha gündeme getirerek, kadın ve erkeğin eşit konumda birlikte olmalarının yararını vurgulamakta hem de 'evlilikte karşılıklı aşk'ın güzelliğini, bütün romantik komedilerinde görüleceği gibi bir kez daha gündeme getirmektedir.

Oyundaki olaylar, konuklar onuruna verilen maskeli partide klasik komedinin 'kimlik yanılması' örgesi nedeniyle oluşan bir yanlışlık sonucunda tam Claudio-Hero evliliği bağlamında tatsızlık çıkacakken, durumun düzeltilmesiyle sürer (Bu oyunda kötü ve iyi rastlantılar sıkça yer almaktadır).

Bu arada, 'klasik komedide çok sık görülen 'kulak misafiri olma' örgesinin -oyunun ortalarında- yinelenerek kullanılmasıyla, Benedick'in Beatrice'i, Beatrice'in de Benedick'i sevdiği, kuşkuya

yer bırakmayacak biçimde ortaya çıkar. Bu da çiftin 'mutlu son'a kavuşması demektir. Benedick, o güne dek Beatrice'e açılmayışını asker oluşuyla açıklar: Savaş alanında aylar geçiren bir erkeğin, tam anlamıyla güvенеbileceği, onu koşulsuz seven bir kadına gereksinmesi vardır. Ne ki Beatrice o güne dek bir ışık yakmamıştır ona. Dahası, savaşa ve ölüme yazgılı bir erkek olarak, ardında gözü yaşlı bir kadın bırakmaktan çekinmektedir (Shakespeare dönüp doluşarak 'ölüm'le buluşturmaktadır komedi seyircisini). Beatrice ise içtenlikle sevildiğini bilmeden evlenebilecek yapıda olmadığını, ama artık Benedick'ten yana hiçbir kuşkuşu olmadığını söyler. Âşık çiftin buluşmasıyla, 'ölüm' geriye çekilmiş, 'yaşam' öne geçmiştir.

Oyunun üçüncü olaylar dizisi şöyle gündeme gelir: Claudio ile Hero'nun evleneceklerini öğrenen -oyunun kötü adamı- Don John, sırf ağabeyine ve kıskandığı Claudio'ya kötülük olsun diye bu evliliği engellemeye girişir. Don John Shakespeare'in en kötü çizilmiş kötü adamı sayılabilir. Richard'ın kıvrak zekasından hiç pay almamış olan Don John, yapacak kötülük bulmakta bile zorlanmakta, kafada- rı Borachio'nun buluşlarına gereksinim duymaktadır. Borachio çok geçmeden bir plan hazırlar. 'Kimlik gizlemesi' ve bunun sonucunda da 'kimlik yanılması' sağlanması yoluyla, Claudio'ya Hero'nun 'erdemli bir genç kız' olmadığı gösterilecektir.

Hero'nun arkadaşı ve refakatçısı Margaret'e yavaşan Borachio, onun gecenin belirli bir saatinde Hero'nun yatak odasının penceresi- ne çıkmasını söyler. Claudio ve Don Pedro'yu olaya tanıklık etmeleri için çağırır. Borachio, yarı karanlıkta sahnelediği senaryoyla onları Hero'nun gerçekten bir erkekle buluştuğuna inandırır. Bunun üstüne Claudio, tam da evlilik töreni başlayacakken, Hero'nun suçunu herkesin önünde yüzüne vurur ve kızı terk eder.

İşin ilginç yanı, bu senaryoya yalnız Claudio ve Don Pedro'nun değil, Hero'nun babası Leonato'nun da inanıp, kendi onurunu kurtarma peşine düşmesidir (Shakespeare, erkek-egemen toplumda, onur sorunlarının nasıl evlat sevgisinin bile önüne geçtiğini göstermektedir). Yaşadığı utançla bayılan Hero'yu temize çıkarmak için bu kez dostları bir plan yaparlar. Hero'nun öldüğü açıklanacak ve gerçek ortaya çıkana dek genç kızın ölmüş olduğu düşünülecektir.

Oyunun dördüncü olay dizisi, güvenlik görevlileri olarak -kimi zaman da geçici görevle- çalışan mahalleden kişilerin oluşturduğu yerel güçlerin devreye girmesiyle oyuna katılır. Bir gece nöbetinde çevreyi gözlerken, Borachio'nun, çevirdiği numaraları övünerek anlatmasına tanık olan Bekçi, Borachio ve arkadaşı Conrade'i yakalar. Durumu araştırmakla yükümlü ama bu işi yapabilecek eğitimden yoksun olan Dogberry ve Verges'in görev başında kullanmaya çalıştıkları hukuk dilindeki yanlışlar, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nda trajediyi komediye çeviren esnaftan tiyatrocuların dil kullanımındaki bozukluğu anımsatır. Shakespeare bu kez, en sıkı seyircileri arasında olan hukuk öğrencilerini güldürmektedir. Oysa, Hero'yu temize çıkartan bu temiz yürekli komşulardır (Shakespeare, bu kişileri canlandırırken, doğal ki Leonato'nun ortaçağda yöneticiliğini yaptığı Messina'da değil, kendi çağının Londra'sının bir mahallesindedir ve Dogberry ile yanındakileri sevgiyle kucaklamaktadır).

Gerçek ortaya çıkmış, kentten kaçan Don John yakalanmış, Hero'nun 'yaşama dönme' zamanı gelmiştir. Ne ki gerçeği öğrenince üzüntüden ne yapacağını şaşırان Claudio'nun burnunu sürtmek için oynanacak bir oyun daha vardır. Claudio'ya, bağışlanmak istiyorsa Hero'ya çok benzeyen bir akrabasıyla evlenmesi önerilir. Claudio Hero'yu gerçekten sevse, yaşamı boyunca yasını tutacağını söyleyerek, bu öneriyi geri çevirebilirdi. Ne ki, onuru da, evlilik anlayışı da, kadına ('namuslu' olması gereken bir 'cinsel nesne' olarak) bakışı da erkek-egemen dünyanın kurallarına göre belirlenmiş olan Claudio öneriyi kabul edecek, bu da erkek-egemen dünyaya boyun eğmiş Hero'nun 'dirilme'sini sağlayacaktır (Öldü sanılan kişinin 'diriliş'ini çok daha teatral boyutlarda *Bir Kış Masalı* oyununda da izleyeceğiz).

Claudio-Hero çiftinin, aşk söyleminden yana pek yoksul kalan evliliğine getirilebilecek eleştiriye karşı çıkan Shapiro, "Shakespeare, hiç de kendimize benzetmeye çalıştığımız kişi değildi" diyerek, 'aşk evliliği'nin Shakespeare döneminde oldukça yeni bir anlayış olduğunu belirtiyor (s. xv).

'Mutlu son'a ulaşılmasıyla 'düş uzamı'nda yaşanan 'kuru gürültü' bitmiş olur. Geriye, sivri dilli sevgililer Benedick ile Beatrice, bir de sevimli Dogberry ve ekibi kalır...

Kardeş kardeşe düşüren toplumdan doğanın dost kucağına: *Beğendiğiniz Gibi*

1599 yılında yazılan *Beğendiğiniz Gibi* Shakespeare'in olgunluk dönemi komedileri arasında yer alır (Yapıt çeşitli başlıklarla Türkçeleştirilmiştir. Burada kullanılan başlık Orhan Burian'ındır). Büyük ozan, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası* ve pek çok başka yapıtında olduğu gibi, 'insan'ı toplum-doğa (gerçek-düş) karşıtlığı içinde irdelemektedir. Bu yaklaşımıyla, gelişmiş toplumlarda, gündelik tutkuların peşinde koşarken, doğadan ve doğal olandan gitgide uzaklaşan ve yaşama sevincini gitgide yitirmekte olan günümüz insanının konumunu dört yüzyıl öncesinden dile getirir gibidir.

Beğendiğiniz Gibi Elizabeth döneminde çok moda olan 'pastoral romans' türünde yazılmıştır. Shakespeare'in kaynağı Thomas Lodge'un 1590 yılında yayımlanan *Rosalynde, Eupheus Golden Legacie* adlı yapıtıdır. Lodge'a esin veren metnin ise Geoffrey Chaucer'a ilişkin belgeler arasında bulunmuş olan ve kimi baskılarda yazarın *Canterbury Hikayeleri* [*Canterbury Tales*] başlıklı yapıtının içine de yerleştirilen *The Tale of Gamelyn* [Gamelyn'in Öyküsü] olduğu düşünülmektedir. Bir başka genel düşünce de dilden dile dolaşan Robin Hood öykülerinin bu yapıtın kotarılmasında etkili olduğudur.

Beğendiğiniz Gibi oyunu, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası* ve *Venedik Taciri*'nde olduğu gibi iki ayrı uzamda yer alır. Böylece, 'acımasız gerçek'lerin yaşandığı 'toplumsal uzam' 'ölüm' gizilgücü barındıran 'trajik boyut'a, 'tatlı düşler'in gerçekleştiği 'doğa uzamı' da 'yaşam'ı kutsayan 'komik boyut'a açılır.

Dükalık yönetimindeki toplumsal uzamda karanlık duygular, mutsuzluk ve çatışma egemendir. Tahtta oturan ağabeyini alaşağı ederek yerine geçen Frederick, kızı Celia'nın çok sevdiği kuzeni, ağabeyinin kızı Rosalind'in sarayda kalmasına izin vermiştir. Bu arada eski Düka'nın yakın arkadaşı Sir Rowland de Bois ölmüş ve mirasının en büyük bölümü büyük oğlu Oliver'a kalmıştır. Babasının, kardeşi Orlando'nun korunması, eğitim alması ve bir beyefendi olarak yetişmesinin sağlanması yönündeki öğütlerini hiçe sayan Oliver, tam tersine, kardeşini yok etmek istemektedir. Her iki örnekte de görüldüğü gibi, erkek-egemen dünyanın 'erk' savaşımı, kardeşi kardeşe düşman etmiştir.

Orlando güreşçidir. Oliver, Dük Frederick'in saray güreşçisinin Orlando'yla güreşeceğini öğrenir ve bir plan yapar: Karşılaşma sırasında Orlando'nun sakatlanması sağlanacaktır. Ne ki Orlando saray güreşçisini yener. Karşılaşmayı Celia ve Rosalind de izlemiştir. Rosalind Orlando'ya ilk bakışta âşık olur. Orlando da genç kızı görür görmez sevmiştir. Bu arada, Oliver kardeşini öldürtmeyi tasarlayadursun, Frederick de ağabeyini yok etmeye kararlıdır. Yeğeni Rosalind'i saraydan kovar.

Kardeşi tarafından tahtından edilen yaşlı Düka kendisine bağlı bir grup adamıyla Arden Ormanı'nda dingin bir sürgün yaşamı sürmektedir. Ağabeyinden kaçan Orlando da onlara katılır. Saraydan kovulan Rosalind babasının yanına gitmek zorundadır. Sevgili kuzeninden ayrı kalmayı aklından bile geçirmeyen Celia ve onları yol boyunca koruyacak olan saray soytarısı Touchstone da gizlice yola düşerler. Rosalind kimliğini gizlemek için erkek kılığına girerek Ganymede adını almış, Celia ise çoban kızı Aliena olmuştur.

Frederick, Orlando'yu yakalaması ve kızı Celia'yı bulması için Oliver'i görevlendirir. Böylece saray ortamının insanları toplumsal uzamdan doğa uzamına geçmiş olur.

Doğa uzamını simgeleyen Arden Ormanı'nda yaşama sevinci, aşk, barış ve uzlaşma vardır. Shakespeare, toplum düzeninde gerçekleşeceğine inanmadığı 'mutlu son'a ulaşabilmek için, oyun kişilerini Arden Ormanı'na (bir başka deyişle, bir kez daha, toplumdan doğaya, 'gerçeklik' ortamından 'düş' ortamına) taşımıştır. Oyun, metne göre Fransa'da, Ardennes bölgesinin ormanlık alanında, ortaçağda geçse de, çağrıştıran, Stratford-upon-Avon'un yakınlarındaki Arden Ormanı'dır. Shakespeare'in annesinin de köklü Arden ailesinden geldiğini anımsayalım.

Silvius adlı çobanla karşılaşan erkek kılığındaki Rosalind ve Celia, ormanda bir kulübeye yerleşirler. Silvius deliler gibi sevdiği Phoebe'nin kendisine yüz vermediğinden yakınmaktadır. Touchstone ise gönlünü keçi çobanı Audrey'ye kaptıracak, Orlando'nun Ganymede ile karşılaşması ve Oliver'la Celia'nın birbirlerini görüp âşık olmalarıyla, Shakespeare'in, yaşadığı dönemde çok moda olan 'romantik komedi' türünün çiftleri oluşacaktır.

Oyunun en keyifli bölümleri, beyefendi gibi davranmasını sağlayacak eğitimden yoksun bırakılan ve Rosalind'e olan aşkını berbat şiirlerle anlatmaya çalışan Orlando'nun, erkek sandığı Ganymede (Rosalind) tarafından iyi bir âşık olma yolunda ders alma süreçleridir. Shapiro'ya göre Shakespeare'in -Romeo dışındaki- en sevdalı kahramanı olan Orlando'nun (s. 204), Ganymede'in verdiği eğitimle, bir genç kıza nasıl kur yapılacağını öğrenip, ezberindeki klişelerden vazgeçmesi ve duygularını incelikle dile getirebilen gerçek bir sevgiliye dönüşmesi herhalde Globe Tiyatrosu'ndaki kadın izleyicileri kendilerinden geçirmiş olmalıydı. Aşk evliliklerinin yaygın olmadığı bir dönemde, kadın-erkek ilişkilerindeki sevgi böylece yaşamda önemli bir değer olarak gündeme getiriliyordu. *Kuru Gürültü*'nün Claudio'sunun yoksun kaldığı 'aşk eğitimi' Orlando ve Rosalind'in yaşamlarını farklı kılacak, Rosalind, Hero'nun tersine, Shapiro'nun deyişiyle, 'susturulmuş bir eş' (s. 211) olarak yaşamayacak, Beatrice gibi, evlilikte eşit koşullarda var olmanın tadını çıkartacaktır.

Oyun, rastlantıların –biraz damdan düşer gibi- birbirini izlemesiyle, mutlu sona ulaşır. Toplumsal uzamda tutsak olan kişiler, doğa uzamında özgürlüklerine kavuşurlar. Sözelimi, toplumsal uzamda zekasını yalnızca çevresindekileri eğlendirmek için kullanan Touchstone (Soytarı), doğa uzamında gerçek bir bilge kişiliğine bürünecektir. Shakespeare, daha önceki oyunlarında ünlü komedi ustası William Kempe için yazdığı güldürü rollerini, bu kez, Kempe'in yerine geçmiş olan Robert Armin için yazmaktaydı (Shapiro, s. 221). Bu roller arasında yer alan Touchstone karakterini, Shakespeare'in soytarıları konusundaki uzmanlığını konuşturan sevgili Mina Urgan'dan dinleyelim:

Touchstone sadece güldürücü ve nükteli olmakla kalmaz. Kafası kusursuz işleyen, iyi yürekli, sevdiklerine bağlı, görmüş geçirmiş bir adamdır aynı zamanda. (...) Touchstone bu güzel ormanda... canı istediği gibi düşünüp çevresini eleştirebilen, akıllı bir insandır. Touchstone Arden Ormanı'nda hiç çekinmeden saray yaşantısının ikiye bölünmüşlüğü ve yapaylığını kıyasıya alaya alır. Şiirden iyice anladığı için Orlando'nun Rosalind'e yazdığı aşk şiirlerinin komik taklitlerini uydurur; aşırı sevdalı davranışlarının çok eğlenceli parodilerini yapar. (...) Touchstone, Shakespeare'in olgun döneminin komedyalarına özgü o ince gülmeceyle sevdanın tüm gülünç yanlarını da gözler önüne serer (s. 141).

Toplumsal uzamda güçsüz, edilgen genç kız konumundaki Rosalind, doğa uzamında, sevdiğine sahip çıkan, etkin, gülmece anlayışı gelişmiş, kişilikli bir dişi olup çıkacaktır. Toplumsal uzamda birbirlerine düşman olan kardeşler, doğa uzamında barışıp uzlaşacaklardır (Bana sorarsanız, Orlando'nun, Oliver'ı bir dişi aslanın pençelerinden kurtarması ya da Frederick'in ormanda rastladığı bir ermiştin dinledikleriyle birdenbire dünya işlerine sırtını dönüp ülkesinin yönetimini -tahtın gerçek sahibi olan- ağabeyine bırakması gibi olaylar, doğrusu Shakespeare'in 'yapı ustalığı'na gölge düşürmektedir). Doğanın 'onarıcı' gücüyle tüm engeller yıkılmış, tüm insansı istekler gerçekleşmiş, sevenler birbirine kavuşmuştur. Oyunda evlilik tanrısı Hymen tarafından birleştirilen dört çiftin (Orlando-Rosalind, Oliver-Celia, Touchstone-Audrey, Silvius-Phoebe), *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası* ve başka komedilerde olduğu gibi çocukları olacak, böylece doğanın sonsuz devinimi ve sürekliliği içinde 'ölümlülük' aşılarak ölümsüzlüğe ulaşılabilecektir. Bu komedide olaylar dizisi geri düzlemde bırakılmış, duyguları yücelten lirik özellikler öne çıkartılmıştır. Shapiro, Elizabeth döneminin kültür ve edebiyat biçemlerinin komedi ve pastoral türünde işlev taşıdığına, sözelimi, bu oyunda Pheobe'nin, oyunun Üçüncü Perde Beşinci Sahnesi'nde Marlowe'un *Hero ve Leander*'inden alıntı yaptığına dikkat çekiyor (s. 216-217). *Beğendiğiniz Gibi*, Shakespeare oyunları içinde en çok sayıda şarkı içeren, doğanın ürettiği dinginliğin müzikle beslendiği bir müzikal komedi özelliği de taşımaktadır.

Ama unutulmasın ki oyunda 'gerçek', 'düş' ile yer değiştirmiş, öykü -*Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nda nasıl doğaüstü güçlerin dünyasıyla buluşmuşsa- bu kez de 'doğa mucizesinin masalsı kıldığı' bir boyuta taşınmıştır. Biliyoruz ki oyunun sonunda tüm çatışmaları noktalan, tüm sorunlarını geride bırakan kişiler Arden Ormanı'nı terk edip toplumsal uzama dönecekler, 'düş'ün yerini bir kez daha 'gerçek' alacaktır. Shakespeare, oyun ötesinde (toplumsal uzama dönüşte) neler olabileceğini, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nda olduğu gibi, seyircinin imgelem gücüne bırakır.

Ne ki, seyircisini iyimserlik masallarıyla oyalamaya yanaşmayan ozanımız, oyunundaki 'doğa' uzamının 'düşsel' ortamına bile, insanlığın komik ve trajik boyutunu iç içe sergileyen bir sahne yer-

leştirmiştir. Bu sahnede öne çıkan Jaques adındaki melankolik kişi, doğanın sevecenliğinin insanları sarıp sarmaladığı 'iyimserlik' ortamına, 'karamsar' duruşuyla 'aykırı' düşmektedir. İnsanlar arasına karışmaktansa onları uzaktan gözlemlemeyi seçen Jaques, oyunun sonunda toplumsal ortama dönmeyecektir. Jaques, Shapiro'nun deyişiyle, "toplumu değiştiremeyeceği için topluma sırt çevirmiştir" (s. 221). Shapiro, Jaques'i, *Venedik Taciri*'nin Shylock'u gibi bir 'yabancı', bir 'Öteki' gibi görmektedir (s. 221). Jaques, oyunun 'merkez' noktasında yer alan ve "Bütün dünya bir tiyatro sahnesidir" dizesiyle başlayan ünlü tiradıyla Shakespeare'i, pek çok başka karakteri gibi ölümsüz kılar.

Jaques, bu ünlü tirad yoluyla bir erkeğin yaşamındaki aşamaları ince bir alaycılıkla betimlerken, Shakespeare'in 'trajik dünya görüşü'nün özünde yatan 'varoluşun anlamsızlığı' düşüncesini de ön düzeye getirir. Shakespeare, 'dünyaya kendi istemi dışında fırlatılmış' insanın trajikomik serüvenini yedi döneme ayırmıştır: Bebeklik, çocukluk, gençlik, orta yaş, geç orta yaş, yaşlılık, ikinci bebeklik... Sahnede dile gelen 'erkeğin yedi çağı', bakımsız (simetrik) bir yapı oluşturur. Bebekliği anlatan 1. çağ ile ikinci bebekliği (yaşlılıktaki çürümüşlüğü) anlatan 7. çağ, çevreyle bağlantının kopukluğu, bedenin ürettiği sıvılarla vıcık vıcık olmuşluk, yaşamı hiç bilmemekten/yaşamda bilinmedik bir şey kalmayışından kaynaklanan boşluk ve çaresizlik duygusu bağlamında örtüşerek Shakespeare'in tiradını çerçeveler. 2. çağ, okula ayaklarını sürüyerek giden oğlan çocuk kimliğine yapılan vurguyla büyümenin ilk aşamasında yaşanan zorlukları dillendirirken, bir yandan da 6. çağın günden güne güçten düştüğünün bilicine varan, yüzü ölüme dönük insanıyla, umarsızlık ortak paydasında buluşur. 3. çağ, aşkı kovalayan genç insanın güvensiz konumunu, 5. çağın aşırı güvenden kaynaklanan çokbilmişliğiyle karşı karşıya getirmektedir. Tiradın 'merkez' noktasını oluşturan 4. çağ ise erkeğin 'en gürültülü patırtılı' dönemini, 'sahneye fırlatılmış' oyuncunun -asker/kabadayı/savaşçı kimliğiyle- sürekli olarak başrollere soyunduğu, kendini en çok önemseyip, en çok 'tanrı' yerine koyduğu, 'erk'e ulaşmak/'erk'i korumak adına dünyayı şiddete boğmaya kalktığı aşamayı simgeler. 'Çark-ı felek' (şans tekeri) erkeği çikabileceği en yüksek noktaya taşımıştır. Doğum ile başlayan 'yükse-

liş' süreci (1., 2., 3. çağlar) tüketilmiş, 'iniş'e geçme zamanı (5., 6., 7. çağlar) gelmiştir. Kısa bir süre sonra, şans tekeri 'döngü'yü tamamlayacak, dünya sahnesine fırlatılan insan bu kez de sahnenin dışına itiliverecektir. İşte insanlığın acıklı güldürüsünün az ve öz anlatımı...

Jaques bu tiradıyla, avuntularla dolu bir yaşamı sürdüren gülünç bir 'ölümlü' olarak tanımladığı 'insan'ın evrensel gerçeğinin sözcülüğünü yapmaktadır. Shakespeare başka yapıtlarından da bildiğimiz gibi, 'dünya'yı 'tiyatro sahnesi'ne benzetirken, insanoğlunun yeryüzünde yalnızca kendisine verilen rolleri oynayan bir 'oyuncu' olduğunu, sırası geldiğinde (doğduğunda) sahneye çıkıp, sırası geçince de (öldüğünde) sahneden inen bir 'oyuncu' olduğunu söyleyerek, bir anlamda, insanın 'ölümlü' oluşuna ağıt yakmaktadır.

Shakespeare, *Beğendiğiniz Gibi* oyununda, dram sanatının sınırlarını 'trajik' olanla 'komik' olanı iç içe yoğurarak zorlamakta ve ne yaman bir 'sahne büyücüsü' olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

'Romantik Komedi' ile 'Yergil' aynı teatral ortamda: On İkinci Gece

1601-1602 yıllarında yazıldığı düşünülen *On İkinci Gece* başlığı, Noel Gün'ünden sonraki on ikinci gecede yer alması gelenekleşmiş olan şenlik ve eğlencelere gönderme yapmaktadır. Kökü Roma dönemi ritüellerine dayanan, aslında bir Katolik geleneği olan on ikinci gece kutlamaları, Katolikliğin yasak edildiği Elizabeth döneminde, dinsel kökeninden kopmuş bir şenlik gecesi kıvamında sürüyordu.

On İkinci Gece, *Kuru Gürültü* ve *Beğendiğiniz Gibi*'ye oranla, yapısal açıdan çok daha iyi işlenmiş bir romantik komedidir. Oyunun ana olay örgüsü aşk açmazlarına, yan olay örgüsü de fars kotarmaya yönelik ilişkilere dayalıdır. Bu iki ayrı olay örgüsünün ustaca buluşturulmasından oluşan oyun uzak bir masal ülkesi sayılan İlliria'da geçmekle birlikte, karakterleri Elizabeth döneminden kişilerdir.

Oyunun pek çok ayrıntısı *Gl'lgannati* adlı 1537'de yayımlanmış bir İtalyan oyununu çağırıştırır. Shakespeare'in İtalyan diliyle olan ilişkisi bilinmediğinden, bu konuda düşünce üretmek çok doğru olmaz. Ne ki, Londra hanlarındaki gecelerde üniversiteli ozanların birbirlerine neler anlattıkları, Shakespeare'in kulaktan neler kapıldığını düşün-

mek de pek yersiz sayılmaz. Gerçek ne olursa olsun, Shakespeare'in 'birbirine karıştırılan ikizler' konusunu Plautus'tan alarak zaten *Yanlışlıklar Komedi*'nde işlediğini, erkek kılığına girmiş genç kızın ortaya koyduğu 'kur yapma' becerisini de *Beğendiğiniz Gibi* oyununda sergilediğini görmüştük.

Shakespeare, daha önce gördüğümüz, daha sonra da göreceğimiz gibi, yalnız antik dönemde değil, kendi yaşadığı dönemde de sık sık yer alan 'deniz kazası' ve sonucunda akraba ve yakınların birbirini yitirmesi olgusunu yapıtlarında sık sık kullanmıştır. Ozan, bu oyununu da, gemileri batınca birbirinden ayrı düşen biri kız (Viola), öteki erkek (Sebastian) –birbirine tıpatıp benzer- soylu ikizlerden kız olanının kendini –yabancı olduğu- İlliria kıyılarında bulmasıyla başlatır.

Kardeşini öldü varsayan Viola kendini korumaya almak için erkek kılığına girip Cesario adını kullanarak Orsino adlı genç soylunun yanına uşak olarak girer. Düzgün konuşmasıyla ve davranışlarıyla kısa zamanda dikkat çeken Viola'yı ilginç bir görev beklemektedir. Orsino, Olivia adlı bir soylu hanıma âşıktır. Ne ki erkek kardeşinin yasını tutan Olivia evliliği düşünmemektedir. Orsino, Olivia'nın sevgisini kazanmak için Cesario'yu araya sokacaktır. Bu arada genç ve yakışıklı efendisine yüreğini kaptırmış olan Cesario kılığındaki Viola, bu zor görevi -tıpkı Ganymede kılığındaki Beatrice'in Orlando'ya kur yapmayı öğretmedeki ustalığı gibi- yerine öyle güzel getirir ki, yasını unutupveren Olivia, erkek sandığı genç kıza âşık olur. 'Kimlik gizleme' örgesinin neden olduğu 'kimlik yanılması' bu kez, ana karakterler arasında 'umutsuz' bir 'aşk üçgeni' kurulmasını sağlar: Orsino Olivia'yı, Olivia Cesario kılığındaki Viola'yı, Viola da Orsino'yu sevmektedir.

Ana olay dizisini bu noktada dondurup gelelim yan olay dizisine. Olivia'nın evinde, ilginç bir grup insanın yaşantısına tanık oluruz. Olivia'nın ayyaş amcası Sir Toby'nin yanından ayırmadığı arkadaşı Sir Andrew da evin genç hanımına tutkundur. Kendini beğenmiş, asık suratlı, hırslı bir kişi olan evin kahyası Malvolio, çevresindeki insanların gülüp eğlenmelerine, şarkı söyleyip dansetmelerine sinirlenip durmaktadır. Olivia'nın refakatçısı ve yardımcısı Maria ile evin soytarısı, Urgan'ın "çok keskin bir zekası, düşünme ve gözlemleme yete-

neği” (s. 137) olan bir “güldürü ustası” olarak tanımladığı, ince duyarlıklı Feste, Olivia’ya âşık olduğunu bildikleri suratsız Malvolio’ya bir ders verme peşindedir.

Malvolio’nun eline geçmesinin sağlandığı düzmece bir mektup hazırlanır. Bu mektup, Olivia’nın da gönlünü Malvolio’ya kaptırdığını, onu çapraz jartiyerle bağlanmış sarı çoraplar içinde hep gülümserken görmeyi çok istediğini söylemektedir. Olivia’nın gerçekte iğrenç bulduğu bu görünüme hemen bürünen Malvolio’nun Olivia karşısında aptalca kırıttığı sahne, Shakespeare güldürülerinin doruklarından biri sayılır. Malvolio alabildiğine gülünçleştirilerek, dahası, Antik Yunan ve Roma’da delilere uygulanan ‘karanlık odada tutsak etme’ yöntemi de uygulanarak, hak ettiği dersi alır. Shapiro, Malvolio’nun, tıpkı Shylock ve Jaques gibi bir ‘yabancı’ olduğunu söylerken, “Shakespeare komedisinin acımasız olabileceğini ve kapsamına aldıklarıyla, çizdiği büyülü halkanın dışında kalanları birbirinden keskin bir çizgiyle ayırdığını” da belirtir (s. 221).

Malvolio, gerçekten de o dönemde tiyatroya karşı olan kökten-dinci Püriten eğilime yatkın kişilerin bir karikatürü olarak çizilmiştir. Bu oyun yazıldıktan kırk yıl sonra İngiltere’de yönetimi ele alacak olan Püriten aklın, tiyatroları on sekiz yıl boyunca kapalı tutacaklarını da anımsayalım.

Oyun hızla mutlu sona doğru evrilir. Olivia’nın Cesario (Viola)’ya olan ilgisini kıskanan Sir Andrew, Cesario’yu düelloya çağırır. Genç kız ne yapacağını şaşırmıştır. Ne ki birbirini izleyen rastlantılar sonucunda, ikiz erkek kardeşi Sebastian ortaya çıkar. Sebastian’a tutkuy-la bağlı olan ve onu hiç yalnız bırakmayan Antonio, Orsino’nun can düşmanı olduğunu bilse de Illirya’ya gelmiştir. Bu aşamada daha çok kimlik yanılması gerçekleşir. Arkadaşının Orsino’nun adamları tarafından yakalanmasına karşı çıkan Sebastian, kız kardeşinin oradaki varlığından henüz habersizken, Cesario (Viola) olduğunu sanarak karşısına çıkan Sir Andrew’la dövüşür. Cesario ile evlenme peşinde olan Olivia, Sebastian’ı Cesario (Viola) sanarak onunla evlenme konusunda anlaşıp. Claudio gibi bütünüyle klişeleştirilmiş bir eş adayı olarak göze batan Orsino’ya ise gerçek kimliği ortaya çıkmış olan Viola’ya âşık olmaktan başka seçenek kalmamıştır. Sonuç olarak,

durmadan aşk ve tutkudan söz edilen bu oyunda 'gerçekten seven' kişi yalnızca Viola'dır. Urgan'ın deyişiyle,

tıpkı Shakespeare'in öteki iki romantik komedisindeki Beatrice ve Rosalind gibi, Viola da hem içtenlikli davranışlarıyla bizi duygulandırmayı hem de alaylarıyla bizi eğlendirmeyi bilir. (...) Akıllı ve sağduyusu sayesinde hem âşık olduğu Orsino'yu hem de kendini Viola'ya âşık sanan Olivia'yı büyük bir ustalıkla idare eder (s. 134).

Shakespeare'in kadın karakterlerine sık sık kılık değiştirtip erkek kılığına sokması, daha sonra da göreceğimiz gibi, oyunların içeriği gereği, toplum içinde yalnız bir kadını bekleyen tehlikelerden korunma amacına hizmet etmekle birlikte, teknik olarak da bir işlev taşıyor ve kadınların sahneye çıkmadığı bir dönemde erkek oyuncuların canlandığı kadın rollerinde rahatlık sağlıyordu. Zaten erkek olan oyuncu, erkek kılığındaki bir kadını oynarken, rolü zorlama durumunda kalmıyordu.

Yine de *On İkinci Gece* oyunundaki Olivia ile Viola'nın karşılıklı oynadığı ve Viola'nın Olivia'ya Orsino adına kur yaptığı sahnelerde, bir erkeğin (Olivia'yı oynayan oyuncu) kadın rolüne girip (Olivia), karşısındaki erkek (Cesario) görünüşlü kadın karakteri (Viola) oynayan bir başka erkeğin (Viola'yı oynayan oyuncu) aşk söyleminden içtenlikle etkilenişinin nasıl bir teatral ustalığa dayanmakta olduğunu anlamakta zorlanacağımız kesin...

Erdem yozluk karşısında sınanıyor: Kısasa Kısas

Shakespeare'in olgunluk dönemi komedilerinden biri olan *Kısasa Kısas*, 'mutlu son'a yönelik olaylar dizisi ve birkaç komik karakterin varlığı dışında, 'komedi' sayılabilecek özellikler içermez. Oyunun sonunda gerçekleşen çok sayıdaki 'evlilik' olayı bile, oyunu Shakespeare'in 'romantik aşk' ilişkileri içeren 'romantik komedi'lerine yaklaştırmaz. Genellikle 'karanlık komedi' yaftasının yakıştırıldığı bir metindir. Shakespeare'in pek çok oyununa yakıştırılan, *Yeter ki Sonu İyi Bitsin* oyunu bağlamında dile getirdiğimiz, 'sorun oyunları'/'sorunlu oyunlar' [problem plays] ya da 'sorun komedileri'/'sorunlu komediler' [problem comedies] gibi klişelerin anlamı değişkendir. Bu nedenle, bu kullanımları kitap ya da makalelerine başlık yapan yazarların metinlerini iyice okunmadan günde-

me getirmek doğru olmayacaktır. Bir başka deyişle, bu kullanımlar, Shakespeare'in yapıtları bağlamında değerlendirilebilecek açık seçik bir ulamlama (kategorileştirme/sınıflandırma) içermez. *Kısasa Kısas*'ı 'özel' yapan, tür açısından 'sorunlu' olması değil, toplumsal yaşamda 'sorun' oluşturan olguları tartışmasıdır. Yazar, *Kısasa Kısas*'ta 'cinsellik' ve 'evlilik' olgularını 'kadınlar' üzerinden tartışmaktadır.

1604-1605 yılları arasında yazıldığı düşünülen oyunun iki kaynağından biri İtalyan yazar ve ozan Cinthio'nun 1565'te yayımlanan *Hecatommithi* adlı yapıtında yer alan "The Story of Eptia" [Eptia'nın Öyküsü] ve ikincisi de George Whetstone'un 1578'de yayımlanan 'okunmak için yazılmış oyun'u *Promas ve Cassandra*'dır. Whetstone, Cinthio'dan aldığı öyküye komik karakterleri ve 'yatak hilesi' ile 'kesik kafa hilesi'ni eklemiştir. Shakespeare, özgün Cinthio metnini değil, Whetstone uyarlamasını okumuş olmalıdır.

Viyana'da geçen öykünün genel çerçevesini belirleyen izlek, 'güçlü ve adaletli devlet yönetimi'dir. Bu bağlamda iki karakter yer alır. Düka Vincentio, akıllı, iyi ahlaklı ve adil bir soylu kişi olmakla birlikte, yeterince güçlü bir yönetici değildir. Bu nedenle, ülkesi yozluk batağına saplanma noktasındadır. Tehlikenin bilincinde olan Vincentio, yerini geçici olarak Angelo'ya bırakır. Kendisi de papaz kılığına girip toplumun içine karışır. Vincentio'nun Viyana'da olduğu ve gizlice olayları izlediği bilinmemektedir.

Vincentio'nun yerine geçirdiği Angelo ise koyu ahlakçı, kuralları uygulamada hiçbir esneklik tanımayan, acımasız biridir. Dahası, ikiye bölünmüş olduğu da oyun süreci içinde ortaya çıkacaktır. Angelo, başkalarında suç saydığını kendisi için geçerli sayan, dahası sözünü tutmayan biri olarak 'kötü adam' kimliğine büründürülmüştür. Shakespeare, Angelo'nun koyu ahlakçılığını ve bağışlama bilmeyen kuralcılığını, dahası, ikiye bölünmüşlüğü vurgulayarak, Elizabeth döneminin -tiyatronun da içinde yer aldığı- eğlence dünyasına dış bilemekle kalmayıp, her fırsatta bu dünyayı kısıtlamaya çalışan köktendinci Püriten anlayışı bir kez daha 'yergi'nin hedefi yapmaktadır.

Böylece kuralların aşırı esnek biçimde uygulanması sonucunda yozlaşmaya yönelen bir toplumdan, adaletin bağışlama gücünden

yoksun bırakıldığı katı bir ahlak düzenine geçilmiştir (Shakespeare belki de seyircisine toplum içinde adalet sağlamanın doğru yolunu sormaktadır). Yöneticiliğe aşırı yumuşak yaklaşımı ve sonra da yerini tam tersi tutumdaki Angelo'ya bırakmasıyla bir sürü sorunun ortaya çıkmasına neden olan Vincentio, büründüğü papaz kimliği içinde, tüm olayları yönlendirerek oyunun rotasını mutlu sona çevirecektir.

Bu genel çerçeve bağlamında, metnin içine ustaca yerleştirilmiş iki olay dizisi akmaya başlar. Bunlardan ilki, Viyana'da cinsellik konusunda yaşanan sorunlardır. Yeni yönetici Angelo, Viyana'da ahlaklı bir yaşama düzeni kurulması adına genelevlerin kapatılmasına karar verir. Nişanlısı Juliet'le cinsel ilişkiye girerek onu gebe bırakan genç soylu Claudio ise işlediği suçtan dolayı idama mahkum edilir.

Claudio, yakasını kurtarmak için –abartılı kişiliğiyle oyunun komedi yanını ortaya çıkarmada rol oynayan- arkadaşı Lucio'yu kız kardeşi Isabella'ya yollar. Oyunun baş kadın kişisi olan bu güzel genç kız, erdemli yaşayıp bakire olarak ölmeye and içme ve bir manastıra kapanma aşamasındadır. Claudio, konuşmayı iyi bilen, güzelliği ve çekim gücüyle erkekleri etkileyebilen Isabella'nın Angelo'yu bu kararından vazgeçirebileceğini düşünmektedir (Bu arada, Claudio'yu idama götüren yasa ilk kez uygulanmış olacaktır). Isabella, erkek kardeşini kurtarmak umuduyla Angelo'nun karşısına çıkar. Beauregard, Isabella ve Angelo karakterlerinin çatışmasını bir erdem olan 'acıma' ve ahlak anlayışının dışında kalan 'hoşgörüsüzlük' duygularına bağlamaktadır (s. 923).

İkinci Perde İkinci Sahne'de yer alan bu karşılaşma, Lucio'nun Isabella'yı –Angelo'yu kandırma yönünde- sürekli olarak kışkırtmasıyla, genç kızın karşısındaki katı ahlakçıyı –bir anlamda- 'baştan çıkarma' eylemine dönüşür. Isabella'nın böyle bir amacı olmamakla birlikte Angelo gerçekten de baştan çıkmıştır. Bir sonraki karşılaşmalarında genç kıza, eğer kendisiyle yatarsa, kardeşini idamdan kurtarabileceğini söyler. Isabella, kardeşinin yaşamını kurtarmak ya da erdemsizliğe boyun eğmek gibi bir açmaza tutsak edildiyse de, seçimi her zaman erdemini korumaktan yana olacaktır. Kardeşi Claudio'nun onu ilkelerinden ödün vermesi yönündeki dayatması bile genç kadını düşüncesinden vazgeçiremeyecektir.

Bu aşamada, Mariana'nın öyküsünü içeren ikinci olaylar dizisi gündeme gelir. Angelo'nun evlenme sözü vermiş olduğu Mariana adlı genç kız, çeyizini ve erkek kardeşini bir deniz kazasında yitirmiştir. Angelo bunun üzerine sözünü tutmamış ve Mariana'yla evlenmekten vazgeçmiştir. Rahip kılığındaki Vincentio, iki genç kızın sorununa da 'yatak hilesi' yoluyla çözüm bulur. Isabella, Angelo'yla birlikte olmayı kabul ettiğini söyleyecek, ama onun yerine Mariana, Angelo'yla birlikte olacaktır.

Angelo, isteğine olumlu yanıt verilmiş olsa da sözünü tutmaz ve Claudio'nun idam hükmünün yerine getirilmesi yönünde işlem başlatır. Ne ki Vincentio bu uygulamaya izin vermeyecektir. 'Kesik kafa hilesi' bu noktada gündeme gelir. Angelo'ya, Claudio'nun kafası yerine, genç adama az çok benzeyen -hapishanede iyi bir rastlantı sonucu o gün ölüvermiş- eski bir hükümlünün kafası gösterilir.

Artık Vincentio'nun 'kimlik gizleme' oyununa ve 'kimlik yanıltması' sağlayan yöntemlere son verip gerçek kimliğiyle Viyana'daki görevinin başına geçme zamanı gelmiştir. Düka Vincentio, Angelo'yu eski nişanlısı Mariana'yla evlendirecek, Juliet sevgilisi Claudio'nun karısı olacak, Lucio'nun Düka Vincentio'ya yönelik küçük düşürücü sözleri Rahip kılığındaki Vincentio tarafından duyulduğundan, bu ilginç karakter de gebe bıraktığı bir fahişeyi eş olarak alacaktır. Oyunun sürprizi ise son dizelerde ortaya çıkar. Düka Vincentio, aklına ve güzelliğine hayran olduğu erdemli Isabella'yı kendisine ayırmıştır. Manastıra kapanmaya kararlı bir genç kıza yapılan saygısızlık erkek-egemen toplumun bir göstergesi olarak oyunu noktalar. Isabella'nın böyle bir evlilik kararı karşısındaki tepkisi sessiz kalışıyla dile gelir desek yalan olur. Çünkü oyun böyle bir tepkiye olanak tanınmadan, karakterlerin saraya gitmek için sahneyi terk etmeleriyle noktalanmıştır. Isabella'nın Katolik inancına göre almış olduğu karar, Kraliçe Elizabeth'in Protestan dünyasında etkisiz kalmıştır.

Oyunun sonunu 'mutlu' görmekte direnecek olursak, belki şu gerekçeye sığınabiliriz: Shakespeare'in, sevgiyle bağlı olduğu genç adama, evlenerek -güzelliğini yaşatacak- çocuklara sahibi olmasını, yoksa gençliğin ve güzelliğin mezarda çürüyeceğini söylediği ilk dönem sonelerinde, ya da *Beğendiğiniz Gibi* oyunundaki "Ah sevgi-

lim, nereye gidiyorsun? Dur ve dinle..." dizeleriyle başlayan şiirde, *On İkinci Gece*'de Feste'nin söylediği 'Carpe Diem' şarkısında ve yalnız kendisinin değil, Elizabeth dönemi ozanlarının pek çok yapıtında yer alan, 'günü yaşa' (Carpe diem) anlayışı doğrultusunda, Isabella'ya kıyamadığını ve bu nedenle genç kızı evlendirdiğini...

Kısasa Kısas, bir geçiş dönemi olan İngiliz Rönesansı'nda yaşanan -daha önce sözünü ettiğimiz- çelişkilerin bir bölümünü gündeme getiren bir metindir. Shakespeare'in yaşadığı çağ -'düşünsel düzeyde' İngiliz Rönesansı'nın doruk noktası ve 'aydınlanma'nın başlangıcı sayılsa da- ortaçağa ilişkin değer yargılarının, inançların, davranış biçimlerinin, kurumsal yaptırımların, kısacası, insanın toplumsal varoluşunu etkileyen ne varsa hepsinin 'modern' çağa ulaşma aşamasında terk edildiği, ancak, yaşam pratiği içinde sürmesinin de engellenemediği bir süreçtir.

'Cinsellik' ve 'evlilik' bağlamındaki bu döneme özgü 'çelişki' *Kısasa Kısas*'ta rahibe adayı genç kız (Isabella), nişanlısından gebe kalmış genç kadın, çeyizini yitirdiği için terk edilen nişanlı kız, sokak kadını ve sahipsiz yetimler aracılığıyla tartışma gündemine getirilir. Yazar, *Kısasa Kısas*'ta 'cinsellik' ve 'evlilik' olgularını 'kadınlar' üzerinden tartışmaktadır.

Sahne sunulan, ortaçağ kökenli düzenlemelerin yeni yönetimin yaptırım anlayışıyla örtüşmeyişi ya da süregelen yaşam pratiği ile yeni yasalar arasındaki uyumsuzluk sonucunda, 'adalet' kurumunun ya hiç çalışmadığı ya da acımasız yasaların devreye sokulduğu, 'erdem' olgusunun 'katıksız tutuculuk' ile 'sınırsız bağışlayıcılık' arasında bocalama durumunda bırakıldığı, 'yasa' uygulatıcısının 'yasa'yı çiğneyebildiği, 'cinsellik' metaforuyla somutlandırılmış yoz bir toplumsal ortamdır. Ortaya çıkan 'tersinleme' (ironi) 'komik' değil, 'trajik'tir: 'Doğum' için gerekli olan 'cinsellik', yaşamı noktalayan 'ölüm'le cezalandırılmaktadır...

Ne yapmalı? Shakespeare 'sorun'a yalnızca 'sahne kurduğu oyun' bağlamında çözüm getirir: Rönesans İngilteresi'nin toplumsal düzen anlayışı doğrultusunda, 'evliliğin desteklenmesi' ilkesine bağlı kalarak 'kadın' karakterlerini 'evlendirir'. Böylece oyunun sınırları içinde, 'toplumsal yozluk' yasaların zalimce uygulanmasına gerek

kalmadan ortadan kalkmış, ‘hoşgörü ve erdem’in katı adalet anlayışına baskın çıkmasıyla bir anlamda ‘şiiisel adalet’ yerine gelmiş olur.

Evrin Doğan, *Kısasa Kısas* oyununu yeni tarihselci bakış açısıyla incelediği çalışmasında, oyunda –İngiltere’nin erken modern döneminde- ortaçağdan kalma feodal yaklaşımlara bağlı kalanların cezalandırıldığını, ödüllendirilen tek kişinin devletin başındaki ‘otorite’ sahibi olduğunu söylemektedir. “Oyunda, dönemin ‘yeniden biçimlendirme’ politikasını öğreten bir eğitim ortamı yaratılmıştır” diyen Doğan (s. 161), Isabella’nın manastıra kapanmaktansa Vincentio ile evlenmesini, “Katolik inancına ilişkin uygulamalar yerilerek, ön-görülen kısıtlamaların mutsuzluk getireceği gösterilmiştir” (s. 161) sözleriyle açıklar.

Ya ötesi? Oyunda tartışılan, adalet, bağışlayıcılık, tutuculuk, ah-lak ve erdem kavramlarının içerdiği sorunlar ‘erken modern’ dönemde de aşamadığı gibi, bugün de düşündürücülüğünü korumaktadır.

Shakespeare klasik komedi örgelerini bu kez ‘romantik komedi’ oluşturmak için değil, sorunları sergileme adına değerlendirmiştir.

TRAJEDİDEN TRAJİKOMEDİYE: OTHELLO VE KIŞ MASALI

XIV

Othello 'kıskançlık' duygusunun tetiklediği bir trajedidir. Kıskançlık, haset duygusunun bir çeşidi, her ikisi de nefret duygusunun uzantılarıdır. Oyunda hasetin, kıskançlığın, nefretin ve öfkenin çeşitli boyutları sergilenir.

Sinyor Brabantio'nun Venedik'teki evinin önünde bir gece yarısı kopartılan kıyametle başlar *Othello* trajedisi. Venedik filolarının Kuzey Afrikalı komutanı, Mağripli [Moor] olarak nitelenen *Othello*'nun, kızını kaçırdığını babasına ihbar edenler ise kentin paralı kişilerinden, Desdemona'ya âşık, dolayısıyla da *Othello*'yu kıskanan çapsız Roderigo ve kimliğini belli etmeden ortalığı karıştıran *Othello*'nun sancak çavuşu *Iago*'dur. Seyirciyi hiç zaman geçirmeden sahnede olan bitene odaklayan bu 'çarpıcı' ilk sahnede, daha oyun kişilerini tam tanımazken bile, *Othello*'nun başına gelecekleri anlar gibi oluruz.

Venedikli beyaz Hristiyan *Iago*, hakkı olduğunu düşündüğü 'ya-verlik' görevine göz dikmişken, *Othello* onun yerine bir başka beyaz Hristiyan olan *Cassio*'nun atamasını yapivermiştir. *Iago*, bu yüzden nefret ettiğini söylediği, büyük olasılıkla her toplumda, en çok aşağı sınıftan insanları zehirleyen 'ırkçılık' illetinin pençesinde olduğundan, kendi toplumunda kendisinden çok saygı görmesini kabulleneemediği *Othello*'yu yok etmeye kararlıdır.

Bu hedefe yönelirken elindeki iki silahı yetkinlikle kullanacaktır. Öncelikle, 'ikiyüzlü'dür ve komutanına bağlı asker rolünü ustalıkla

oynayacaktır. Gerçek duygu ve düşüncelerini Othello'ya sonuna dek belli etmeyecektir. Bu ilk sahnedeki vurucu sözü oyun boyunca kulaklarda yankılanır: "I am not what I am" [...göründüğüm gibi değilim ben -çev.: Özdemir Nutku] (I, iii). Toplum içindeyken 'üst-ben'in gerektirdiği bir kişilik gösteren, tek başına konuştuğu anlarda da kişiliğini 'alt-ben'in buyruğuna veren Iago'nun iki ayrı oyuncu tarafından canlandırıldığı örnekler vardır. Bu da yönetmenlerin Freudcu sahne yorumlarına olan ilgisini bir kez daha kanıtlıyor.

İkinci olarak da çevresindeki -Roderigo gibi- akılsız insanları parmağında oynatarak, onlara her istediğini yaptıracaktır. Oyunun başında, Brabantio'yu Othello'ya karşı harekete geçirmek için Roderigo'yu piyon olarak kullanmakta, kendi kimliğini ise gizlemektedir. Roderigo'yu hem amaçları doğrultusunda oradan oraya koşturacak hem de ondan sürekli olarak para sızdıracaktır.

Shakespeare Iago karakterinde, Machiavelli tipi 'kötü adam' ile İngiliz 'ibret oyunu' geleneğinin 'Şeytan'ını buluşturmuştur. Iago'nun derdi, sözgelimi Richard (III. Richard) karakterinde ya da daha sonra inceleyeceğimiz Macbeth karakterinde olduğu gibi toplumda yüksek bir noktaya gelmek değildir. O çapta biri olmadığını bilmektedir. Iago'nun içinde besleyip semizlettiği temel duygu haset ve hasetin tetiklediği nefret ve öfkedir. Bu sözcüğün anlamının temelinde 'kendinden üstün olan birinin varlığını kabul edememe' olgusu yatar. Bu duygunun dışavurumu ise 'haset eden'in, haset ettiği kişiye karşı 'kibirlenmesi'dir. Ne ki bu 'kibirlenme' ancak 'haset edilen' kişiyi sevmeyenlerin bulunduğu ortamlarda ortaya çıkar. Tıpkı, Iago'nun Roderigo'yla başbaşa konuştuğu 'açılış' sahnesinde olduğu gibi.

'Ötekî'den 'Trajik Kahraman' yaratma

Iago gibi 'haset' duygusuyla zehirlenmiş, toplumsal açıdan sıradan insanların kullandıkları tek yöntem, haset ettikleri -kendilerinden yüksek konumdaki- kişileri aşağıya çekmek, kendileri gibi niteliksizleştirmektir. Iago'nun Othello karşısında uyguladığı yöntem de bu olacaktır. Iago, 'açılış' sahnesinde kullandığı dil ve biçimde göreceği gibi, Venedik yöneticilerinin hayran olduğu ve savaş ortamında güçlü bir komutan olarak baştacı ettikleri Othello'yu farklı 'nik gruptan ve esmer bir ırktan olduğu için küçümsemektedir.

Oyun boyunca da –son derece aşâğılık bir kişi olmasına karşın- ‘beyaz Hristiyan’ oluşunun ayrıcalığını kullanacaktır. Çünkü Venedik ortamında Othello bir ‘yabancı’, bir ‘Öteki’dir. Ve Shakespeare ilk kez bir ‘Öteki’den ‘trajik kahraman’ yaratacaktır...

1604-1606 yılları arasında yazıldığı düşünölen *Othello*’nun kaynağı İtalyan yazar Cinthio’nun *Hecatommithi* [Yüz Öykü] başlıklı 1565’te yayımlanmış yapıtıdır. Bu yapıtın Fransızca çevirisi 1584’te yapılmıştır (Shakespeare’in bu metne hangi dilden ulaştığı bilinmiyor). Shakespeare ayrıca tarih kitaplarından da yararlanmış olmalı. Richard Knolles’un 1603’te yayımlanmış olan *The Generall Historie of the Turkes* [Türkler’in Genel Tarihi] başlıklı kitabı bunlardan biri olabilir.

Oyunun ayrıntılarına girmeden önce Othello’nun ırksal özelliklerine ilişkin belirlemelere de değinelim. Bu konudaki tartışmaların tam anlamıyla sonuçlandığı söylenemez. Metindeki “thick-lipped” [kalın dudaklı], “black” [kara] gibi kullanımlara dayanan ve Shakespeare döneminde ‘Kuzey Afrikalı’ olan herkese ‘mağripli’ [moor] dendiğini ileri sürenler, bu karakterin ‘zenci’ olduğunu savunurken, kimileri de Othello’nun Kuzey Afrikalı, esmer tenli bir Arap olduğu kanısında. Bu düşüncelerinin kanıtı olarak da İspanya ve Portekiz’de sık rastlanan Araplar’ı gösteriyorlar. Bu noktada önemli olan, Othello’nun beyaz Hristiyan Venedikliler’den farklı ırksal, dinsel, kültürel özellikler göstermesidir.

Desdemona feodal kız evlat modelini aşıyor

Oyunun daha sonraki sahnelerinde, Brabantio’nun yakınmalarına karşın, komutanlığını üstün gördükleri ve Venedik adına savaşmasını istedikleri Othello’yu, bir anlamda, korumaya alan üst düzey yöneticilerinin sorunu çözme çabalarını izleriz. Kurul’a çağırılan Brabantio’nun kızı Desdemona, kendisinden epeyce yaşlı olan Kuzey Afrikalı komutana, yaşadığı şaşırtıcı serüvenleri ve çektiği zorlukları/acıları dinledikten sonra âşık olduğunu dile getirir. Babasına boyun eğmekle yükümlü olduğunu bilse de artık kocası olan kişinin istemi daha ağır basmaktadır:

Babamsınız, boyun eğmem gerekir size;
Bugüne kadar kızınızdim. Ama bu da kocam işte;
Annem de sizi babasından üstün tutardı,
Ben de aynı hakkı Mağripli efendim için kullanıyorum.

(I, iii) -çev.: Özdemir Nutku

Othello ise kendisine sahip çıkan beyaz Hristiyanlar'ın dilini ve kültürünü özümsemiş görünen, soylu, özgüvenli, onurlu bir kişilik sergilemektedir. Batı dünyasının kendisini el üstünde tutması sonucunda kibirli bir tutum içinde olması da doğaldır. Öyle ya, ona gereksinmesi olanlar da, ona sırılıslıkla âşık olan dünya güzeli genç kız da Venedikli beyaz Hristiyanlar'dır.

Oyunun geri kalan bölümünde, Iago'nun, Othello'yu, tanıdığını sandığı, oysa yabancı olduğu bir kültüre ilişkin yalanlar ve yanıtlar yoluyla nasıl çileden çıkardığını, sonunda gerçekten de ilkel bir Afrikalı'ya indirgediğini izleyeceğiz.

Brabantio, kızını sonsuza dek yitirdiğini anlayınca, onu baba lanetiyle Othello'ya terk eder:

Kolla onu Arap, dört aç gözlerini de:
Babasını aldattı, aldatılabilir seni de.

(I, iii) -çev.: A. V. Turhan, Turan Ofazoğlu

Othello, Kıbrıs'ı Osmanlılar'a karşı savunmakla görevlendirilmiştir. Oyunun İkinci Perde'sinde olaylar Kıbrıs'a taşınır (Oyun Kıbrıs'ta noktalanacaktır). Othello, kendisini koruyan Venedikli yöneticilere ve akıl danışabileceği başka insanların uzağına düşmüştür. Daha doğrusu, dört tarafı sularla çevrili bir ada ortamında, dünyanın geri kalan bölümünden soyutlanmış, aklına ve bağlılığına çok güvendiği sancak çavuşu Iago'nun eline düşmüştür. Iago'nun tasarladığı, Richard'ın (*III. Richard*) oyunlarına benzer bir komplo doğrultusunda hem Roderigo'yu maşa olarak kullanmak, hem ondan para sızdırmak, hem Venedikli değil de 'Floransalı' olduğu için 'yabancı' saydığı, genç ve yakışıklı Cassio'nun emir subaylığından alınmasını sağlamak hem de -aşağılık bir ırkın temsilcisi olarak gördüğü, buna karşın Venedik'te kendisinin hiçbir zaman ulaşamayacağı yüksek bir konuma yerleştirilmiş olan- Othello'yu yok etmektir. Karısı Emilia'nın Desdemona'nın yardımcısı/refakatçısı olması işini kolaylaştıracaktır.

Othello Iago'nun tuzağında kıvranıyor

İlk aşama Roderigo'nun aklını çelerek, Desdemona'nın savunma olasılığının yüksek olduğu Cassio'nun sarhoş kavgası çıkarmasını, böylece genç adamın emir subaylığına son verilmesini sağlamaktır. Başarıyla sonuçlanan bu ilk aşamadan sonra, Iago, üzüntüsünden ne yapacağını bilemeyen Cassio'ya dostluk numarasıyla yaklaşır, emir subaylığını geri almak için Desdemona'nın desteğini istemesi gerektiğini öğütleyecektir. Iago'nun nefretinin hedefinde yalnız Othello değil, Cassio da vardır.

Cassio'nun, Desdemona'nın yardımını istemek amacıyla genç kadının yanına gelmesini fırsat bilen Iago, Othello'yu kıskandırmak için harekete geçer. İki gencin konuşmalarını Othello'ya uzaktan göstererek, bu işten hiç hoşlanmadığını, Cassio'nun davranışını onaylamadığını söyleyen Iago, yavaş yavaş Othello'nun aklına girmeyi başacaktır. Ne ki Iago'nun Üçüncü Perde Üçüncü Sahne'sinde başlayan beyin yıkama işlemi, bir başka deyişle, nice ordu ve donanmaları yönetmiş, deneyimli, akıllı ve sağduyulu bir insan olan Othello'yu etkilemesi, Dördüncü Perde Üçüncü Sahne'ye değin sürecektir.

Iago, Othello'yu en zayıf yanından yakalamaya çalışmaktadır. Bu zayıf yan, yaşamı askerlik mesleğinde geçtiği için kadınları tanıma fırsatından yoksun oluşu, dahası, Venedikli bir beyaz Hristiyan kadının erkekler karşısındaki tutumunu hiç bilmeyişidir. Başka bir deyişle, Othello'nun –pek çok açıdan kusursuz olsa da- 'trajik kusur'u, kadınları tanımayışı, 'trajik yanlış'ı ise tanımadığı bir kültürde yetişmiş çok güzel bir kadını, o kültürün insanların kendisini yücelterek kibirlendirmesi sonucunda, babasından istemeden alıp evlenmesidir. Othello trajik yanlışını daha oyun başlamadan yapmıştır. Ne ki, 'trajik kahraman' boyutlarını yakalaması için Iago gibi bir Şeytan'ın çevirdiği dolaplar gerekecektir.

Iago, Othello'yu Venedikli kadınların ne denli oynak olduklarını, gözü kapalı kocaların başına boynuz geçirme alışkanlıklarını, bu kadınlara hiçbir biçimde güvenilmeyeceğini pek çok kez söyleyerek, sonunda Desdemona'nın Cassio ile kendisini aldattığına inandırır. Ne ki bu işlem kolay gerçekleşmez. Iago, 'kanıt' olmadan hiçbir şeyi inanmayacağını söyleyen Othello'ya son darbeyi, Desdemona'nın

hep yanında taşıdığı mendili karısı Emilia aracılığıyla ele geçirmesiyle indirecektir. Mendil Cassio'nun odasında Bianca adlı fahişe tarafından bulunacaktır. Othello'nun –Desdemona'ya kendi armağan ettiği, annesinden kalma- mendilin kimlerin elinde olduğunu öğrenmesiyle son noktaya gelinir.

Cinsel söylemin etki gücü

Iago'nun oyunun en başından beri kullandığı 'cinsel azgınlık' söylemi, yalanların sergilenip, gerçeklerin açığa çıktığı son sahneye dek, oyunun orta yerinde Othello'yu da etkisi altına alarak sürer. Iago'nun, özellikle düzyazı düzeninde biçimlendirilmiş konuşmalarından, Othello-Desdemona ilişkisini bir aşk serüveni değil, hayvansal bir cinsellik eylemi olarak gördüğü anlaşılır. Gerçekten de Iago için, aşkın yüceliği ya da aşkıta bağlılık gibi kavramlar söz konusu değildir. Hiç kimseyi sevmeyen, daha doğrusu yeryüzünde hiçbir değeri kutsal saymayan bu adamın karısını öldürürken bile hiçbir duraksama yaşamaması, onu Shakespeare'in 'kötü adam'ları arasında özel bir yere yerleştirmemize neden olur. İnsandan öte bir yaratıktır Iago. Kötülük pratiğini, Othello'nun onu emir subayı yapmayı ya da bir zamanlar karısı Emilia ile yatmış olduğu gibi sudan bahanelerin haklı gösteremeyeceği noktaya götürmüştür.

Shakespeare, oyununu Iago'nun kaba cinsellik söylemi ile Othello'nun ve Desdemona'nın hayranlık, saygı ve sevgiyle perçinlenmiş aşk söyleminin arasından geçirerek Othello'nun kimlik bunalımına teslim olduğu noktaya ulaştırır. Komutan'ın Desdemona'ya duyduğu aşk kıskançlıkla gölgelenmiş, kıskançlık öfkeye dönüşmüştür. Bütünüyle Iago'nun etki alanına giren Othello, oyun başında bir İngiliz beyefendisi gibi konuşur ve davranırken, uygarlık giysilerinden bütünüyle soyunmuş, geriye aklını başkasının buyruğuna teslim etmiş, ilkel bir vahşi kalmıştır:

Othello : Parça parça doğrayacağım onu. Bana boynuz taktırmak hal

Iago : Ah, içi kötüymüş.

Othello : Hem de kendi subayımla!

Iago : Bu daha da kötü.

Othello : Bana biraz zehir bul, Iago, bu gece. Onunla tartışmayacağım, yoksa vücudu, güzelliği aklımı çeler. Bu gece Iago.

- Iago : Zehirle yapmayın bu işi; onu yatağında boğun, hem de lekelediği yatakta.
- Othello : İyi, iyi. Buradaki adalet hoşuma gitti; Çok iyi.
- Iago : Cassio'ya gelince, bırakın onun hesabını ben göreyim. Gece yarısından sonra yeni haberler işiteceksiniz.
- Othello : Çok iyi.

(IV, i) -çev.: A. V. Turhan, T. Ofazoğlu

Bu sahnenin en parlak yorumunu 'duygu'ların insan üstündeki etkisini tartışırken Aquinolu Thomas'ın düşüncelerini ön düzeye alan Beauregard'ın ünlü ahlak felsefecisinden aktardığı şu sözler içerir: "Öç alma peşindeki öfkeli insanın önce akı karışır, ardından kötü sözler söylemeye başlar, sonunda da yanlış eyleme girer" (s. 923).

Yukarıdaki bölüm, Iago'nun Othello'yu nasıl yüksekteki konumundan aşağıya edip, kendi düzeyine getirdiğini açık seçik gösteriyor. Othello gibi mert bir askerin, Cassio'nun yok edilmesi için kiralık katillere başvurmasına bile göz yumması, onun bir 'trajik kahraman' olarak -daha Desdemona'yı boğmadan önce bile- 'dönüşü olmayan nokta'ya ulaştığını gösteriyor. Kendi yazgısını kendi çizmiş, tanımadığı bir kültürün kızıyla yaptığı evliliği götürmemiş, sonra da yazgısını, o yabancı kültürün en aşağılık yaratıklarından olan Iago gibi birine teslim etmiştir. Artık trajik sonunu belirleyecek 'yıkım'la yüzleşmek zorundadır.

Othello'nun davranışlarındaki değişimden başına gelecekleri sezen Desdemona da 'trajik kahraman' boyutuna ulaşma aşamasındadır. O sırada Venedik'ten elçi olarak gelen ve Othello'nun Kıbrıs yönetimini Cassio'ya bırakarak dönmesinin istendiği iletiyi getiren yeğeni Lodovico da onlarla birlikte. Othello'nun Desdemona'ya tokat atmasına tanık olan Lodovico şaşkınlık içinde, Venedik'teki yetkililerin yere göğe sığdıramadığı Othello'nun davranışlarını izlemektedir. Desdemona ise, başına gelecekleri engellemek için yeğeninin ve başkalarının yardımını isteyebilecek durumdayken, Othello'nun isteği üstüne yatağına uzanarak bile isteye ölüme gidecektir.

Desdemona, söz dinleyen feodal evlat kimliğini sonuna dek taşıyan Ophelia'nın tam tersine ve tıpkı Juliet gibi, sevdiği adama olan aşkının bedelini ödemeye hazırdır. İstemine karşı çıktığı babası

Brabantio'nun onu lanetlediği ve Othello'yu uyardığı belleklerdedir. Desdemona, kendi yazgısını kendisi yazmıştır. Babasının değil de sevdiği erkeğin sözünü dinleyeceğini herkesin önünde açıklamıştır. Sözüne sonuna dek bağlı kalacak ve kendini Othello'nun ellerine bırakarak 'yıkım'a gidecektir (Genç kadın, Brabantio'nun bir süre önce, üzüntüye dayanamayarak öldüğünü öğrenemeyecektir). Rogers-Gardner, *Jung and Shakespeare* başlıklı kitabının *Othello*'yla ilgili bölümünde Desdemona'yı kadın kişiliğiyle 'animus'unu (erkek yanını) bütünleştirebildiği için olgunluğa erişmiş bir karakter olarak görüyor.

Othello kendine tanrı görevi veriyor

Othello ise hayatının tek aşkını, tanrısal bir öfkeyi kendine hak sayarak, tanrılara özgü kibirle yoğunlaştırdığı kimliğini korumak adına, dahası, karısının başka erkekleri de ayartmasına engel olmak adına, sanki bir tanrıymış gibi öldürür:

Kanını akıtmayacağım, yara izi
Bırakmayacağım, o kardan ak,
O mermer heykeller gibi pürüzsüz derisinde.
Ama ölmeli, yoksa kaç erkeği ayartır daha.

(V, ii) -çev.: A. V. Turhan, T. Ofazoğlu

Oysa Shakespeare trajedisinin en acımasız hedefleri, Lear ve Macbeth karakterlerinde de göreceğimiz gibi, insan olduklarını unutup kendilerini 'tanrı' sayanlardır. Othello, bu aldanışının bedelini, gerçekleri öğrendiğinde ve işlediği cinayetten dolayı herkes tarafından suçlandığı, aşağılandığı ve tüm Venedikliler tarafından 'ötekilendiği' aşamada ödeyecektir. Ne ki, Iago'nun Othello'yu yok etmek için yaptıkları birer birer ortaya döküldükçe, Othello'nun pişmanlığı artacak, Mağripli komutan yitirdiği aklını geri kazanacaktır.

Othello için 'yıkım'la yüzleşmenin zamanı gelmiştir. Shakespeare, trajik kahramanını seyircinin gözünde ve gönlünde yüceltecek bir 'acı çekme sahnesi'yle karşımızdadır:

Durun, bir çift sözüm var:
Devlete hizmetlerim oldu, bunu bilirler;
Fazla durmayalım üstünde. Ne olur,
Mektuplarınızda bu uğursuz işleri anlatırken,

Onlardan olduğu gibi söz edin, hiçbir şeyi
 Hafifletmeyin, hiçbir şeyi de
 Kötü niyetle yazmayın ama. O zaman,
 Akıllıca sevmeyen, ama pek çok seven birini; bütün soyundan
 Daha değerli bir inciyi, aşağılık bir Hintli gibi,
 Kendi eliyle fırlatıp atan birini;
 Ama (...) Arabistan ağaçlarının
 Şifalı sakız akıtması gibi hızlı
 Gözyaşı döken birini. Yazın bunu...

(V, ii) -çev.: A. V. Turhan, T. Ofıazoğlu

Bu sözleri üstüne hançerini çekerek göğsüne saplayacak ve cezasını kendi elleriyle verecektir. Othello bir kez daha oyunun başında tanıdığımız güçlü, mert, saygın komutan kimliğindedir. Kibirli değildir artık. Onuruna sahip çıkmış bir trajik kahramandır.

Bu öykünün kazançlı kişisi Cassio'dur. 'Öteki' konumundaki Othello ile 'koşutluk' ve 'karşıtlık' ilişkisi içinde olan beyaz Hristiyan Cassio, kendisine kurulan tuzaklara düşmeyecek ve ölmeyecektir. Dahası, Kıbrıs'ın komutanlığı da son aşamada ona verilir. Iago'nun -Othello'yu paramparça eden- entrikaları onu etkilemez (Kadınları iyi tanıdığı için, Othello gibi kandırılması söz konusu olmayacaktır). Cassio, içinde yaşadığı kültürün insanıdır. Shakespeare'in bu noktadaki tersinlemesi çarpıcıdır: Oyunun parlak kişisi olmasa da, sonunda ödüllendirilen Cassio'dur. Ne ki Cassio'ya gelen mutlu son ile 'bozulan düzen'in yerine gelmesi, bir başka deyişle, 'Öteki'nin altüst ettiği beyaz Hristiyanlar'ın olağan yaşam biçimine geri dönülmesi seyirciyi mutlu etmez. Oyun sonunda yüceliğe ulaşan Othello'dur çünkü.

Othello'nun 'dürüst' olduğu gerekçesiyle yere göğe sığdıramadığı Iago'ya gelince... Oyunun sonunda seyirciye iletilen duygu, bu kötü adamın hiçbir zaman gerçek anlamda cezalandırılmayacağıdır. Richard'ın (III. Richard) kötülük simgesi olmasına karşın vicdanını yok edemediğini, uykuyla uyanıklık arasındaki geçiş aşamalarında 'tanrı' sözcüğünü ağızından kaçırabildiğini, sonunda da her ölümlü insan gibi yaşam sahnesinden çekildiğini görmüştük. Iago ise oyun sonunda, kendisine Cassio'nun buyruğuyla yapılacak tüm işkencelere göğüs gerecek ve hiç ölmeyecekmiş izlenimi veriyor. Iago 'cehennemlik alçak' sözleriyle nitelendiriliyor. Ama aslında Şeytan'ın ta kendisi belki de...

Bir Kış Masalı'nda 'Light' kıskançlık

Shakespeare'in *Othello* trajedisinden altı yıl sonra, 'kıskanan erkek' örgesini bir kez daha işlediğini görüyoruz. 1610-1611 yılları arasında yazılmış olan *Kış Masalı* [*The Winter's Tale*] oyununda irdelenen 'kıskançlık' izleğinin, *Othello*'dakinden çok farklı biçimde ele alınmış olması, Shakespeare'in 'trajedi'den 'trajikomedî'ye geçişindeki değişimlerin göstergesi olarak önem taşıyor. Bu açıdan, kronolojik düzene göre incelenmesi gereken iki büyük trajediyi (*Kral Lear* ve *Macbeth*'i) daha sonraki bölümlere bırakıp, büyükçe bir atlama yaparak *Othello* ile *Kış Masalı*'nı buluşturmak yararlı olacak gibi görünüyor.

Kış Masalı ozanın tek başına yazdığı düşünülen son sahne yapıtlarından biridir. Shakespeare, John Fletcher'la birlikte yazdığı *VIII. Henry* ve İki Soylu Akraba [*The Two Noble Kinsmen*] oyunlarını saymazsak sondan ikinci oyununu kaleme almaktadır.

Yazarlığının bu son döneminde trajedi ve komedi türündeki bütün büyük yapıtlarını vermiştir. 1608'de -Thomas Middleton ile birlikte oluşturduğu düşünülen- *Atinalı Timon*'un ve Roma tarihine dayalı oyunlarından *Coriolanus*'un ardından yazdığı *Pericles* ile genellikle 'trajikomediler' ya da 'romanslar' başlığı altında toplanan farklı bir dramatik biçime yöneldiği görülür.

Bu biçemin genel özelliği, oyunların uzun bir zamanı kapsayan öyküler içermesi, metinlerin çeşitli bölümleri arasına yılların girmesi, insanların geçen zaman içinde değişime uğraması, son aşamada birbirlerini bağışlayacak düzeyde olgunluğa ulaşmış olmaları, olayların trajedi oluşturabilecek durumlarla ivmelendirilmesi, son aşamada ise kahramanların mutlu sona ulaştırılmasıdır.

Shakespeare, *Pericles*, *Cymbeline*, *Kış Masalı* ve *Fırtına* oyunlarından oluşan bu yapıtlarında sahneyle seyirci arasına 'masalsı bir uzaklık' koymuş, trajedilerinin tam tersine, 'trajik kusur' sonucu yapılan 'trajik yanlış'ın bedelini kahramanlarına -hiç zaman geçirmeden- 'ölüm'le ödetmekten vazgeçmiştir. Artık, yarattığı karakterlerin, geçen zaman içinde, sevdiklerinden ayrı düşerek, yalnızlık ve acı çekerek bedel ödemesini, bedel ödendikten sonra da dinginliğe erişmelerini öngörmektedir.

İnsan yaşamına ve deneyimine bu tür bir yaklaşım ortaçağda başlayıp süregelen 'romans' türünde zaten vardı. Romans örüntüsünün içerdiği ve dünya düzeyinde pek çok kültürde üretilmiş masallarda yer alan tipik bir öykü üç aşağı beş yukarı şöyledir: Genç bir kahraman, belirli bir zorunluk nedeniyle, evini terk eder ve bir 'arayış'ın [quest] peşine düşer (Kralın kızının hastalığına iyi gelecek olan, Kaf Dağı'nın ardındaki pınar suyuna ulaşma 'arayış'ı, sözgeli-mi). Kahraman, yaptığı uzun yolculuk sırasında onu engelleyen (kötü dev gibi) ya da ona yardımcı olan (ak sakallı bilge gibi) örgelerle yüz-yüze gelecektir. Zamana (belki uzun yıllara) ve uzama (belki çeşitli ülkelere) yayılan bu zorlu yolculuğun sonunda da 'arayış'ını gerçekleştirebilir ve yuvasına/sevdiklerine (yine çeşitli engellerle karşılaşarak ve çeşitli iyiliklerden yararlanarak) geri döner. Çekmiş olduğu zorluklar nedeniyle 'bilgeleşmiş' bir kişidir artık. Amacına ulaştığı için ödüllendirilecektir.

Bu özellikler Shakespeare'in romans türündeki dört oyununda da görülür. Oyunları için gerekli öyküleri başka kaynaklardan alan ozanın, yer yer çeşitli kültürlerde yaşayıp giden efsane, halk masalı ve/ya da söylen örgelerini kullandığı biliniyor. Bu örgeler, yazarın özellikle 'romans' ya da 'trajikomedi' olarak sınıflandırılan dört geç dönem oyununda baskındır.

Pericles, *Kış Masalı*, *Cymbeline* ve *Fırtına* oyunlarının dokusu, olayların zaman ve uzam atlamalarıyla hareketli kılınması sonucunda, hem bir çeşit 'romantik serüven' çeşnişi içerir hem de seyirciyi tanıdık masal öğeleriyle buluşturur.

Pericles, kötülükten korunmak için yollara düşen, yaşam çizgisi değiştikçe kendini yeni serüvenlerin ve zorunlu yolculukların içinde bulan, en yakınlarından ayrı düşüp izlerini bütünüyle yitirdikten yıllar sonra yuvasına kavuşan bir kahramanın öyküsünü sahneye getirir.

1609-1610 yılları arasında yazılan *Cymbeline* ise 'inatçı' baba ve/ya da 'öfkeli kral', üvey kızını kendi -beş para etmez- oğluyla evlendirip ona 'taht' yoluyla 'bahat' sağlamak isteyen 'kötü üvey ana' ve/ya da 'zalim kraliçe', sevdiği uğruna yollara düşen, erdemli prenses, ülkesine ve aşkına sahip çıkan 'romans kahramanı' delikanlı, kendisini 'ihanet'le suçlayan kralın iki küçük oğlunu kaçıarak ka-

yıplara karışan ve 'taht'ı 'erkek evlat'tan yoksun bırakan komutan gibi tanındık figürlerle doludur. Shakespeare, *Kral Lear*'dan *Pamuk Prenses*'e uzanan ve yerli/yabancı televizyon dizilerinde 'kılık değiş-tirmiş' biçimleriyle izlemekte olduğumuz bu tür kişilerin öykülerini, 'öfkesine yenik düşen bir ülke yöneticisinin yarattığı tehlike', 'ülkenin bağımsızlığını korumak için birleşme ihtiyacı', 'toplumsal baskıların içerdiği yozluklar' karşısında 'doğanın arındırıcı, iyileştirici gücü' gibi izleklerle buluşturup, birçok rastlantı ögesi aracılığıyla kurgulayarak, 'söylence' tadında bir oyun kotarmıştır. 'Sarsıcı' olmayan, ama yazarın dilsel gücünü ve kurgu ustalığını hakkıyla yansıtan *Cymbeline*, 'masalsı büyü' oluşturacak bir şiirsellik içerir.

Shakespeare'in 'romans' ya da 'trajikomedî' olarak nitelendirilen dört oyunu arasında en popüler olanı *Kış Masalı*'dır. İlk yarısı Sicilya'da ikinci yarısı da Bohemya'da geçen oyunun, ozanın komedilerinden tanıdığımız biçemi yansıtan temel özellikleri, karakterlerini 'trajik gizilgüç' barındıran 'gerçek dünya'dan (toplumdan), 'mutlu son'u sağlayan 'düş uzamı'na (doğaya) taşınması, uzamdaki bu geçiş yardımıyla 'çatışma'ları 'uzlaşma'ya dönüştürmesidir. Yıllar önce birbirinden kopartılan aile bireylerinin sonunda kavuşmalarını gösteren tipik 'klasik komedi' örgesi ise tıpkı Shakespeare'in Plautus'un *İkizler*'inden aktardığı *Yanlışlıklar Komedi*'sinde görüldüğü gibi işlenmektedir. Shakespeare'in, Plautus'un oyununa eklediği 'pathos' (burukluk) ise 'sevenlerin birbirinden ayrı geçirdikleri zamanın geri gelmeyeceği' gerçeğine yoğun biçimde vurgu yapar.

Oyunun öyküsü Robert Greene'in 1588'de yayımlanan *Pandos-to* başlıklı pastoral romansından alınmıştır. *Pericles*'te de kullanılan 'koro' gibi ya da 'Apollon tapınağından gelen haberci' gibi antik ör-gelerin yer aldığı oyunda Shakespeare'in eklediği -olaylar dizisinin oluşmasına katkıda bulunan- yeni karakterler de bulunmaktadır.

Kışa uygun masal

Oyun Sicilya Kralı Leontes'in sarayında başlar. Leontes, uzun süredir konuğu olan çocukluk arkadaşı, Bohemya Kralı Polixenes'in Sicilya'da biraz daha kalmasını istemektedir. Polixenes ise ülkesinde yapması gereken işleri erteleyemeyeceğini söyleyerek gitmeye hazırlanmaktadır.

Leontes, arkadaşının konukluğunu uzatmak için karısı Hermione'den destek ister. Genç ve güzel kraliçe, eşinin isteği üzerine Polixenes'in bir hafta daha kalması için dil dökmeye başlar. Polixenes ve Hermione'yi yalnız bırakan Leontes onları uzaktan izlemektedir. Bu sahne, Iago'nun, Cassio'yu, Othello tarafından bağışlanmasını sağlamak için Desdemona'ya yolladığı ve iki gencin konuşmalarını Othello'ya uzaktan izlettiği sahnenin aynısıdır. Ne ki ortada ne Othello'yu kandırmaya çalışan Iago'nun hileleri vardır ne de Iago'nun Othello'nun karısı Desdemona'yı konuşmaya yönlendirdiği bir Cassio... Leontes, Hermione'yi Polixenes ile konuşmaya kendisi zorlamıştır. Karısını ve arkadaşını uzaktan gözlemlemeyi seçen de yine kendisidir. Ne olursa işte o anda olur. Uzaktan izlediği karısının ve arkadaşının hareketlerini yanlış anlamlandıran Leontes, Hermione'den Polixenes'in bir hafta daha kalacağını öğrenince deliye döner. Çok hızlı gelişen bir kıskançlık nöbetinin pençesinde kıvranarak, karısının kendisini Polixenes'le aldattığı, dahası, küçük oğlu Mamillius'un da Polixenes'ten peydahlanmış olduğu sonucuna vararak, Polixenes'in öldürülmesine, Hermione'nin de tutuklanmasına karar verir.

Othello'yu, Desdemona'nın ihanetine inandırmak için Iago'nun nasıl yoğun planlar yaptığını, nasıl uzun bir zaman harcadığını, Othello'nun da söylenenlere ve gösterilenlere inanmamak için nasıl direnip kanıt istediğini, dahası, Desdemona'ya olan büyük aşkına karşın, onu öldürmeyi göze alırken nasıl acı çektiğini düşünürsek, Leontes'in duygusal tepkisinin ne denli yersiz ve anlamsız olduğu rahatça görülür. Trajik kahraman boyutunda çizilen Othello karakteriyle karşılaştırıldığında, Leontes'in 'kıskanç koca'yı sıradan bir 'tip'e indirgediği görülür. Leontes, bir karakter olarak değil, bir masal kişisi gibi, ana hatlarıyla, uzak bakış açısından çizilmiştir (Oyunun gelişimi içinde, öteki oyun kişilerinin de iki boyutlu çizimlerle kısıtlandığı, derinlik taşımadığı görülecektir). Shakespeare –belki *Fırtına* oyununun Prospero'su dışında- romans türündeki oyunlarında, ustası olduğu 'karakter' çizimini bırakmış, iç dünyalarını irdelemeye gerek duymadığı oyun kişileriyle yetinmiştir. Onları kartondan kesilmiş figürlere benzetebiliriz isterseniz.

Yunan mitolojisine dayalı söylensel örgelerle bezenmiş olan oyun, 'masal' kıvamında bir hızla gelişir. Leontes'in, Polixenes'in öldürülmesi için emir verdiği soylu Camillo, Bohemya Kralı'na durumu açıklar ve onunla birlikte gemiye binerek anavatanı Sicilya'dan ayrılır (Deniz kıyısı olmayan Bohemya'ya deniz yoluyla gidilmesi, yazarın coğrafya bilgisinin ktlılığıyla açıklansa da, tarihin bir aşamasında Bohemya sınırlarının Adriyatik Denizi'ne dek uzandığı da düşünülmektedir).

Polixenes'in elinden kaçmasına ve Camillo'nun ihanetine korkunç bir tepki gösteren Leontes, oğlu Mamillius'un gerçek babasının kim olduğunu öğrenmek için Apollon'un Delphos'taki tapınağına ulak gönderir. Leontes'i, kendisi ve Polixenes hakkında yanıldığına inandırmak için elinden geleni yapsa da aşağılanmaktan kurtulamayan Hermione mahkemeye çıkartılacaktır. Bu sırada Leontes'e bir de kız çocuk doğurmuştur. Leontes, kendisinden olmadığını düşündüğü bu bebeğin uzak bir ülkede, ıssız doğaya terk edilmesi için Antigonus adındaki soylu kişiye emir verir.

Delphos'taki tapınaktan gelen 'kehanet'in, Mamillius'un gerçek babasının kendisi olduğunu söylemesi, Polixenes'in gerçek bir arkadaşı, Camillo'nun sadık bir dost, Leontes'in çocuğunu taşıyan Hermione'nin erdemli bir eş olduğunu doğrulaması üstüne büsbütün öfkelenen Leontes bu kez de her şeyin düzmece olduğunu ileri sürerek tanrıları gazaba getirir. Annesinin üzüntüsüne dayanamayan küçük Mamillius'un birdenbire ölmesiyle durum değişir. Haberi duyan Hermione bayılır ve mahkemeden çıkartılır.

Leontes'in kıskançlık nöbeti başladığı gibi birden bire sona ermiş, Sicilya Kralı bu kez de pişmanlık nöbetleri geçirmeye başlamıştır. Ne ki Hermione'yi koruması altına alan Antigonus'un karısı Paulina, Leontes'e bir oyun hazırlamaktadır. Kral'a Hermione'nin öldüğünü söyler. Bir anda her şeyini yitiren Leontes, dünyanın en mutsuz insanı olarak yaşamını sevgili karısının ardından acı çekmekle geçireceğini, onun ve oğlunun mezarına her gün geleceğini söyleyerek sahneden çekilir (Paulina'ya, bir daha evlenmeyeceği sözünü de vermiştir).

Olaylardan habersiz olarak, yeni doğmuş bebekle Bohemya kıyılarına ulaşan Antigonus ise, minik kızı –soylu bir aileden geldiğini gösteren eşyalarıyla birlikte- doğaya terk eder. Bu kişiyi en son bir ayı

tarafından kovalanırken görürüz. Ayrıca denizde korkunç bir fırtına vardır. Onun ülkesine hiçbir zamam dönemeyeceğinin göstergeleridir bunlar. Böylece Antigonos'tan hiçbir haber alınamayacak ve be-beğe ne olduğu uzun süre bilinemeyecektir.

Görüldüğü gibi, oyunun ilk yarısı, Northrop Frye'in ünlü *Anatomy of Criticism: Four Essays* [Eleştirinin Anatomisi: Dört Makale] başlıklı yapıtının üçüncü makalesinde dile getirdiği gibi, doğanın 'ölüm'ünü gösteren 'kış' mevsimine özgü bir masaldır. İkinci bölümde ise doğanın yeniden 'yaşam'a dönmesiyle 'ilkbahar' masalına geçilecek, böylece mevsimlerin ölümsüz döngüsü sürecektir.

İlk bölümün sonunda doğanın kucığına terk edilen kız bebek bir çoban ve oğlu tarafından bulunur. Artık güvendedir. Oyunun ilk yarısı noktalanırken, Delphos'tan gelen 'kehanet'in son belirlemesini de anımsarız: "Yitirilmiş olan bulunana dek, kral bir vârisi olmadan yaşayacaktır" (III, ii).

Shakespeare, pek çok komedisinde olduğu gibi, öyküsünü Sicilya'dan Bohemya'ya, toplumsal gerçeklerin acımasız dünyasından düş dünyasının mutlu avuntularına ve doğanın 'onarıcı gücü'ne taşımıştır. Böylece, söylensel [mythical] bir dokuyla oluşturduğu yapıtını, *Othello*'yu ve öteki büyük trajedilerini baştan sona sarıp sarmalayan 'trajik' gerilimden arındırılmıştır.

Araya bir yandan Seneca'nın Antik Yunan tiyatrosundan aldığı 'koro' ögesi, öte yandan da ibret oyunlarının simgesel kişilerini çağrıştıran 'Zaman' girerek, geçen on altı yılda neler olup bittiği anlatılır. Leontes iyice içine kapanarak acı çekmeyi sürdürmüş, Bohemialı çobanın 'yitik kız' anlamına gelen Perdita adını verdiği minik bebek dünya güzeli bir çoban kızına dönüşmüştür. Bohemia kralının, oyunun başında küçük bir çocuk olduğu söylenen oğlu Florizel de artık delikanlıdır.

İlkbahara uygun masal

Oyunun ikinci yarısı pastoral bir ortama açılır. Florizel, âşık olduğu çoban kızı görmek için, doğa ortamında yapılan bir çeşit bahar şenliği olan 'koyun kırpmı' şölenine çoban kılığına girerek katılmıştır. Oyun artık 'esas kız' ile 'esas oğlan'ın romantik ilişkisini öne çıkaran, 'komedi' boyutunda sürecektir.

Geleceğin Bohemya kralı olacak bir gencin çobanlarla dostluğundan kuşkulanan Polixenes ve Camillo da kılık değiştirerek şenliğe katılmışlardır. Shakespeare, oyununu mutlu sona ulaştırma yolunda klasik komedi örgelerini art arda kullanmaktadır. Yaşlı çobanın oğlu 'Soytarı' olarak adlandırılmakta, tıpkı Greene'in yapıtında yer almayan Paulina ve Antigonus gibi Shakespeare'in yarattığı oyun kişilerinden olan, gezgin satıcı, serseri Autolycus, şakaları, yalanları ve şarkılarıyla oyuna fars boyutları katmaktadır. Yaratılan şenlik ortamında dans gösterileri bile yer almaktadır.

Oyunun her iki bölümünde de, Paulina ve Camillo, dram sanatının çeşitli türlerinde yer alan 'yardımcı' figürlerdir. *Romeo ve Juliet* trajedisinde Dadı'nın Juliet'in, Rahip Laurence'ın Romeo'nun, *Hamlet*'te de Horatio'nun Hamlet'in 'yardımcısı' ve/ya da 'sırdaşı' olduğunu, ne ki trajedi içinde yer alan bu karakterlerin, kahramanların yazgısını değiştirme konusunda ellerinden bir şey gelmediğini, çünkü trajik kahramanın, yazgısını olanca yalnızlığı içinde -kimsenin yardımına ya da öğütüne başvurmadan- kendi elleriyle biçimlendirdiğini anımsayalım. Komedi ortamında ise 'şans', 'yazgı'nın yerine geçmiş, 'kötü rastlantılar', 'iyi rastlantılar'a dönüşmüştür. 'Yardımcı' işlevi gören karakterler -Roma komedilerindeki kurnaz/akıllı kölelerin yaptığı düzenlemelere benzeyen 'oyun'lar tasarlayarak- yardım ettikleri kişilerin 'şans'ını gerçekten de değiştirebilmektedir.

Şenlik sırasında kılık değiştirmiş olan babasını ve Camillo'yu tanımayan Florizel, onlara Perdita'yı sevdiğini söyleyince kıyamet kopacak, kimliğini açıklayan -klasik komedinin 'inatçı baba' karakter tipine dönüşen- Polixenes, oğlunu yok etme noktasına gelecek, ne ki -on altı yıl önce Polixenes'i de ölümden kurtarmış olan- Camillo gençleri Sicilya'ya, Leontes'in yanına yollayarak koruma altına alacaktır. Bir süre sonra ise, Perdita'nın ilk bulunduğu üstünde olan eşyası onun bir çoban kızı değil, soylu bir prenses olduğunu ortaya çıkartacaktır. Akrobaların uzun bir ayrılıktan sonra, birbirlerini, bir 'simge' ya da 'işaret' yoluyla 'tanıma'larını sağlayan komedi örgesi de böylece gerçekleşmektedir. Camillo, Polixenes, yaşlı çoban, oğlu ve gerçeklere 'kulak misafiri' olan Autolycus da Sicilya'ya gelirler

Babaların kucaklaştığı, herkesin birbirini bağışladığı, gençlerin evliliğinin onay aldığı, herkesin mutluluk sarhoşluğu içinde olduğu,

komedinin tipik 'kavuşma' sahnesi oyunda yer almaz. Bu sahne karakterler tarafından aktarılabacaktır. Geriye Paulina'nın sahnelediği 'oyun' kalmıştır.

Erdemli kadın için 'Ölüm Hilesi'

Paulina, herkesi Hermione'nin yapılması henüz bitmiş heykelini görmeye çağırır (Hermione on altı yıl boyunca Paulina'nın korumasında gizlice yaşamış, 'kehanet'in gerçekleşip 'yitirilen'in 'bulunması'nı beklemiştir). Paulina, heykel hareketsizliği içindeki Hermione'nin yüzündeki kırışıkları, kraliçeyi on altı yıl sonraki görüntüsüyle tasarlayan sanatçının dehasıyla açıklar. Daha sonra, büyülü bir müzik eşliğinde 'mucize' gerçekleşir (Shakespeare tiyatrosunda 'mucize'yi yaratan 'büyülü olgu' her zaman müziktir). Hermione canlanır, eşi ve kızıyla buluşur. Leontes'in oyunun en başında onu ağır biçimde eleştiren, sonra da Hermione'nin öldüğü haberiyle tam on altı yıl boyunca acı çekmesine neden olan Paulina'ya verdiği ödül ise bu soylu kadını, Polixenes'i öldürmediği ve Bohemya'ya kaçtığı için ihanetle suçladığı soylu Camillo ile evlendirmektir. Her iki kral ailesi de oyunun sonunda ulaştığı mutluluğu bu akıllı ve vicdanlı kadınla erkeğe borçludur.

Erkeğine ihanet ettiği düşünülen ve cezalandırılan kadınların 'ölüm hilesi' yoluyla –erdemli oldukları kanıtlanana dek- gözden uzak tutulup, sırası gelince yaşama geri döndüklerini *Kuru Gürültü*'nün, Claudio tarafından erdemsizlikle suçlanan Hero karakteri özelinde de görmüştük. Shakespeare'in çağdaşı olan yazarların da meraklısı olduğu bu örgeğin kökeninde, Yunan mitolojisinde 'eşe bağlılık' simgesi olan Alkestis söyleninin yattığı düşünülebilir (Amacı erdemli olduğunu kanıtlamak olmasa da, Alkestis de yürekten bağlı olduğu eşi uğruna ölüme boyun eğmiş, daha sonra da Herakles tarafından yeryüzüne geri gönderilmiştir).

Sonelerinde ve yapıtlarının çoğunda, 'zaman'ın ölümlü insanın en büyük düşmanı olduğunu söylemiş olan Shakespeare, son oyunları arasında yer alan 'romans' ya da 'trajikomedi'lerinde –tam tersine- 'zamanın onarıcı gücü'nu vurgulamaktadır. Ancak, Hermione'nin yüzündeki kırışıkların tanıklık ettiği gibi, acılarla, yoksunluklarla, öz-

lemle geçen on altı yıl geri gelmeyecektir. Tıpkı ilk komedi *Yanlışlıklar Komedi*'nde olduğu gibi 'burukluk' [pathos] egemen olacaktır oyunun sonuna...

Yine de mutlu son, mutlu sondur. Shakespeare'in temelde 'karamsar' olan dünya görüşü sanki bir değişimden geçmiştir. Sanki, oldukça kısa zaman dilimlerine sığdırılmış trajedilerinin sıkı dokusu içinde bıkip usanmadan insanlık sınavından geçirdiği karakterlerini en ağır biçimde 'cezalandırırken bile yücelten' yazar, romans/trajikomediler olarak anılan bu yapıtlarında, oyun kişilerini iki boyuta indirgeyip, kusurlarını bağışlayıvermiş, böylece onları sıradanlaştırmıştır. Sanki İngiliz Rönesansı içindeki toplumsal arenada edindiği yaşam deneyimi, yazarın hümanist dünya görüşünü yok etmiş, onu insanoğlunun sanıldığı kadar önemli bir yaratık olmadığı, incelenmeye değer bir yücelik taşımadığı sonucuna taşımıştır...

BİR TRAJEDİ, BİR MELODRAM: KRAL LEAR



Shakespeare, *Kral Lear* oyununun konusunu Britanya Adası'nın, söylen, söylence ve halk masallarıyla tarih arasında henüz kesin ayırımlar olmadığı bir döneminden almıştır.

1605-1606 yıllarında yazılan oyunun kaynakları çeşitlidir. Temel kaynak, birçok çeşitlemesi bulunan çok eski bir halk masalıdır. Yazında ilk kez 12. yüzyılda Monmouth'lu Geoffrey'nin *Historia Regum Britanniae* [Britanya Krallık Tarihi] adlı yapıtında yer almıştır (Russell Fraser, 1963, s. 191). Amanda Mabillard'ın "Shakespeare's Sources for *King Lear*" [Shakespeare'in *Kral Lear* için Kullandığı Kaynaklar] adlı makalesinde de, Holinshed'in *Chronicles of England, Scotland and Ireland* başlıklı ünlü yapıtı yanında, ana kaynak olarak, 1605'te yayımlanan ama daha önce oynanmış olan *The True Chronicle of King Leir, and his three daughters Gonoril, Ragan and Cordelia* [Kral Leir ve Üç Kızı Gonoril, Ragan ve Cordelia'nın Gerçek Öyküsü] adlı metin gösteriliyor. Belirtilen başka kaynaklar arasında ünlü İngiliz ozan Edmund Spenser'in ilk kez 1590'da yayımlanan epik şiiri *Faerie Queene* (II. Kitap, x. Kanto), Lear öyküsünü 1574'te Higgins'in kaleme aldığı *The Mirror of Magistrates* [Yöneticilerin Aynası] adlı metin de bulunmaktadır. Yan olay dizisi ise Sir Philip Sidney'in 1590'da yayımlanan *Arcadia* başlıklı epik romansında yer alan bir öyküden alınmıştır (Shakespeare Online 28/01/2017).

'Masal'dan 'İnsanlık Dramı'na

Kral Lear'ın, bir masal ortamının evrensel örgeleriyle başlayıp sarsıcı bir insanlık öyküsüne dönüşen yaşantısı, Shakespeare'in elinde hem toplumsal-politik bir kıssadan hisse hem de bireyin 'bi-linçlenme' yoluyla olgunlaşması sürecindeki psikolojik yolculuğun anlatımı olmuştur.

Tanrıların doğa güçlerini simgelediği eski Britanya'dayız. Başlangıçta bildik bir masal anlatılacak bize. Bir hükümdarın üç kızı vardır. Başarılarıyla şımarmış yaşlı kral, kendisini neredeyse 'tanrısal' bir güçle donatılmış sayarak, kızları Goneril, Regan ve Cordelia'ya ona olan sevgilerini dile getirme buyruğunu verir. Sevgisinin büyüklüğünü en iyi anlatan, krallığın en değerli topraklarına sahip olmakla ödüllendirilecektir.

Böylece Lear'ın, ilerlemiş yaşına karşın, hem hükümdar olarak (ülkesini parçalama yoluyla) hem de 'baba' (insan) olarak (karşılıksız olması gereken sevgi değerini ücrete bağlamasıyla) onca yöneticilik ve yaşam deneyiminden sonra bile, bilgeliğin çok uzağında kaldığı anlaşılır. Lear'ın, boş gurura kapılarak kendisini 'tanrısal' özellikli saymakla yaşadığı 'aldanış', onun 'trajik kusur'udur. Bu kusur onu bir solukta 'ülkesini parçalamak' ve 'kendi çocukları arasına ayırım koymak' gibi iki 'trajik yanlış'a sürüklemiştir. *Kral Lear* trajedisinde, kahraman daha ilk sahnede 'dönüşü olmayan nokta'ya gelmiştir. Oyunun geri kalan bölümü, Lear'ın, bütün trajik kahramanlar gibi, özgür iradesiyle yaptığı 'seçim'in bedelini ödeyişini gösterecektir. Yaşlı kral/baba, bedel ödeme sürecinde çektiği acıyla büyüyecek ve olgunlaşacaktır.

Masal sürer. İki büyük kız (Goneril ve Regan) sevgilerini dalkavukça abartmalarla dile getirdikleri için ülkenin tüm topraklarını paylaşırlar. Lear'ın -masallarda hep olduğu gibi- en çok sevdiği küçük kızı Cordelia ise sevgi sözcüklerini ballandırmaya yanaşmadığı için Lear tarafından babaya hakaret ettiği düşüncesiyle reddedilir ve kendisiyle evlenmek isteyen Fransa kralıyla ülkesinden çıkar gider.

Lear, duygusal bir fırtınanın içine atmıştır kendini. Campbell'a göre bir 'gazap' (acı çektirecek boyutta hırslanma) trajedisi olan *Kral Lear*'da -gördüğümüz ve göreceğimiz gibi- kibir (boş gurur) öfkeye, öfke öç alma-ya dönüşmekte, sonra da utanç duygusu yaşanmaktadır (s. 175).

Lear topraklarını ve yönetim yetkisini terk etmiş olmasına karşın, dediği dedik bir hükümdar gibi davranmayı sürdürecektir. Greenblatt'ın deyişiyle "sorumluluktan kurtulmak isteyen, ama aklına eseni yapmaktan da geri durmayan" biridir (s. 328). Ne ki kısa sürede gerçeklerle yüzleşecektir. İki büyük kızının Lear'a sırtlarını dönecekleri aşama yaklaşmaktadır.

Dramatik metnin bu aşamasında yer alan sahnelerin ilkinde, soylu Kent'in, yürekten bağlı olduğu Lear'ı topraklarını parçalaması konusunda sürekli olarak uyardığı görülür:

İhtiyar, ne yapıyorsun? Kuvvet okşayıcı sözlerle boyun eğince, zanneder misin ki vazife dile gelmekten korkar? Krallar çılgınlık yapınca, doğruluk namus borcu olur. Hükümdar olarak kal! İyi düşün, bu taşkın öfkeyi zapt et... (I, i) -çev.: Seniha Bedri Göknil.

Beauregard bu noktada Aquinolu Thomas'a gönderme yaparak, öfkenin mantıklı düşünmeye en büyük engel olduğunu anımsatır. Kent, Lear'ın doğru bir algılama yolunda öfkesine egemen olmasını istemektedir (s. 923).

Birinci Perde Dördüncü Sahne'de ise, oyunda ilk kez konuşan Soytarı, elindeki gücü kendi isteğiyle kızlarına devrettiği için Lear'ı acımasızca eleştirecektir:

Lear : Ne zamandan beri kendini şarkıya verdin böyle?
Soytarı : Kızlarını kendine ana ettiğinden beri. Ellerine sopayı verip pantolonunu kendi elinle sıyırdığın zaman:
Gözyaşı döktü onlar sevinçten
Ben de türküler ördüm kederden
Böyle bir kral çocuk olup
Deliliğe saptı diye.
N'olur amca, bir hoca tut da soytarına yalan söylemeyi öğretsin. Yalan nasıl söylenir, öğrenmek istiyorum.

(I, iv) -çev.: İrfan Şahinbaş

Lear'ın İki Gölgesi: Kent ve Soytarı

Lear karakterine 'yardımcı' işlevi gören (ne ki trajedi türünün gereği, başkahramanın trajik seçimini engellemeleri olanak dışı olan) Kent ve Soytarı, sahnedeki bireysel serüvenlerini, Lear'ın yaptığı iki 'trajik yanlış'ı seyircinin belleğinde canlı tutma yolunda sürdürürler.

Oyundaki eylemleri, Lear'ın yitirdiği 'kral' (Kent) ve 'insan' (Soytarı) niteliklerini simgelercesine –oyun boyunca hep Lear'ın yanında yer almalarıyla- belirginleşecektir (Lear'ın 'kral' ve 'insan' olarak yaptığı yanlıştın bedelini ödediği aşamada ise onların da öyküdeki varlıklarının noktalandığını göreceğiz).

'Ana olay dizisi'ni oluşturan Lear öyküsüne koşut olarak gelişen 'yan olay dizisi'ndeki baba figürünü simgeleyen Gloucester'in öyküsü ise bir 'melodram' örüntüsü içinde gelişecek ve oyunun ikinci yarısında, 'ana olay dizisi'yle ustaca buluşturulacaktır.

Lear'ın dostu ve silah arkadaşı olan soylu Gloucester, 'hayırsız evlat' yüzünden başına gelmedik kalmayan 'sağduyusuz baba'yı simgeler. 'Yan olay dizisi'ni ateşleyen 'kötü adam' Edmund'dur. Machiavelli tipolojisine uygun biçimde çizilmiş olan yakışıklı ve gösterişli Edmund, *Kuru Gürültü*'nün Don John'u gibi evlilik dışı bir evlat olduğu için babasının mirasını alamayacaktır. Mirası Gloucester'in yasal oğlu, erdemli ama saf Edgar'a kaptırmamak için babasına ustaca dil dökecek, evlilik dışı ilişkisinin tadı damağında kalmış Gloucester de onun kurnazca kotardığı yalanlara inanarak, kendisine yürekten bağlı yasal oğlu Edgar'a düşman kesilecektir. Beauregard, bu noktada Gloucester'in abartılı şehvet duygusu ile Lear'ın abartılı öfkesi arasında koşutluk kurmaktadır (s. 922).

Shakespeare'in iki olay dizisi arasında kurduğu koşutluk açıktır: Lear'ın üç kızına karşılık olarak Gloucester'in iki oğlu vardır: Lear'ın iki kötü kızı, Gloucester'in kötü oğluyla işbirliği ederken, Lear'ın erdemli kızı Cordelia ve Gloucester'in erdemli oğlu Edgar baba öfkesinin kurbanları olacaklardır. Her iki yaşlı adamın öfkesi de adaletsizliği çağıran 'kusur', dahası, 'kötülük' niteliğindedir (Campbell, s. 207).

Shakespeare oyunun ilk yarısında, her iki olay dizisinde de, henüz içinde bulundukları yanılığının bilincinde olmayan iki 'baba' figürünün, aymazlık içindeki konumlarını gösterir. Lear, emekliliğin tadını çıkartan, sorumsuz ama dediği dedik bir 'şımarık kral' olarak yaşamı herkese zorlaştıradursun, Gloucester de, gerçekte kendisini çok seven oğlu Edgar'ı yok etme girişimi içindedir.

Oyun, iki olay dizisindeki karakterlerin buluşup, yeni ilişkilerin kurulmasıyla gelişir. Lear, sırayla gittiği iki kızının evinde de hoş

karşılanmayacaktır. Edmund zaman içinde her iki kız kardeşle de -toplumda yükselmesinde yararlı olabilecek- aşk ilişkisine girecek, dahası, Fransa ile Britanya arasındaki huzursuzluktan yararlanacak ve babası Gloucester'i saf dışı eden Regan'ın kocası Cornwall ile bir olup ülke yönetimini ele geçirmeye çalışacaktır.

Kötü adamların kol gezdiği, erdemli ve saf kişilerin tuzağa düşüp toplum dışına kaçmak zorunda kaldıkları, aşk ilişkilerinin ve şiddet olaylarının birbirini izlediği, entrika yüklü bir 'melodram' görüntüsü veren 'yan olaylar dizisi', aslında düz bir çizgide -'yıkım'a ve/ya da 'yüceliş'e doğru- şiirsel bir devinimle ilerleyen Lear'ın (Kent'in, Soyтары'nın dillendirdiği) içsel serüvenini zaman ve uzam içinde somutlama işlevi taşımaktadır. Dahası, yalnızca 'baba' kimliği sorgulanan Gloucester'in 'sıradan bir aldatmaca'ya dayalı öyküsü, hem 'baba' hem de 'kral' olarak yaptığı yanlışlarla hesaplaşan Lear'ın 'trajedi'sinin derinliğini -'karşılaştırma' yoluyla- özümsememizi sağlamaya yarayacak bir olgu olarak işlev taşımaktadır.

'Fırtına' sahnesi

Oyunun İkinci Perde'sinin son sahnesinde başlayan ve gitgide yaklaşmakta olan fırtınanın şiddeti, Üçüncü Perde'nin ilk sahnesinde yoğun biçimde duyulmaya başlanır. Bütün yetkilerini devrettiği her iki kızına da öfke kusan Lear doğanın acımasızlığı karşısında savunmasızdır. Yanında iki gölgesi, (kimliğini gizleyen) Kent ve Soyтары'yla ıslak ve soğuk gecede sürüklenmektedir. Her şeye sahip olan yüce kral evsiz barksız bir serseriye dönüşmüştür.

Oyunun merkezinde (III, ii) yer alan 'Fırtına Sahnesi' Lear'ın karşılaştığı haksızlık karşısındaki sınırsız öfkesinin doğada da gerçek bir fırtına oluşturmasıyla, 'insan dramı'nın, Shakespeare eleştirmenlerinin kullanmayı sevdiği 'kozmetik dram' terimine denk düşebilecek, *Julius Caesar* ve *Macbeth* oyunlarında da göreceğimiz 'evrensel düzenin sarsılması' olgusuyla bütünleştiğini gösterir. Kendini tanrısal düzeyde yüce sayan kibirli Lear'ın -doğa güçlerine seslenen- tiradının içerdiği duygusal şiddet, 'insan'ın 'tanrılara başkaldırış'ındaki çaresizliğin anlatımıdır:

Gökler, gürleyin var kuvvetinizle! Yağmurlar akın. Yıldırımlar saçın ateşinizi! Siz benim kızlarım değilsiniz kil Ben sizi nankörlük ediyorsunuz diye yerebilir miyim? Koca bir ülkeyi vermedim ki size; “evlatlarım” demedim ki siz! Bana hiçbir itaat borcunuz yok sizin! Onun için keyfinize bakın, neniz varsa yağdırın üzerime... Görüyorsunuz, kölenizim artık... Gücü kalmamış, adam yerine konmaz olmuş zavallı alil bir ihtiyarım. Ancak, “o habis kızlarıma yardımcılık ediyorsunuz” demekten de kendimi alıkoymuyorum. O melunlarla birlik oluyor, böyle yaşlı ve ağarmış bir başa göklerden savaş açıyorsunuz. Ayıp! Ayıp!

(III, ii) -çev.: İrfan Şahinbaş

Lear, çektiği acıya dayanamayarak, aklını yitirme noktasına gelmiştir. Aynı sahne Lear'ın, azgın fırtınayı yarı çıplak bir konumda göğüslerken, kendisine yakıştırdığı ‘tanrı’ konumundan ‘insan’ konumuna geçerek olgunlaşma sürecine girdiğini gösterir. Lear'ın tüm toplumsal süslerinden ve boş gururundan arınıp, ‘insan’ Lear niteliğini kazandığı nokta, karşılırlarına çıkan derme çatma bir barınağa girmeden önce Soytarı'ya söyledikleriyle belirginleşir:

Gel yavrum, sen nasılsın? Üşüyor musun? Ben de üşüyorum. (Kent'e) Kulübe nerede dostum? İhtiyacın ne garip bir sanatı var: hiç değeri olmayan şeylere bile kıymet kazandırıyor. Şu kulübeye bakalım... Zavallı deli, zavallı çocuk, kalbimde daha sana acıyacak kadar duygu var.

(III, ii) -çev.: Seniha Bedri Göknıl

Aklı başındayken gerçekleri göremeyen Lear, aklını yitirince bilgeleşecektir. Kibir öfkeye, öfke bilincin denetimini yitirmesine, bilincin yitmesi ise deliliği getirmiştir (Campbell, s. 175).

Fransız güçlerinin Dover'e gelmekte olduğunu öğrenen Gloucester, Lear'ı sığındığı kulübede bulur. Aynı kulübeye aklı başından gitmiş bir dilenci olarak kimliğini gizleyen Edgar da sığınmıştır. Gloucester, Lear'ı daha güvenilir bir korunağa alır. Ayrıca Kent'e, Lear'ı kızı Cordelia'nın yanına götürmesini söyler.

Gloucester'ın gözlerli oyuluyor

‘Yan olaylar dizisi’ Lear'a destek olmak isteyen Gloucester'ın, Regan'ın kocası Cornwall tarafından gözlerinin oyulmasıyla gelişir. Antik Yunan trajedilerinin tersine, sahnede her türlü şiddet olayının yer alabildiği Seneca geleneğinin en korkutucu yansımalarından biri olan ‘göz oyma’ sahnesi, oyuna egemen olan insanlık dışı eylemlerin

somut göstergesi olarak belleklere yerleşir. Gloucester, gözleri sağlamken göremediği gerçekleri, gözlerinin gerçekten kör olmasından sonra görmeye başlayacaktır.

Gözlerindeki ve yüreğindeki yaralarla bir yerden bir başka yere sürüklenen Gloucester, kendisini deli bir dilenci olarak tanıtan oğlu Edgar'la yol arkadaşlığı yapacak ve Dover'e ulaşmaya çalışacaktır. Gloucester'in tam da bu noktada yaptığı "Delilerin körlere yol göstermesi/Günümüzün vebasıdır" (IV, i) belirlemesiyle, hem oyunun öyküsünün yer aldığı zamana ve koşullara gönderme yapılmakta hem de -büyük olasılıkla- Elizabeth döneminde toplumun yönetiliş biçimi taşlanmaktadır.

Edgar, babasının kendini öldürmesine engel olacak, Gloucester kim olduğunu bilmediği bu kişiyle, öldüğü aşamaya dek yazgı birliği yapacaktır. Oyunun geç aşamalarından birinde, oğlunun gerçek kimliğini öğrenen Gloucester'in, yaşadıklarını kaldıramayacak noktaya gelerek öldüğü öğrenilir. Shakespeare, oyununun 'melodram' dokusuna işlediği bu kahramanı için etkili bir ölüm sahnesi yazma gereğini duymamıştır.

Lear, dinginliğe, aklını yitirince kavuşmuştur. Küçük kızı Cordelia'ya kavuşmanın mutluluğu pathos yüklü dizelerde dile gelir. Öykü, İngiliz güçlerinin ağır bastığı bir aşamada Lear ve Cordelia'nın, Edmund'un buyruğu doğrultusunda denetim altına alınmasıyla sürer. Bu arada, ölmüş olan kocası Cornwall'ın yerine Edmund'u koymak isteyen Regan ile erdemli kocası Albany'nin öldürülmesi yönünde girişimde bulunan ve Edmund'u kız kardeşine kaptırmayı düşünmeyen Goneril arasında ölümüne bir savaşım gelişir. Biri ötekini zehirler, sağ kalan da intihar eder. Edgar ise gerçek kimliğiyle kardeşi Edmund'un karşısına çıkmış ve yaptıkları düelloda onu ölümcül düzeyde yaralamıştır. Edmund, ölmezden az önce, yaptıklarından dolayı pişmanlık duyacak ve idamını emretmiş olduğu Cordelia'yı kurtarmaya çalışacaktır. Ancak, geç kalmıştır. Cordelia'yı en son babasının kolları arasında cansız yatarken görürüz. Sıra, yaptığı yanlışların bedelini uzun bir süreç içinde ve aklını kaçırma pahasına ödeyen Lear'ın 'acı çekme sahnesi'ne gelmiştir. Yer yer konuşmalarla kesilen bu sahnede Lear, oyunun en başında kovduğu

ama yanından hiç ayrılmayan Kent'i gerçek kimliğiyle algılayacaktır. Soyтары'sını ise Cordelia'yla birlikte asmışlardır. Lear 'acı çekme sahnesi'yle aynı zamanda son sözlerini söylemektedir:

... artık sonsuza dek yok.
Cordelia, Cordelia biraz daha dur. Ha,
Ne diyorsun? Sesi ne güzeldi,
Tatlı ve yumuşak. Tam da kadına yakışan ses.
(...)
Soytarımı da asmışlar. Yaşam belirtisi yok mu, yok mu, yok mu?
Köpeğin, atın, farenin canı var da
Neden soluğun yok senin? Bir daha canlanmayacaksın,
Asla, asla, asla, asla, asla.
Şu düğmeyi çözer misiniz lütfen. Sağolun efendim.
Görüyor musunuz? Ona bakın. Bakın, dudakları,
Bakın, bakın.

(V, iii)

'Yıkım' gerçekleşmiştir. Artık Lear'ı trajik kahraman olarak selamlayıp yücelttiğimiz noktadayız. Kral ve baba olmanın doğrularını öğrenmiş olarak son nefesini veren Lear'ın ardından, tıpkı Soyтары gibi, Kent de sahneden çekilmeli, ölümle kucaklaşmalıdır. Albany'nin kendisine ve Edgar'a, ülkeyi birlikte yönetmeleri için yaptığı öneriyi bu nedenle geri çevirir:

Hemen çıkmam gereken bir yolculuk var, efendim;
Efendim beni çağırıyor, gitmemek olmaz.

(V, iii)

Geriye Edgar'ın dile getirdiği kapanış sözleri kalmıştır:

Bu keder yüklü zamanın ağırlığını taşımalyız,
Gerçek duygularımızı dillendirelim, söylememiz gerekenleri değil.
En yaşlı olanlar en ağır acıları çektiler. Genç olan bizler
Ne onların gördüklerini görelim ne de onlar kadar uzun yaşayalım.

(V, iii)

Lear'ın oyun başında bozduğu insanlık ve toplum düzeninin oyun sonunda onarılmış olması içimizi hiç de rahatlatmaz. Belleklerden çıkmayacak olan, Lear'ın, 'yanlışlarından arınma' adına çıktığı, bizi de peşinden sürüklediği uzun ve zorlu yolculuktur...

TRAJİK VE BURUK: MACBETH VE LADY MACBETH

XVI

Shakespeare oyunları toplumsal ve evrensel düzenin bozulduğu her tarihsel dönem için geçerlidir. İnsanın, yok etme gücünü, kendisinden büyük güçler karşısında sinayarak toplumu ve yeryüzünü denetim altına alma tutkusu hep ön düzeydedir çünkü. İnsanoğlu bu tutku bağlamında kendisine sınırsız haklar tanır. Dahası, ölümü de göze alır ve sıradan insanların ötesine ulaşır. Ne ki toplum ve dünya düzenini, dahası, doğa düzenini de altüst ettiği için sonunda yenik düşer.

Macbeth trajedisinin öyküsü de kısaca budur: İnsan yaşamına ilişkin olan, gürültülü patırtılı –ama hiçbir anlam taşımayan- bir masal... Bir yanıyla, şiddete, vahşete bulanmış insanlık tarihinden ders almayışın neden olduğu toplumsal-evrensel yıkımı, öteki yanıyla, tutkular dünyasında ‘insan kalma’nın vazgeçilmez zorunluluğunu dile getirir.

Siyasal erke ulaşmak da zordur, kazanılmış erki sürdürmek de... Güç sahibi olan, ülke yönetiminde kurduğu ‘duyarlı denge’leri koruyabilmelidir. Toplumsal tarih ve yazın yapıtları ‘duyarlı denge’nin bozulduğu anlarda, güç sahibi kişinin nasıl tepetaklak olduğunu, onun gücüne bağımlı olanları da nasıl tepetaklak ettiğini gösterir. Başka güçlerin etkisini küçümseyerek kendini ‘tanrı’ sayma noktasına gelmiş kişi, artık gücünün doruğunda değil, ‘zayıflığın’ başlangıcındadır. Shakespeare, sıradan bir ölümlü olduğunu unutan güç tutkunlarına yaman bir bedel ödetir.

Erkekler dünyasının vahşetinden cadılar dünyasına

Macbeth İskoçya'nın en yiğit, en güçlü beylerindendir. Ülke dışından destekli bir iç savaşı bastırmada gösterdiği yetkinlik nedeniyle krallığa en yakın aday olduğunu bilir. Oyunun başında bu kanlı savaşta Macbeth'in nasıl başarılı olduğu gösterilir. Bu arada, krala isyan eden Cawdor Beyi'nin konumu oyunun temel önseme ögesi olarak sunulur. Toplumsal düzeni altüst eden Cawdor Beyi idamla cezalandırılacaktır.

Dürüst ve mert Macbeth oyunun trajik kahraman adayıdır. Öncelikle, kusursuz sayılabilecek bir kişidir. İnsanlık duygusu yüksek, vicdan sahibi ve ahlaklı biridir. Böylesine erdemli bir kahramanın, trajik kusurunun ortaya çıkması için Cadılar'la karşılaşması gerekecektir. Sisli ve dumanlı havada buluşan bu doğaüstü güçler, oyun boyunca arada bir görünüp, kehanette bulunacaktır. Macbeth'in ve arkadaşları Banquo'nun yoluna ilk kez Birinci Perde Üçüncü Sahne'de çıkan üç Cadı, onları selamlayacak ve Macbeth'e Glamis Beyi ve Cawdor Beyi olduğunu haber verecektir. İlki Macbeth'in zaten öğrenmiş olduğu, ikincisinin de o sırada gelen haberciler tarafından doğrulandığı bu iyi haberlerle inandırıcılıklarını kanıtlayan cadılar, daha sonra Macbeth'e kral olacağını söylerler. Macbeth'in, kral olacağı kehaneti karşısında irkilişi, savaşta gösterdiği kahramanlık nedeniyle, böyle bir olasılığı kafasından daha önce geçirdiğini gösterir. Böylece ikinci önseme ögesi de yerini bulmuştur. İdamla cezalandırılan Cawdor Beyi'nin unvanını taşıması ve İskoçya Kralı olma olasılığı, önemli iki gösterge olarak, Macbeth'in geleceğine Shakespeare'ce ışık tutmaktadır. Cadılar, kendisi için de kehanet isteyen Banquo'ya, soyundan kralların geleceğini iletirler.

Araya küçük bir not ekleyelim: Greenblatt, 'cadılık' ediminin o dönemde yalnız korkutucu bir olay olarak değil, aynı zamanda, eğlenceli bir gösteri olarak görüldüğünü söylüyor (s. 348). Shakespeare, cadı kimliğindeki doğaüstü yaratıkların, yaptıkları birtakım muziplikler dışında, insanların yazgılarını belirleme işlevi taşımadığını, ne ki geleceği görebilen usta falcılar gibi doğru kehanette bulunduklarını gösterecektir. Bir başka deyişle, 'cadı' örgesi oyunda -tıpkı Hamlet'e, ölümünün doğal olmadığını duyuran- Kral Hamlet'in 'haya-

leti' gibi, işlevi belirlenmiş bir dramatik araç olarak kullanılmaktadır. Macbeth'in yazgısını belirleyecek olan Cadılar değildir.

Macbeth'in, İskoçya tahtına geçeceğini söyleyen yaşlı kadınları duyduktan sonra karısına olan biteni anlatan bir mektup yazdığı daha sonra anlaşılacak ve Macbeth'in, kral olma düşüncesini sevinçle karşıladığı açık seçik belirlenecektir.

Birinci Perde'nin Dördüncü Sahne'sinde, yeterince uzak görüşlü bir yönetici olmadığını anladığımız Kral Duncan -savaşta çok da başarılı olamamış- oğlu Malcolm'u tahtına vâris ilan edecektir. Bu arada, Macbeth'i onurlandırmak için şatosuna konuk geleceğini de bildirecektir. Hak ettiği 'erk'e uzak düşmeyi kabullenemeyen Macbeth, canavarca bir eylem olacağını bile bile, aynı zamanda akrabası olan Kral'ını ortadan kaldırmayı kafasından geçirmeye başlar:

Yolu tıkadı Prens.

Yıldızlar, kapayın gözlerinizi! Hiçbir ışık sızmasın,

İçimdeki derin, karanlık isteklere.

Yine de olsun ama, olsun bu iş;

Gözün bakamayacağı kadar korkunç da olsa.

(I, iv) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Geriye, Macbeth'in 'Duncan'ı öldürme'ye yönelmesinde kolaylaştırıcı bir etken olan eşi Lady Macbeth'in gündeme gelmesi kalmıştır.

Shakespeare'in bu ünlü trajedisi, dramatik durumun 'söz' ve 'görüntü' ile baştan sona denetlendiği, şiirin (şiirin içerdiği derinliğin) karakteri incelikli ayrıntılarla üç boyutluluğa taşıdığı, karakterdeki derinliğin olayları/sahneleri vurucu ve anlamlı kıldığı, bakışımli ya da koşut düzende konuşlandırılmış ilişki, olay ve söz dizileriyle oyunu baştan sona sarıp sarmalayan bir müzik yapıtı gibi biçimlendirilmiştir. Pek çok 'solo' ya da 'ikili sahne', bir operanın ünlü ariaları gibi, yapının 'olmazsa olmazı'dır.

Macbeth, karşılıklı ilişkileri yoluyla, oyunu 'trajik' yapan biri erkek öteki kadın iki kahraman üstüne kurulmuştur. Macbeth'le 'ikili karışıklık' ilişkisi içinde yapılandırılan Lady Macbeth, oyunun erkek kahramanını 'trajik kahraman' konumuna getiren kişidir. Lady Macbeth olmasa, Macbeth'in 'insan kalmak' ile 'canavara dönüşmek' arasındaki duraksamasını, dahası, Duncan'ı öldürdükten sonra çektiği

acının dillendirilmesini sağlamak ve düzgün bir 'olaylar dizisi' oluşturmak için kahramana daha birçok 'solo' konuşma yazmak gerekecekti. Shakespeare, kestirme yoldan gitmiş, Macbeth'in öyküsünü 'trajedi'ye dönüştürmede temel işlevi Lady Macbeth'e yüklemiştir.

Bu nedenle de Lady Macbeth'in, önemli bir karakter olması yanında, oyun için gerekli bir 'sahne figürü' olarak biçimlendirildiğini de sürekli olarak aklımızda tutmamız gerekir. Yoksa, Lady Macbeth'e yakıştırdığımız özelliklerin barındırdığı çelişkilerin içinden çıkamayız. Lady Macbeth'i 'bin bir suratlı' bir karakter olarak işimize geldiği gibi değerlendirme lüksüne sahip değiliz. Lady'yi yerine göre hem Macbeth'in 'alt-ben'i, hem ruhunu şeytana satmış bir kadın, hem kocasını durmadan yatağa çağıran erotik bir dişi, hem kraliçe olmak isteyen tutkulu eş, hem oyundaki cadılar gibi doğaüstü güçleri olan bir yaratık hem de elinde tuttuğu kandille şatonun karanlığını delen acınası bir uyurgezer olarak nitelendirmek kulağa hoş gelebilir. Ne ki, sahnede izlediğimiz kadın karakteri doğru yorumlayabilmek için, Shakespeare'in Lady Macbeth'i nasıl bir yaklaşımla 'tutarlı' kıldığını incelememiz gerekecektir.

Shakespeare'in bu oyun için Holinshed'in yapıtının iki ayrı bölümünden yararlandığı görülüyor. Bunlardan Macbeth'le ilgili olan ilki (s. 207-223), Donwald tarafından öldürülen Malcolm Duff'la ilgili olan bir başka bölümle (s. 212-213) birleştirilmiş. Her iki bölümde de, kocasını kralı öldürmeye yönlendiren bir 'kadın'dan söz ediliyor. İlk bölümde 'kraliçe olmak için yanıp tutuşan' bir 'eş' söz konusu. İkinci bölümde ise gündemde, 'kraldan nefret eden' ve kocasını bu nedenle cinayete sürükleyen bir başka 'eş' var.

Shakespeare, Holinshed'de yer alan bu iki kadını birleştirerek, Kral Duncan'ı sevmemesi için hiçbir nedeni olmayan ve kraliçe olma tutkusu yazdığı oyunun hiçbir yerinde açık seçik belirtilmeyen Lady Macbeth'i yaratmayı seçmiştir. Holinshed'in aktardığı tarihsel öyküde Cadılar'ın 'Macbeth'in, yerine geçecek bir vârisi olmayacağı' yönündeki kehanetini de (s. 210) kullanan Shakespeare, 'çocuksuz' bir Lady Macbeth tasarlamıştır. Shakespeare'in Lady Macbeth'i, Holinshed'deki Donwald'ın karısı gibi, kocasını kralı öldürmeye 'dil dökmedeki beceri'siyle yönlendirecektir.

Ne ki, Holinshed'in yapıtının sağladığı esinlenmeler dışında Lady Macbeth'in oyun içinde yaşadığı deneyim, baştan sona Shakespeare'e özgüdür ve oyunu ortaya çıkartan enerjinin oluşmasında baştan sona işlevseldir.

Shakespeare'in öteki trajedi metinlerine oranla kısa bir oyundur *Macbeth*. 1606 yılında sahnelenmiş olmasına karşın, ilk kez 1623'te, oynandıktan on yedi, Shakespeare'in ölümünden de yedi yıl sonra yayımlanmıştı.

Kullanmakta olduğumuz metinler, bir olasılıkla, sahnede sunulmak için elden geçirilmiş, belki de kısaltılmış bir sufiör kopyasından alınmadır (G. K. Hunter, s. 190). Bu nedenle, metnin ilk uzunluğu ya da, kesilmiş bölümler varsa, bu bölümlerin Lady hakkında aydınlatıcı bilgiler içerip içermediği hakkında bilgimiz yok. Öte yandan, oyunun kısalığı belki de içerdiği deneyimin yoğunluğuyla açıklanabilir. Bu yapıtı "uzatmalı bir karabasan", "Shakespeare'in Yeraltına Yolculuğu" ya da "Cehennem'i olarak tanımlayan Harold C. Goddard, *Macbeth*'in "başı ve ortasının olmadığını", çünkü oyunun "son"dan ibaret olduğunu vurgularken şöyle bir açıklama getiriyor: "Kahramanın tutkusu daha aksiyon başlamadan ortaya çıkmıştır" (s. 6-10).

Oyun, başlığından da anlaşılacağı gibi, çoğunlukla Macbeth karakteri üzerinde yoğunlaşmaktadır. Harry Levin, *Macbeth*'in, oyunu oluşturan dizelerden yüzde otuzunu, Lady Macbeth'in ise yüzde on birini konuştuğunu ve tüm dizelerinde dolaylı ya da dolaysız biçimde Macbeth'e gönderme yaptığını söylüyor (s. 113). Bu da bize bir kez daha Lady Macbeth'in söyleminin, Macbeth'in kişiliğini ortaya çıkartmak bağlamında işlevsel olduğunu gösteriyor. Dahası, Lady'nin oyundaki rolü ve dillendirdiği dizelerin sayısı, oyunun gelişimi içindeki rolü küçüldükçe azalıyor. Lady, oyunda ilk kez, varlığı daha önceden belirtilmeksizin, Birinci Perde'nin Beşinci Sahne'sinde ortaya çıkıyor. Oyundaki rolü ise Beşinci Perde'nin ilk sahnesinde noktalanıyor. Bir başka deyişle, Lady Macbeth oyunun ilk dört ve son dört sahnesinde yer almıyor. Çünkü o bir kadın. Macbeth'in 'erkek dünyası'nın 'yaşantı çerçevesi' içinde, kadınlara tanınabilecek kısıtlı yeri kaplayabiliyor yalnızca. Macbeth'le arasındaki temel karşıtlık birinin erkek, ötekisinin kadın olması. Ama, unutmayalım, Shakespeare ikisini de insan olarak çizmiş.

Lady Macbeth'e dayatılmış kadınlar dünyası

Lady Macbeth'in 'kadın' olma özelliklerine bakmak için Shakespeare döneminde kadın cinsine ve kadının evlilikteki rolüne nasıl bakıldığını anısamamız gerekiyor. Kadının, fiziksel ve zihinsel açıdan güçsüz olduğu, bu nedenle önemli konularda söz sahibi olamayacağı, İngiliz Kilisesi'nde sunulan öğüt niteliğindeki konuşmalarda sık sık dile geliyordu. İnsan olarak düşük nitelikli bir varlıktı kadın. Erkek-egemen dünyada olup bitenle baş etmeye ne fiziksel gücü ne de zekası yeteceği için, yapabileceği en olumlu üç iş kocasına iyi eş, çocuklarına iyi anne ve iyi ev kadını olmaktı. Kadın, 'efendisi' olan erkeğin 'yardımcı'sıydı. Böylece tanımlanan bir rol içinde kısıtlanan kadının denetleyebildiği tek uzam 'evi'ydi. Evin dışında uzanan eylem yüklü 'erkekler dünyası'nı paylaşma şansı yoktu.

Lady Macbeth'in oyun boyunca Elizabeth ve Jakoben dönemlerinde egemen olan 'kadın algısı'nın sınırları içinde kaldığını görüyoruz. Kocasının mutluluğu adına Macbeth'e ilk cinayetinde yol gösterici olan Lady Macbeth, oyunun başında, hiç tanımadığı erkekler dünyasının vahşetini benimseme çabasına giren, pratik zekası olan ama 'ileri görüşlü olmayan' bir kadındır.

Kocasını bir 'canavar'a dönüştürmekte taşıdığı işlev bile kadın cinsi için biçilen rolle ilişkilendirilebilir. Juliet Dusinberre'e göre 16. ve 17. yüzyıl İngiltere'sinde "vicdan özgürlüğü, kadın cinsine henüz pek yakıştırılmayan bir kavramdı. Kadınlar, ahlak yargılarına bağımsızca ulaşma yolunda eğitilmemişti. Oyun yazarları, kadınlar da vicdan olup olmadığını ortaya çıkartmaya çalışıyorlardı" (s. 93). Shakespeare, işte tam da bu amaçla, Lady Macbeth'i 'eş, anne, ev kadını' ve 'eşinin erkek-egemen dünya içindeki varlığının destekçisi' rolleri içinde tutsak ederek, kocasının 'kral' olması için ortaya koyduğu eylemi ve bu doğrultuda yaşadığı içsel deneyimi araştırmaktadır. Böylece, her zaman olduğu gibi, bir taşla birden çok kuş vurmakta, Lady Macbeth'i oyununa kadın kahraman yaparak, hem yazdığı trajedinin yoğunluğunu artırmakta hem de döneminin alışlagelmiş 'kadın algısı'nı 'inceleme malzemesi' olarak değerlendirmektedir.

Oyun boyunca Lady Macbeth'i üç ayrı uzamdaki üç ayrı konumunda izleriz. Oyunun aksiyonunun oluşmasında önemli işlev taşıyan Bi-

rinci Perde'nin, Beşinci-Yedinci Sahne'leri ile İkinci Perde'nin İkinci-Üçüncü Sahne'lerinde 'evimiz' (I, vi) dediği Inverness Şatosu'nun 'hanım'ıdır (Oyunun bu bölümünde 189 dize boyunca konuşmaktadır). Üçüncü Perde'nin Birinci, İkinci ve Dördüncü Sahne'lerinde Krallık Sarayı'nda 'kraliçe'dir (Bu bölümdeki rolü 'sınırlı'dır ve yalnızca elli dokuz dizeyi kapsar). Sonra, Beşinci Perde'nin ilk sahnesine dek oyunda yer almaz. Ortaya çıktığında ise Dunsinane Şatosu'ndadır ve uykuda gezme sahnesinde konuştuğu on sekiz dize, bölük pörçük sayıklamalardan oluşur. Kısa bir süre sonra da Lady'nin öldüğünü öğreniriz.

Inverness Şatosu'nda cinayet

Oyunun ilk bölümünde yaşadığı Inverness Şatosu, Lady Macbeth'in -Shakespeare'in yaşadığı dönemde kadına yakıştırılan işlevleri kolayca yerine getirebildiği, sevdiği ve benimsediği- 'evi'dir. Evinden çıkıp da, hiç tanımadığı erkekler dünyasıyla yüzyüze gelince, olaylar üstünde denetimi kalmayacak ve sonunda aklını yitirecektir.

Oyunda ilk gördüğümüzde, Lady Macbeth, ona 'yücelikte sevgili ortağım' diye seslenen kocasının, Cadılar'ın kehanetini ve 'kendisine muştulanan yüceliği' anlatan mektubunu okumaktadır (I, v). Bu mektup karı kocanın karşılıklı sevgi ve saygısının göstergesi olduğu için önemlidir. Macbeth, gelecekte ulaşacağı 'yüce' konumu karısıyla paylaşmaktan mutluluk duymaktadır. 'Yücelik'ten karısına verdiği pay da onun şövalyelik dönemine özgü inceliğinin göstergesidir. Burada dikkat edilecek bir nokta da Lady Macbeth'i kraliçelikle ilişkilendiren Macbeth olmasıdır. J. L. Klein'in dediği gibi, Lady Macbeth "kendisine 'yücelik' sözü verildiğini oyunun hiçbir yerinde belirtmez" (s. 243). Lady Macbeth'in kocasını kral yapma kararını almasının başlıca nedeni, Macbeth'in kendisini bekleyen gelecek adına duyduğu ve açıkça dile getirdiği mutluluktur.

Lady Macbeth için, erkekler dünyası -oyunun ilk sahnelerinde gördüğümüz gibi- çoğunlukla şiddet ve kan dökmeyi içeren bir eylem alanıdır. Lady, kehanetlerin birbiri ardından doğru çıkmasının etkisiyle coşarak, kocasına verilen sözün yerine gelmesi için, o gece evlerine konuk olacağını -o sırada gelen bir ulaktan- öğrendiği Kral'ın öldü-

rölmesi gerektiği sonucuna varmıştır (Daha oyunun ilk sahnesinde Cadılar'ın "iyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek" tekerlemesiyle, birbirinden farksız kılınan 'iyi' ve 'kötü' kavramlarının ayırıcı özellikleri zaten yitip gitmiştir). Lady'nin Kral Duncan'dan nefret etmesi için hiçbir neden yoktur; çünkü Kral, oğlu Malcolm'u tahtın vârisi yaptığını ilan ettiğinde, Macbeth'in nasıl rahatsız olduğundan haberi bile yoktur. Bütün düşündüğü, Macbeth'in gereğinden çok helal süt emdiği için (I, v) bu cinayeti işleyemeyeceğidir. Bu nedenle, seven ve görevinin bilincinde olan bir eş olarak, kadınlara yüklenen rolü üstlenmeli "helal süt emmiş" Macbeth'in "iyiliğini" etkisiz kılmalıdır (Bradley, s, 30).

Bu noktada gördüğümüz, yükselme hırsıyla yanıp tutuşan bir kadın mıdır, yoksa kendisi için hiçbir şey istemeyen bir eş mi? Bu sorunun bir yanıtı, A. C. Bradley'nin "Lady Macbeth'in kafasının çalışma biçimi, kendi tutkularıyla kocasının tutkuları arasında bir ayırım koymazdı" olabilir (s. 313). Ya da Cleanth Brooks'un daha zarif bir biçimde dillendirdiği gibi, Lady Macbeth'in "kendisiyle ilgili tutkuları, kocasına olan tutkusunun ayrılmaz bir parçasıdır" (s. 221) sözü benimsenebilir.

Lady Macbeth, Macbeth'i, istediği yüceliğe erişmesi için, dil dökmeye sanatını kullanarak harekete geçirecektir (Klein, s. 243). Marilyn French'in deyişiyle, "Shakespeare'e göre, kadınlık ilkesi uyarınca kocasındaki iyilik erdemini desteklemesi gereken Lady Macbeth, *tam tersine*, erkeklik ilkelerini yansıtan bir karar vermiştir" (s. 245). Daha açık söylemek gerekirse, tanımadığı erkekler dünyasında 'merhamet'in 'zayıflık' ya da 'kusur' sayıldığını düşünmekte ve -kendi doğal duyguları ne olursa olsun- 'acımasız' olmaya çalışmaktadır. Ne ki erkeklerin eylem alanında söz sahibi olamayacağını bildiği için, yaptığı 'acımasız' planı gerçekleştirme işini eşine bırakacaktır. Dunsinberre'in deyişiyle, "kadınlar, güçsüzlüğün üstesinden komplo kurmada ustalaşarak gelirler" (s. 282). Lady Macbeth'in bu özelliği açık seçik görülmektedir.

Lady, Kral Duncan'ın Inverness'e gelecek olmasını, kendisi gibi görevine bağlı bir eş ve becerikli bir ev kadınının kaçırmaması gereken bir fırsat olarak değerlendirir. Inverness Şatosu'nu 'kalesi' olarak değerlendirmesi, kendisine en uygun savaş alanının 'ev'i oldu-

ğunu gösterir. Ne ki, yapılacak olan ‘ev işi’ bu kez ‘adam öldürme’ye ilişkindir. Erkekler dünyasının bir parçası olan bu eylem, doğurma, besleme, büyütme ve sevecenlikle sarıp sarmalama eylemlerini içeren ‘kadınlık ilkesi’ne taban tabana zıttır. ‘Cinayet işleme’ olgusunu benimseyebilmesi için Lady Macbeth’in ‘kadınlık ilkesi’nden vazgeçmesi gerekecektir (French, s. 245). Bu nedenle, Birinci Perde Beşinci Sahne’de yer alan ‘solo’ konuşmasında -onu kararından döndürme tehlikesi içeren- kadın cinsine özgü özelliklerinin yok olması için kötü ruhlara çağrı yapar:

Gelin cinlerim, kana susamış cinlerim!
 Gelin, alın benden kadınlığımı;
 Katılaştırın, taşılaştırın beni tepeden tırnağa.
 Öyle koyulaştırın ki kanımı,
 Merhamet işleyemez olsun içine!
 İnsanlığımı yumuşatıp da beni
 Sarsmasın korkunç kararımı;
 (...)
 Gelin, cinayet elçileri, gelin neredesiniz,
 (...)
 Gelin sarın memelerimde kadınlığımı,
 Zehire çevirin sütümü!

(V, v) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Lady’nin kötü ruhlara yaptığı çağrı, bir ‘cadılık ritüeli’ olmaktan çok, yapmayı planladığı iş için, retorik sanatının etkisiyle kendini yüreklendirme çabasını göstermektedir.

Bir süre sonra Inverness’e gelen Macbeth, sevgili eşini, ‘acımasızlık’ zırhına bürünmüş olarak, amacından vazgeçmesini olanaksız kılan bir kararlılık içinde bulacaktır. Lady, kocasına planını anlatacak ve konuklar geldiğinde nasıl davranması gerektiğini söyleyecektir. Macbeth’in bu korkunç plana tepkisi ilk başta oldukça soğukkanlıdır. Sanki aklından benzer şeyler geçiyormuş gibi, “Sonra düşünürüz” (I, v) demekle yetinir. Lady Macbeth, sahneyi “gerisini bana bırak” diyerek sonlandırır. Kocasını mutluluğa ulaştıracağını düşündüğü bu cinayeti düzenleme sorumluluğunu bütünüyle üzerine almıştır.

Bir sonraki sahnede Lady Macbeth’i kusursuz bir ev sahibesi olarak görürüz. Verdiği kararın ‘ahlak’ anlayışına aykırı olduğunun bilincinde değildir. Ödemesi gereken bir bedel olacağını düşünmez

bile. Oysa Macbeth, hemen hemen aynı anda, eylem gerçekleştikten sonra ödenecek bedelin ağırlığını düşünmektedir:

Yapmakla olup bitseydi bu iş,
Hemen yapardım, olup biterdi.
Döktüğüm kanla akıp gitse her şey,
Bir vuruşta sonuna varılsa işin,
Bir vuruşta bu dünyayı olsun kazanıversen,
Zaman denizinin bir kumsalı olan bu dünyayı
Öbür dünyayı gözden çıkarır insan.
Ama bu işlerin daha burada görülüyör hesabı.
Verdiğimiz kanlı dersi alan
Gelip bize veriyor aldığı dersi.
Doğruluğun şaşmaz eli bize sunuyor
İçine zehir döktüğümüz kupayı.
Adam burada iki kat güvencilikte:
Bir kere akrabası ve adamıyım:
Ona kötülük etmemem için iki zorlu sebep.
Sonra misafirim: değil kendim bıçaklamak,
Elin bıçağına karşı korumam gerek onu.
Üstelik bu Duncan, ne iyi yürekli bir insan,
(...)
Sebeb yok onu öldürmem için,
Beni mahmuzlayan tek şey, kendi yükselme hırslım...

(I, vii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Daha Lady Macbeth'le karşılaşmazdan önceki 'solo' konuşmalarında da görüldüğü gibi, Macbeth, Duncan'ı ortadan kaldırma isteğinden vazgeçmiş değildir. Ne ki cinayeti pratik çözümü olan bir eylem, bir ev işi gibi değerlendirebileceğini sanan Lady Macbeth'in tam tersine, bir konuğu, bir akrabayı, bir kralı öldürmenin ahlaki sorumluluğunu düşünmektedir. Lady Macbeth'in Macbeth'in karşıtı olma işlevi çiftin bir sonraki konuşmalarında ortaya çıkar: Macbeth "Kalsın bu iş, gitmeyelim daha ileri" (I, vii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu- demesi, Lady'yi onca hazırlığın boşa gideceği kaygısıyla, hızlı hareket etmeye yönlendirir. Lady Macbeth, dışı bir tutum içinde Macbeth'in erkekliğini sorgulamaya başlar: Düşlerini gerçekleştirmek için harekete geçmekten korkmakta mıdır Macbeth? Düşünceleri yeterince tutarlı değil midir? Yoksa karısına olan sevgisi de mi böyle değişkendir?

Macbeth'in yanıtı ise temel 'insanlık' değerleriyle ilgilidir:

Yeter, sus artık! Bir insana yaraşan
Her şeyi yapmaya varım. Ondan ötesini yaptım mı,
İnsan olmaktan çıkarım.

(I, vii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Lady'nin Macbeth'e vereceği yanıt çeşitli açılardan önemlidir. Kocasının 'insanlık' kavramı üzerine söyledikleri bir kulağından girip ötekinden çıkmakta ve Lady, Macbeth'e 'erkeklik ölçütleri'ni anımsatarak onu harekete geçirebileceğini sanmaktadır. Oyunun bu noktasında, Lady Macbeth planladığı 'evcil komplo'nun ne denli 'insanlık dışı' olduğunu fark edip, kocasının -tavuk kesmekten çok farklı olan- 'cinayet' tasarısından vazgeçmesinin nedenini anlayabilirdi. Ne ki, Macbeth'i duraksamaya yönlendiren düşünce karşısında bütününü duyarsızdır. Dusinberre'e göre, Lady Macbeth "oluşturduğu stratejinin sonuçlarını doğru değerlendiremediği ve Macbeth'in erkeklik damarına bastığı için tehlikelidir" (s. 283). Dahası, bu konuşmasında Lady Macbeth oyundaki son kozunu oynamaktadır. Kocasını erkekliğinden utandırıp, kararsızlığını yenmesini sağlamak ve ona bir 'kadın'ın bile tutkularını gerçekleştirmek için neler yapabileceğini göstermek için, kendi kadın kimliğini acımasız bir çocuk katili olarak damgalamaktan çekinmeyecektir (Dusinberre, s. 283):

Ben çocuk büyüttüm, bilirim nedir tadı
Sütümü emen bir yavrunun. Öyleyken,
Mememi çeker alırdım dişsiz damaklarından,
Beynini ezerdim kendi yavrumun,
Senin ettiğin yemini etmiş olsaydım.

(I, vii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Burada bebek emziren bir annenin duyarlığını bilen bir kadını dinliyoruz. Elizabeth ve Jakoben dönemlerinde bebek emzirmek çoğu soylu annenin üstlenmediği bir işti. Oysa görüyoruz ki Lady Macbeth, çoğu soylu kadından farklı olarak, bebeğini beslemiş ve bir annenin bebeği için duyduğu sevecenliği yaşamış biridir (Wikipedia, 'Lulach' başlığı altında, adı Grouch olan Lady Macbeth'in, Macbeth'ten önce Gille Coemgáin ile evli olduğunu ve bu kişiden Lulach adlı bir oğlu olduğunu söylüyor).

Dahası, Lady'nin yapabileceğini söylediği korkunç eylem, bir 'şartlı cümle' içinde geçmektedir. Bir başka deyişle, bu 'şartlı cümle', 'yapılmamış', belki de 'hiç yapılamayacak' bir eyleme işaret etmektedir. Böyle bir vahşet eylemini yapabilecek olsaydı, oyun içinde 'Duncan'ı öldürme' sözünü de dillendirebilirdi. Oysa, Lady'nin, *Macbeth* metninin hiçbir noktasında, 'öldürme' sözünü –cinayetini kendisinin tasarladığı- Duncan ile ilgili olarak kullanmadığı görülüyor. Dolayısıyla, bir 'bebeğin beynini ezmek' gibi korkutucu bir eylemi dillendirirken, onun erkekler dünyasında ve oyunun bu dünyayı gösteren sahnelerinde bolca kullanılan 'şiddet dili'ni devreye soktuğunu görüyoruz. Böylece, *Macbeth*'i cinayeti işlemeye yönlendirmek için, kocasını etkileyecek bir dilsel söyleme başvuruyor. Bunda öylesine başarılı oluyor ki, karısının korkunç sözlerine şaşırıp kalan *Macbeth*, "Sen yalnızca erkek çocuk doğur" (I, vii) diyerek onu 'erkekler dünyası'na kabul ediyor.

Oyunun psikolojik yoğunluk açısından büyük önem taşıyan bu aşamasında, iki karakterin, farklı bakımlardan olsa da, 'insanlık' kavramına uzak düşme aşamasında olduğu görülüyor: Lady *Macbeth*, kendisini, kocasının seçtiği yolda ilerlemesi için 'eş ve yardımcı' (Klein, s. 243) olarak görevlendirmekle, bir 'kadın' olarak sahip olduğu –ve 'zayıflık' saydığı- 'insanlık'tan uzaklaşmıştır. Klein, Lady *Macbeth*'in, "bir yandan Rönesans'ın kadına bakış açısını altüst ederken, öte yandan da bu bakış açısını sağlamlaştırmakta" (s. 243) olduğunu haklı olarak söylemektedir. Öte yandan, karısı henüz hiçbir şey bilmezken kafasında evirip çevirdiği cinayet eylemini gerçekleştirmek için bir suç ortağı ve her şeyi kolaylaştıran bir yardımcının desteğinden güç alan *Macbeth*, Elizabeth dünyasında 'erkeğin rolü' ile ilişkilendirilen 'insanlık değerleri'ni altüst etme noktasındadır. Eklemekte yarar var: Oyunun bu aşamasına gelindiğinde, *Macbeth*'in kral olma isteğinin, onu tasarladığı cinayeti er ya da geç gerçekleştirmeye yönlendirecek bir yoğunluğa ulaştığı görülmektedir.

Oyunda, bu aşamadan sonra, 'korku' duygusunun çeşitli boyutlarının işlendiği görülecektir (Campbell, s. 211).

Bir sonraki sahnede (II, i), *Macbeth*'in, yapılacak eylemin dehşeti içinde, sanki gözlerinin önünde beliren bir hançerin büyüüne kapıl-

miş gibi Duncan'ın yattığı odaya doğru ilerlediğini görürüz. Karısının gerekli son düzenlemeleri yapmak için yanından ayrılmış olmasına karşın, kararını değiştirmemesi ilginçtir. Cinayeti işlemeye öylesine hazırdır ki, kendisini zorlayan olmasa da yapılması gerekeni yapacaktır. Lady'nin onu yüreklendirmesi ve sağladığı destek, Macbeth'in bir an önce harekete geçmesini kolaylaştırmıştır. Bu nedenle, Lady'nin cinayetdeki payını gerektiğinden çok büyütme Macbeth'e yapılmış bir haksızlık olacaktır. Unutmayalım, Shakespeare bir 'trajik kahraman' yaratmaktadır. Trajik kahramanın eylemi özgür iradesiyle yaptığı bir seçime bağlı olmalıdır. Trajik kahramanın yaptığı seçimde 'yardımcı'ların payı yoktur. Shakespeare, belki de bu nedenle, cinayetin işleme aşamasında Lady Macbeth'i sahneden uzaklaştırmış ve Macbeth'i yalnız bırakmıştır.

Lady Macbeth'in 'kötülük' ile oynadığı tehlikeli oyunun bir göstergesi de, cinayet öncesinde, yüreklenmek için içki içmesidir. Çünkü cinayet eylemine bir kadın olarak dayanması olanaksızdır (II, i). Oyunun bu noktasında bile, Elizabeth dönemindeki kadınlara yakıştırılan 'birörnekleştirilmiş rol'ün dışına çıkamamıştır. 'Ahlak' kavramına yabancı oluşu ve içkinin yüreklendirici etkisi, Lady'nin uşakları sarhoş etmesini, hançerleri uygun yerlere yerleştirmesini, kocasına işaret vermek için zili çalmasını sağlamıştır. Kadın kişi zayıflığını yenme çabası içinde, birer 'ev işiymiş' gibi üstlendiği ve yerine getirdiği işlerin bir parçası olarak Duncan'ı da öldürmeyi düşünmüştür. Macbeth'in Kral'ın yattığı odadan çıkıp aşağıya inmesini beklerken, yine şartlı bir cümle kurarak, "Ben de yapardım o işi/Uyurken babama benzemeseydi" deyişi (II, ii), kendi korkusunu yenmek için ortaya attığı bir bahaneden başka bir şey değildir. Lady'nin 'ev kadını' olarak sergilediği 'ahlak' kaygısı gerektirmeyen duruşun altında gizli olan 'insanlık', bir kez daha, hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir edimi anlatan bu şartlı cümleyle ortaya çıkmaktadır.

Macbeth, cinayetten sonra elindeki kanlı hançerlerle girdiğinde, eşini sanki bir kahramanlık yapmış gibi, "Kocam..." sözüyle karşılayan Lady Macbeth'in tepkisi yine kadınsı, yine erotik (II, ii). Lady'nin gözünde kocası 'erkekliğini kanıtlamış'tır.

Oysa Macbeth yaptığı 'erkeklik gösterisi'nin korku ve dehşeti içindedir. Trajik kusuru olan 'yükselme tutkusu' nedeniyle, insan ve

canavar olmak arasındaki trajik seçimini yapmış, Kral'ını, akrabası-nı, konuğunu öldürerek trajik yanlışa düşmüştür. Artık öyküsünün 'dönüşü olmayan nokta'sındadır ve kendisinin de çok iyi bildiği gibi, yaptığıнын bedelini ödeyecektir.

Lady Macbeth, kocasının cinayeti işleme öyküsünü dinledikten sonra, sıradan avutma sözleriyle kocasını yatıştırmaya çalışacak ama Macbeth'in içinde bulunduğu durumu fark edince, yapılan işin korkunç olduğunu kabul edecektir: "Böylesine düşünmeye gelmez bu işler/Aklını kaçırrır insan" (II, ii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu. Macbeth'i kıvrandırmakta olan vicdan azabını kendisi henüz duymamıştır; yine de taşıdığı 'insan' niteliği varlığını göstermeye başlamıştır. Macbeth, "uykuyu öldürdüğünü" söylediğinde, Lady kocasını avutacak söz bulamayacak noktaya gelmiştir. 'Dil becerisi'ni yitirmiş gibidir. Bir süre ortalığı toplamakla oyalanır.

Kocasını şaşkın bir çocuk gibi oracıkta durmakta, Kral'a sapladığı kanlı hançerleri yukarı götürmeye yanaşmamaktadır. Lady, soğukkanlı olmaya çalışarak onu uyarır:

Uyuyanlar ve ölümler birer resimdir sadece!
Umacı resimleri çocukları korkutur yalnız.

(II, ii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Cleanth Brooks'un deyişiyle, Lady Macbeth için 'ahlak' kavramı diye bir şey yoktur: suç boya gibidir: sürersin ya da silersin" (s. 221).

Lady masadan kirli tabakları kaldıran bir ev kadını edasıyla kanlı hançerleri alıp, uyumakta olan uşakların üstüne kan bulaştırmak için yukarı çıkar. Sahnede yalnız kalan Macbeth beynini zorlayan sıkıntıyı seyirciyle şöyle paylaşır:

Koca Poseidon'un bütün denizleri
Yıkayabilir mi bu elleri? Yıkayamaz!
Ellerim kana boyar denizleri,
Kızıla çevirir sonsuz yeşil dalgaları.

(II, ii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Lady Macbeth içeri girdiğinde kocasına kendi kanlı ellerini göstererek, sanki korkmuş bir çocuğu yüreklendirmek istercesine, "Benim ellerim de seninkilerin renginde/Ama yüreğimin bembeyaz kesilmesinden utanırım" (II, ii) der. Macbeth'e sanki oğluymuş gibi davran-

maktadır: “Biraz su siler götürür bu işi/Ne kolaymış görürsün” (II, ii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu. Macbeth’in, ellerindeki kanın hiç temizlenmeyeceğini söylediğini duymamıştır. Bu noktada Shakespeare iki karakterin söylediklerini buluşturarak, Macbeth’i çizerken sağladığı derinliği Lady karakterinin sığılığıyla zıtlıştırmaktadır.

Inverness’te cehennem kapıcısı

Cinayet öncesinin ve sonrasının canlandırıldığı İkinci Perde’nin İkinci Sahne’si, Inverness Şatosu’nu ‘Cehennem’e çevirmiştir. Gece karanlığında gizlice gerçekleştirilen cinayetin gerilimi, Şato’nun kapısının birdenbire vurulmaya başlamasıyla doruk noktasına ulaşır. Karı kocanın eylemine uzun bir sahne boyunca sessizce suç ortaklığı etmiş olan seyircinin korkuyla silkinmesine neden olan kapı vurulmasından, kendisine ‘Cehennem Kapıcısı’ adını veren karakterin tiradıyla bir sonraki sahneye geçilir.

İkinci Perde Üçüncü Sahne’de yer alan Kapıcı figürü incelemecilerce uzun uzadıya tartışılmıştır. Kapıcı’nın eğlendirici tiradının, öncelikle, seyirciyi yoğun bir karabasan ortamına sokan cinayet sahnesinden sonra ‘psikolojik rahatlama’ yaratma işlevi taşıdığı söylenebilir. Dahası, sabah olmuş ve yaşam yeniden başlamıştır. Geceyi çok yiyip çok içerek geçiren ve zorla ayağa kalkan, her yanından pislik akan Kapıcı, yaşamın olağanlığını dillendirmektedir. O gece o şatoda ne olmuşsa olmuştur, ama Kapıcı gibi insanların yaşamı eskisi gibi sürmektedir. Bir başka deyişle, Shakespeare, kısa bir süre önce sahnede canlandırılan trajik eylemin, sıradan insanların sıradan yaşamlarının ne denli uzağında olduğunu vurgulamaktadır (Bu arada kapıcı figürünün dinsel tiyatro geleneği içinde yer alan bir oyuna gönderme yaptığı da incelemecilerin tartışma konusudur).

Kapıcı sahnesinin varlığının gerekliliğine ilişkin en tutarlı açıklama ise, ‘teknik açıdan zorunlu bir buluş’ olduğudur. Bir önceki sahnede yer alan Macbeth ve Lady Macbeth’in, kapının vuruluşunun ardından odalarına çıkıp üstlerini başlarını değiştirmeleri ve sonra da uykudan yeni uyanmış gibi aşağıya inmeleri için gerekli süreyi sağlayan tiradın bu nedenle yazıldığı düşünülmektedir.

Dışarıdan gelen soylu Lennox'un, henüz cinayetin işlendiği bilinmiyorken yaptığı açıklama, gece yaşanan dehşeti bir kez daha gündeme getirecektir:

Belalı bir gece geçirdik. Bacalar uçtu
Bizim yattığımız yerde.
Ağlaşmalar duyulmuş karanlıklarda.
Ölüm çığlıkları ve ardından korkunç sesler:
Kızıl yangınlar, görülmedik kargaşalıklar
Görecekmış dertli dünyamız, öyle diyorlar.
Kara kuş durmadan öttü bütün gece,
Toprak bile titremiş diyorlar,
Sıtmaya tutulmuş gibi.

(II, iii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Kral Lear oyununun 'fırtına sahnesi'nde de görüldüğü gibi, Shakespeare, Duncan'ın öldürülüşünün dehşetini, doğal bir 'kıyamet' betimlemesiyle dillendirmektedir. Macbeth'in cinayeti yeryüzünün düzenini altüst etmiştir.

Duncan'ın öldürüldüğü anlaşılınca, Lady Macbeth olan biteni kaldıramayan 'ev sahibi' rolünü oynar. Macbeth'in, yukarıda her yeri kana bulanmış uşakları görünce kendini denetleyemeyip ikisini de öldürdüğünü duyunca da düşüp bayılır. Baygınlığı belki sahtedir: Kocasının aceleyle yaptığı işe kafa yoracakların dikkatini başka tarafa çekme amacına hizmet ediyor olabilir. Belki de Lady, planda olmayan bir eyleme giren kocasının yarattığı şokla gerçekten bayılmıştır. Belki de yaşadıklarını artık kaldıramayacak bir ruh haline girdiği için... Bu sahnede Lady'yi 'evi' ve 'kalesi' olan Inverness'te son kez görürüz.

Ortadaki kuşkulu durumdan kaygılanan Duncan'ın iki oğlunun, Malcolm'un İngiltere'ye, Donalbain'in de İrlanda'ya kaçmasından sonra taht Macbeth'e kalacaktır. Ne ki taç giyme töreninden önce yer alan bir sahnede, Ross ve bir yaşlı adamın, bir gece önce tanık oldukları 'kıyamet belirtileri' geleceğe yönelik bir 'kehanet' niteliğindedir:

Ross : Gökler kızmış insanoğlunun ettiklerine,
Yıkacaklar neredeyse kanlı dünyasını.
(...)

Yaşlı Adam : (...)
Geçen Salı bir şahin"
Bütün haşmetiyle süzülürken göklerde
Fare yiyen bir baykuşun pençesinde can verdi.

Ross : Ya Kralın atlarına ne dersin?
 -İnanılır gibi değil ama oldu-
 O güzel, o yel gibi, o canım cins atlar
 Yaban atlarına dönüp kaçıp gittiler,
 Savaş açmış gibi insanoğluna.

Yaşlı Adam : Atlar birbirini yemiş diyorlar.

Ross : Yediler vallahi, kendim gördüm,
 Faltaşına dönen gözlerimle.

(II, iv) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Shakespeare'in *Julius Caesar* oyununda da göreceğimiz bu 'ön-seme ögesi', ülkeyi yöneten erk sahibinin öldürülmesinin toplumda yaratacağı sarsıntının habercisi olmaktadır.

'Krallık Sarayı'ndaki şaşkın kraliçe

Duncan cinayetinden sonra, Lady'nin oyundaki önemli işlevi ortadan kalkmıştır. Bir toplumsal olay durumuna gelen 'cinayet', 'ev'in sınırlarını aşmış, artık erkekler dünyasının sorunu olmuştur. Ve Lady Macbeth'in, Klein'in deyişiyle "ihanet ve intikam eylemlerinin kol gezdiği erkekler dünyasında yeri yoktur. (...) Lady artık olayların merkezinde değildir" (s. 247). Kendisi için yazılmış 189 dizenin %75'inin Inverness uzamında dillendirilmiş olması, Lady Macbeth'in etkinliğinin 'ev'yle sınırlandırıldığının göstergesidir.

Lady'yi bir sonraki aşamada, artık tahta oturmuş olan Macbeth'in 'Saray' dediği uzamda görürüz. Gerçekten yükselme tutkusu olan ve isteğini gerçekleştirmek için kocasını -ahlak düzenini altüst etme pahasına- cinayet işlemeye zorlayan bir kadının, elde etmek için varını yoğunu ortaya koyduğu 'kraliçe' konumunda biraz olsun mutlu görünmesi beklenirdi. Oysa, gördüğümüz, Shakespeare'in ona sah-nede yalnızken söylediği dört dizeyle sınırlıdır:

Her şey harcandı, elde edilen ne ki
 Tutkumuza ulaşmak doyum getirmedi.
 Yok edilen olmak çok daha yeğlenesiymiş
 Yok etmenin getirdiği kuşkulu mutluluğa. (III, ii)

'Kraliçe' unvanının Lady Macbeth'e yüzeysel de olsa mutluluk getirmediği bu dizelerden anlaşılıyor. Kocasının isteği gerçekleşsin diye elinden geleni yapmış, ne ki Macbeth'in kral olduktan sonra da

süren huzursuzluğu, seven ve görevini bilen bir eş olarak harcadığı bütün enerjiyi boşa çıkartmıştır.

Yine de kocasının yanında gerçek duygularını saklamaya ve benimsediği iyi eş rolünü sürdürmeye çalışacaktır. Ne ki Macbeth'i kuşku uyandıracak davranışlardan kaçınması için uyarırken bile 'dil becerisi'ni yitirdiği görülür. Huzursuz ve mutsuz kocasını avutmak için bulduğu gerekçe bile Macbeth için acı vericidir: "Çaresi olmaya-na/Kafa yormamalı; olan olmuştur." (III, ii). Lady'nin bu belirlemesi, Duncan'ı öldürmenin Macbeth'i böyle altüst edeceğini bilmiş olsa, kocasını bu eyleme zorlamaya kalkmayacağını gösteriyor. Bu nedenle de, Macbeth'i ve kendisini avutmak için söylediği "olan olmuş" sözü hiçbir işe yaramamaktadır.

Aynı aşamada, Macbeth karısıyla olan suç ortaklığını sonlandırmaktadır. Bu noktadan sonra, tasarladığı eylemleri Lady Macbeth ile paylaşmayacaktır. Bir anlamda, yakından tanıdığı ve zayıflığını bildiği karısını koruma altına almıştır. Saray'da yapılacak şölenle nasıl davranması gerektiği konusunda bu kez Macbeth, Lady'yi uyarmaktadır. Roller değişmiş gibidir.

Kısacası Macbeth, Lady'nin hiçbir etkili rol oynayamayacağı erkekler dünyasına geri dönmüştür. Banquo'nun soyu Cadılar'ın kehanetine göre kral olacaktır. Dolayısıyla Banquo ve oğlu Fleance 'çocuk-suz' Macbeth'in geleceği için tehlikelidir. Macbeth, onları ortadan kaldırmaya karar vermiştir. Eşiyle Üçüncü Perde Dördüncü Sahne boyunca sürdürdükleri söyleşim, Lady Macbeth'in kendi dünyasına geri çekildiğini, kocasını yatıştırmak için harcadığı çabanın kendisini avutmaya bile yaramadığını gösterir (Klein, s. 248). Lady'nin daha önce oynadığı önemli rol yok olmaktadır (Brown, s. 175).

Lady'yi, kendini denetim altında tutmaya çalıştığı bir konum-da son görüşümüz şölen sahnesindedir. Ne ki konuklara davranışı ve kullandığı dil 'kraliçe' kimliğinin klişeleri olmaktan öteye gitmez. Oysa kısa bir süre önce öldürmüş olduğu Banquo'nun hayaletinin belirmesi, Macbeth'in denetimi bütünüyle yitirmesine neden olmuştur. Bu noktada Lady'sinin desteğine gereksinmesi vardır. Ne ki, Inverness'teyken rolünü büyük bir heves ve enerjiyle oynayan Lady Macbeth'ten artık iz kalmamıştır. Lady, artık olayları denetleyebile-

cek durumda değildir. Dahası, Macbeth'i kendine getirmek için aklı-na gelen dilsel kullanımlar, kocasının erkekliğini harekete geçirmek için daha önce başvurduklarının benzerleri olmaktan öteye gitmez. Lady, sorunları cinayetle çözmeyi alışkanlık edinmiş olan Macbeth'in 'erkeklik' sınırlarını çoktan aşmış, 'canavar'lığa doğru gittiğinin bilincinde değildir. Macbeth'in Banquo'yu ve oğlunu öldürdüğünden haberi yoktur. Gelecekte planlanacak cinayetlerden de haberi olmayacaktır.

Özetleyecek olursak, Lady Macbeth'in 'Krallık Sarayı' uzamındaki görüntüsü, 'kraliçe' unvanının yüceliğini taşıyan 'tutkulu' bir kadının yakışığı değildir. Lady, bu yeni konumunda, daha çok, kendi evindeki alışkanlıklarından kopartılarak, 'özel yaşam'ın erkek dünyasına özgü bir kamusal ağırlık altında ezildiği Saray uzamı karşısında yabancılaşmış bir 'ev kadını' gibidir. Kötü ruhlara seslenişi sonucunda gerçekten de kadın cinsine özgü erdemlerinden arınmış olsa, sözgelimi masallarda bilinen 'kötü kraliçeler' gibi cinayet tasarlamayı sürdürebilirdi. Oysa şölen sahnesinin ardından, artık karı kocanın işlevlerinin tersine döndüğünü, 'koruyan' kişinin Macbeth, erkek dünyasının vahşetine karşı 'korunan'ın ise Lady olduğunu gözlemleriz. Böylece, 'Krallık Sarayı' uzamında yer alan sahneler her iki karakter için de bir 'geçiş aşaması' niteliğindedir. 'İnsanlık'la ilişkili erdemlere sırtını dönen Macbeth, kazandığı erki 'gelecek'te koruyamayacağı korkusuyla tehlikeli bir yola çıkarken, Lady Macbeth, sıradan bir kadın olarak, 'insanlık' erdemleriyle bezeli 'geçmiş'ine dönmektedir.

Karı kocanın oyun içinde birlikte görüldüğü son sahne (III, iv), şölenin noktalandığı aşamada yer alır. Macbeth'in, yeni kanlı tasarıları olduğunu, belki Cadılar'ı da görmeye gideceğini söylemesi, Lady Macbeth'te beklenen tepkiyi uyandırmaz. Bir zamanlar kolayca anlayabileceğini sandığı erkekler dünyasının çok uzağındadır artık. Kocasını sakinleştirmek için tek yapabildiği, tipik bir ev kadını gibi, artık yatmasını ve dinlenmesini önermektir: "Size gerekli olan uyku. Her canlıyı dinlendiren uyku." (III, iv) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu.

Dunsinane Şatosu Lady'ye mezar oluyor

Lady'yi bundan sonra Beşinci Perde'nin Birinci Sahnesi'nde görürüz. Artık Dunsinane Şatosu'ndadır. Bu uzam onun 'evi' değildir.

Çünkü Dunsinane, Macbeth'in düşmanlarına karşı korunmak için yaptırdığı bir 'kale' niteliğindedir. Bir başka deyişle, erkekler dünyasının uzamıdır.

'Saray'da yapılan şölenden bu yana epeyce zaman geçmiştir. İskoç beylerinden Macduff, Macbeth'e karşı harekete geçerek, tahtın yasal vârisi Malcolm'la konuşmak için İngiltere'ye gitmiş, bu arada Macbeth, Macduff'ın şatosunu basarak Lady Macduff'ı ve çocuklarını öldürmüştür. Macbeth'in acımasızlıkla yönettiği İskoçya için için kaynamaktadır. Talih tekerleğinde istediği noktaya yükselen Macbeth'in artık 'düşüş'e geçme zamanı gelmiştir (IV, iii). Oyunun en başında olduğu gibi, erkeklerin eylem dünyası olaylara egemendir. Dunsinane, Cadılar'ın kehaneti uyarınca, 'Büyük Birnam Ormanı'nın' Macbeth'i ezmek için geleceği yerdir. Lady Macbeth ise Dunsinane'in loş köşelerinde, erkekler dünyasından bir türlü kopup gelmeyen kocasını bekleyen yapayalnız kadındır.

Oyunun bu bölümünde, son on sekiz dizesini söylemek için sahneye geldiğinde, "gözleri açık" ama "görme duyusu kapalı"dır (V, i). Uyurken yürümekte ve konuşmaktadır. Bir yandan da bıkip usanmadan, elindeki 'lanetli leke'yi temizlemeye çalışır. Duncan'ın öldürüldüğü gece, yaptığı kötülüğün bilincinde olan Macbeth, koca bir okyanusun bile ellerindeki kan lekesini çıkaramayacağını bilincindeydi. Lady ise -ev kadını bilgiçliğiyle- kanı temizlemek için biraz suyun yeterli olduğunu söylemekteydi. Böylece Macbeth'in duyarlılığı, farkındalığı ve düş gücü, Lady'nin duyarlık ve düşüncesindeki sıklıkla zıtlaştırılıyordu. Şimdi ise zıtlaştırılan, Lady'nin cinayet sonrasındaki sahnede sergilediği -lekeyi suyla çıkarma özelindeki- soğukkanlı ev kadını ile uykuda gezme sahnesinde aynı 'leke'nin ne denli uğraşılsa çıkarılamayacağı noktasına saplanıp kalmış, acı çeken 'insan'dır. Bu durum ironik (tersinleyici) olmaktan çok 'buruk' [pathetic] etki yaratır. Çünkü cinayet sahnesinde, suçunun bilincinde olan Macbeth, yaşadığı korku ve dehşeti en düzgün biçimde dillendirebilirken, 'uykuda gezme' sahnesinde, Lady Macbeth'in vicdan azabı ancak birtakım birbirini tutmayan sözcük kümeleriyle ortaya çıkmaktadır. Oyunun başında, içinden söküp atmaya çalıştığı 'insanlık', uykudaki uyanıklık içinde, parçalanmış bir anlatımla dışa vurulmaktadır.

Bu noktada Macbeth'in cinayetten sonra dillendirdiği "koca Poseidon'un bütün denizleri/Yıkayabilir mi bu elleri? Yıkayamaz" dizeleri 'uyurgezer' Lady'nin "Arabistan'ın bütün kokuları/Temizleyemeyecek şu ufacık eli" (V, i) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu- sözleriyle yankılanmaktadır. Oyunun başında, en 'acımasız' zırhlarına bürünmüşken bile vazgeçemediği 'kadınsı imgeler'in kullanımının oyunun bu noktasında da sürmesi, yalnızca 'ev' yaşamında var olabilecek, kırılgan kadın kimliğinin, Lady'nin bilinçaltından yansıyan gerçekliğinin göstergesidir. Dahası, hançerleri götürmek için yukarı çıktığında ve Duncan'ın ölüsünü gördüğünde yaşayıp da gizlediği şok, yine 'uyurgezer' Lady'nin diline saplanıp kalmıştır; "Bir ihtiyardan bu kadar kan akacağı kimin aklına gelirdi" (V, i) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu- sözleri, cinayetten önce söylediği "Kendim bitirirdim işini/ Uyurken babama benzetmeseydim" sözleriyle buluşturulunca, cinayetin hiçbir koşulda Lady Macbeth gibi -insanlıktan pay almış- bir kadın tarafından gerçekleştirilemeyecek olduğu ortaya çıkmaktadır.

Lady Macbeth'in kendini 'cinayet süreci' olarak adlandıırabileceğimiz 'geçmiş'te dondurduğu, 'korku'nun pençesinde en az kendisi kadar çırpınmakta olan kocasına söylemiş olduğu kandırıcı sözlerin uykuda gezme sahnesinde parçalanmış biçimde yinelenmesiyle de anlaşılmaktadır:

Ellerini yıka, gecelik hırkanı giy;
Git yat, git yat; kapı vuruluyor.
Haydi haydi ver elini bana.
Olan oldu, değişmez artık. Gel yat artık, gel yat.

(V, i) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Lady Macduff'ın ölümünü dile getirdiği noktada ise, erkekler dünyasında erkeklerin öldürülmesini doğal karşılayan 'kadın' duyarlılığının, kocasının işlettiği -ve kendisinin sonradan duyduğu- kadın ve çocuk cinayetleri karşısında yaşadığı sarsıntının izleri vardır. Lady Macduff ve çocuklarının ölümü, şarkı biçiminde bir ağıt gibi dökülür dudaklarından: "Fife beyinin bir karısı vardı, ne oldu?" (V, i) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu.

Uykuda gezme sahnesi, Macbeth ile Lady Macbeth'in oyun süreci içinde yol alırken yansıttıkları zıtlığı göstermek açısından da önemli-

dir. Harry Levin'in dediği gibi, "Lady Macbeth'in ve Macbeth'in duyguları farklı bir ritme göre ayarlanmıştır. Macbeth saldırgan bir yönelişle katılabilirken, erkekliği perçinlenmekte, Lady Macbeth ise gitgide dayanıklılığını yitirip çözülme aşamasına gelirken, dişiliğin kırılğan yumuşaklığına gömülmektedir" (s. 123). Macbeth, bilinçli seçiminin sonuçlarıyla yüzleşip akıl sağlığını korurken, Lady, yaptığı seçimin sonuçlarının farkında olmadığından, suçunun yükü altında ezilmektedir.

Macbeth'in trajik yanlışı, kendi 'insanlık' erdemlerine sırtını dönerek toplumda daha üstün bir düzeye yükselme yolunda eyleme girmesidir. Lady Macbeth ise kendi 'kadınlık' erdemlerine karşı çıkma pahasına Macbeth'in 'erkek kimliği'ne hizmet etmek istemiştir. Bu yolda, kadınlığının sınırlarını aşmak isterken, Dunsinberre'in deyişiyle, "kadınlığını eksiltmiş, kendini uykuda gezme sahnesindeki silik gölgeye indirgemıştır" (s. 284). Howard Felperin'in söylediği gibi, "Lady Macbeth'in kendini şeytana dönüştürme çabası tam sonuç vermemiştir. Sonunda aklını kaçırmayı, sırtını dönmek istediği insanlığının göstergesidir" (s. 102). Elizabeth döneminde kadınlarla hemen hemen hiç ilişkilendirilmeyen 'ahlak yargısı'ndan yoksun oluşu, onu erkekliği kadınlıktan üstün gören ve 'insanlık' olgusunun her iki cins için de vazgeçilmez olduğunu fark edemeyen 'acınası' [pathetic] bir figüre dönüştürmüştür. Lady Macbeth kendini 'insan' olarak tanımlamayı başaramadığı için trajik boyuta ulaşamaz. Varlığını erkeğinin, ailesinin ve evinin mutluluğuna adanmış 'feodal' kadın modeli ile 'insan' olma ilkelerini kimliğinde buluşturamadığı için yaşama yenik düşmüştür.

Öte yandan, Macbeth'i trajik kahraman yapan, 'insan' olmanın ne anlama geldiğini bilmesidir. Tutkusunu gerçekleştirme yolunda pek çok kez duraksaması bu nedenledir. Çektiği azabın büyüklüğüne karşın işlediği korkunç cinayet, tutkusunun engellenemezliğini gösterir. Macbeth tutkusu uğruna insanlığından vazgeçmiştir. Bunun farkında olduğu için oyun boyunca acı çekecektir.

Önceleri çevresini aldatmayı başaran, bir zamanların bu dürüst ve mert kahramanı, ele geçirdiği siyasal gücü yitirme korkusu içinde, kendisine karşı olduğunu düşündüğü tüm odakları canavarca ortadan kaldırma eylemine girmiştir. Cadılar'dan 'Birnam Ormanı hareketi geçinceye' ve 'karşısına ana karnından doğmamış biri çıkınca-

ya' dek hiçbir şeyden korkmaması gerektiğini öğrenmesi, çevresine karşı umursamazlığını artıracaktır. Sonuç olarak, İskoçya kana bula-nacak ve yeni bir iç savaşın eşiğine gelecektir. Macbeth, artık oyun-başındaki düzen bozukluğuna neden olan Cawdor Beyi ile koşut konumdadır ve ele geçtiği anda cezalandırılacaktır:

Bu savaş ya feraha kavuşturur beni,
Ya da yıkar artık. Yeter bu kadar yaşadığım.
Baharı, yazı geçti ömrümün;
Yaprak dökümü bundan sonrası.
İhtiyarlığın keyifleriye bana haram:
Saygılar, sevgiler, sürüyle dost bekleyemem.

(V, iii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Lady Macbeth'in sağlık durumunu sorduğu doktorla konuşurken de kendi derdine çare arar gibidir:

Kafanın derdine de deva bulamaz mısın?
İçimize kök salmış bir kara düşüncüyü
Söküp atamaz mısın aklımızdan?
Beynimize işlemiş kuşkuları silip atamaz mısın?
Her şeyi unutturan tatlı bir ilaç verip bize,
Atamaz mısın göğsümüzü daraltan zehiri,
Yüreğimize çöken o baskıyı içimizden?

(V, iii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Bir sonraki sahnede Birnam Ormanı yürümeye başlamıştır. As-kerler ağaçlardan kestikleri dalları önlerinde tutarak Dunsinane'e doğru ilerlemektedir. Macbeth dışarıda olan biteni öğrenmeden önce Lady Macbeth'in ölüm haberini alır. Yaşama ağıt yakma zamanı gelmiştir. Lady'nin ölümünün ardından söyledikleri, Macbeth'in 'acı çekme' sahnesinin anlatımı olacaktır:

Sön cılız kandil sön! Hayat dediğin ne ki:
Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:
Bir aptalın anlattığı bir masal bu:
Kuru gübültüler, deli saçmalarıyla dolu.

(V, v) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Artık ölüm kapıdadır. Tıpkı Richard gibi, Macbeth de herkes ta-rafından terk edilmiştir. Yükselme tutkusunun bedelini tüm topluma ödetmiş olan zorbanın sonu gelmiştir. Macbeth, tıpkı Richard gibi

'yıkım'ına dövüşerek gider. Annesinin karnından zamanından önce çıkarılmış bir bebek olarak dünyaya gelen Macduff, Cadılar'ın kehaneti doğrultusunda Macbeth'in canını alacaktır.

Malcolm'un yasal vâris olarak tahta çıkmasıyla, bozulan toplumsal düzen yeniden kurulur. Ne ki, oyunun 'yücelen' kişisi Macbeth'tir. *III. Richard* oyununda gerek cinayetlerini tasarlarırken, gerekse cinayetlerinin ardından hiçbir pişmanlık duymayan, tam tersine insanları harcamaktan büyük keyif alan zorba Richard, oyun sonunda, sahnedeki tüm çekiciliğine karşın, cezasını bulan 'kötü adam' olarak yerleşecektir belleklere. Benzer suçlar işlemiş olan zorba Macbeth ise oyun boyunca yükselme tutkusunu gerçekleştirmek ile insanlık erdemlerini korumak arasında bocalarken çektiği acıyla ve ödeyeceği bedelin büyüklüğünün her an bilincinde olmasıyla, trajik kahraman boyutuna yükselir. Richard 'insan' olmaya sırtını dönerek ölmüş, Macbeth ise, tanrısallıkla yarışmaya girdiği, yazgısını kendi elleriyle biçimlendirdiği yaşam serüvenini 'insan' olarak noktalamıştır. Sahnedeki gürütülü patırtılı rolünü oynayıp bitirdikten sonra unutulup gidecektir...

Freud'un üstünde epeyce kafa yorduğu Shakespeare trajedilerinden biri de *Macbeth*'tir. Oyunu çözümlemekte yetersiz kaldığını söyleyen Freud, Macbeth ve Lady Macbeth'in çocuksuz oluşunun bu trajedinin biçimlenmesinde psikolojik açıdan çok önemli bir rol oynadığına inanıyor ve 'çocuk' olgusunun oyundaki ağırlığını pek çok örnek saptayarak kanıtlıyor. Ancak, bu olgunun Macbeth ve Lady Macbeth'te görülen psikolojik değişimleri açıklamada yardımcı olmadığını belirterek bu zorluğun, oyunun, tarihte yer alan öyküsüne oranla çok daha kısa bir zaman dilimine sıkıştırılmasından kaynaklanmış olabileceğini belirtiyor. Bir başka açıklaması da Macbeth ve Lady'nin, bir tek ruhsal kişiliğin uzlaşmaz parçaları, bir tek modelin kopyaları olduğudur. Macbeth'in vicdanındaki rahatsızlık, Lady Macbeth'in durumunda somutlaşmıştır. Macbeth'in duyması gereken pişmanlığı Lady Macbeth yüklenir. Macbeth ise öz savunma konumuna geçer. Böylece, "ikisi iki taraftan, işledikleri cinayete karşı bütün tepki olanaklarını harcayıp tüketirler" (s. 249).

Bu son açıklamanın sahne olayı bağlamında boyut kazandığını ve kimi yapımlarda Macbeth ve Lady Macbeth karakterlerinin tek oyun kişisine indirgenerek sahneye çıkarıldığını görüyoruz.

Lady Macbeth'in öyküsü boyunca göstermeye çalıştığımız gibi, Shakespeare'in kadın karakterlerine ilişkin gerçekleri saptamanın tek güvenli yolu ozanın oyun metinlerini incelemektir. Shakespeare'in kadınları, sahne için yaratılmış, yaşamla sahnede buluşan figürlerdir. Dolayısıyla davranışları, gerçek yaşamdaki insanlar hakkında yapılabilen yorumlara açık değildir. Bu kadınları, içinde yer aldıkları metnin sınırları içinde değerlendirebiliriz ancak.

Öte yandan, Shakespeare'in kadınlarını önemli kılan, gerçekten yaşayan kadınlara oranla, gerçeğe çok daha yakın çizilmiş olmalarıdır. Kadın karakterlerinin önemli rol oynadıkları pek çok oyununda, Shakespeare'in 'sanat'ı gerçeğe dönüştürdüğünü, yarattığı kadınların, gerçekten yaşayan kadınlardan daha çok ete kemiğe büründürdüğünü görürüz.

Feodal kadından modern kadına geçiş

Shakespeare'in kadınlarını incelerken üç noktayı gözden çıkırmamız gerekir: Öncelikle, Shakespeare'in kadınları, erkek egemen bir toplum anlayışının ürünleridir. İkinci olarak, Shakespeare Rönesans'ın hümanizm ilkelerine bağlı bir yazardı. Üçüncü olarak da kadın karakterlerini -Lady Macbeth özelinde incelemiş olduğumuz gibi- içinde yer aldıkları oyunlardaki başka karakterlerle olan zıtlık ilişkisi içinde biçimlendirmişti.

Feodal bir dünyadan modern bir dünyaya yavaş bir geçiş yapmakta olan 'erken modern' dönemdeki İngiltere, erkeğin sözünden

çıkmayan tipik feodal kadınlardan, kendi yaşamları üstünde söz sahibi olmak için çırpınan modern kadınlara uzanan bir çizgide çeşitlilik içermektedir.

'Erken modern' dönemdeki İngiltere'de, toplum yaşamında 'kadının adının olmadığı'nı, Kraliçe Elizabeth'in 'güçlü kadın imgesi'nin oluştuğu çelişkinin de 'şaşırtıcı' olmadığını, çünkü İngiliz Rönesansı'nın baştan sona çelişkilerle bezeli olduğunu daha önce belirtmiştik.

Erkeğe oranla yalnız fiziksel gücü değil, düşünme yetisi de sınırlı olduğu sanısıyla 'ikinci sınıf insan' sayılan, erkeğin yönettiği 'aile ve ev yaşamı' sınırları içine itilmiş olan kadının yetki alanı yalnızca evine ilişkin işlerdi. 'Ev'in ötesindeki erkekler dünyasının 'eylem alanı'na girmesine izin yoktu.

Bu noktada, Juliet Dusingberre'in, bu dönemde "kadınlara ahlak yargılarına varabilecekleri düzeyde eğitim verilmediği" (s. 93) yönündeki belirlemesini anımsayalım. Hümanist Shakespeare tam da bu sorunu irdelemekte ve kadının fiziksel ve toplumsal bir varlık olarak, düşünme yetisi, düş gücü, yaşamda doğru seçimler yapma yeteneği ve ortaya etkili eylemler koyma açısından erkek cinsiyle yarışıp yarışamayacağını araştırmaktadır. Sonuç olarak yalnızca yaratıldıkları zamanda değil, kadın cinsinin evrensel yansımalarını da sunan onlarca portrede dillendirildiği görülür.

Aşk ve evlilik ve/ya da evlilikte aşk

İngiltere'de 16. yüzyılda yükselen 'monarşik düzen', iyi-kurulu bir toplumun en büyük garantisi olarak 'aile birimi'ni temel almıştı. Bugün bile pek çok toplumda görüldüğü gibi, evlilik düzenlemesi için -feodal bir ilke olarak- zorunlu sayılan, babanın onayıydı. Kral The-
seus, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası* oyununda, babasının önerdiği Demetrius yerine, sevdiği Lysander'le evlenmeyi seçen Hermia'ya şöyle diyordu:

(...) Unutma ki babalar yarı-tanrıdır,
Yaratan güzelliklerinizi,
Sense onun kulusun. Avucunda onun bir tutam balmumusun
İster öyle, ister böyle yoğurur,
İsterse bezer, isterse bozar.

Shakespeare'in, birçok oyununda bu tür bir ata-erkil tutuma karşı çıktığı ve karşılıklı sevgi ve anlayış üstüne kurulmuş bir evlilik isteyen kadın karakterler yarattığı görülüyor. Montrose'a göre, özellikle Shakespeare komedilerinde temel amaç, dizginlenemez duyguların evlilik kurumu aracılığıyla dengeli bir konuma getirilmesi böylece 'yasa' ve 'istek' ya da 'akıl' ve 'iştah' arasında bir uyum sağlanmasıydı (s. 129).

Shakespeare'in kadınlar dünyasında en çok özlenen aşk evliliğidir. Oyun yazarlığı serüveni boyunca, mutlu bir evliliğe ve sonra da doğacak çocuklar aracılığıyla sonsuz yaşama ulaşacak aşkların dile geldiği romantik sahneler yazan ozanın, insanın trajik kusuru olan 'ölümlülük' olgusuna karşı bulduğu çıkarı yol belki de buydu.

Veronalı İki Centilmen [*The Two Gentlemen of Verona*, 1591] gibi erken dönem oyunlarındaki kadın çizimleri oldukça basmakalıptır. Bazıları beyefendilere eş olarak sunulan birer cinsel nesne, bir bölümü de sevdikleri adamın peşinden erkek kılığına girerek giden birer bakire olarak çizilmişlerdir.

Ne ki *Hırçın Kız* [*The Taming of the Shrew*, 1591] gibi bir erken dönem komedisinde bile, Shakespeare'in, babalar ve damat adayları arasında kararlaştırılan evliliklere karşı çıktığını görürüz. Katharina ve Bianca adlı iki kız kardeş, oyunda zıtlık oluşturacak biçimde çizilmişlerdir. Bianca iyi huylu, söz dinleyen kız evlat olarak, kolayca bir eş bulacak, erkek-egemen dünyanın iradesine uymak istemeyen hırçın ablası Katharina ise, önce talibi sonra da eşi olan Petruchio'nun onu gerçekten sevdiğini anlayıncaya dek söz dinleyen bir eş kimliğine bürünmeyecektir. Greenblatt, Shakespeare'in, Katharina-Petruchio ilişkisinde yansıttığı, son derece sevimsiz iki evlilik görüntüsüne dikkat çekiyor: "Çiftin durmadan kavga ettiği bir evlilik ya da evli kadının söz hakkının tümüyle yok edilmiş olması... (s. 135).

Shakespeare'in bu komedide Katharina'ya uyguladığı 'evcilleştirme' yöntemi, hümanist ve feminist ölçülere göre kabul edilmeyecek –bir olasılıkla devletin öngördüğü kuralları onaylamak ve erkek seyircileri mutlu etmek ve güldürmek için yazılmış- bir süreç oluşur. Hırçın kadınlara ibret dersi vermeyi amaçlayan bu yaklaşım neyse ki başka oyunlarda yer almaz. Sözelimi, Shakespeare Yan-

İşliklar Komedi'ni yazdığında, Plautus'un *İkizler*'indeki 'yaygaracı eş' karakter-tipini, iki genç kadın figürüyle değiştirmiştir: Kocasının sevgi ve ilgisini isteyen Adriana ile düzgün bir eş olmanın feodal kurallarını çiğneyen ablasını eleştiren Luciana. Bu genç kız oyun süreci içinde ikiz kardeşlerden evli olmayanı ile romantik bir ilişki içine girecektir. Ne ki kadının erkeğine karşı çıkmakla suç işlediği yönündeki erkek-egemen söylemi oyundan eksik değildir. Greenblatt, ikizlerden birinin aklını kaçırmamasının nedeni olarak zehirli kadın kıskançlığının gösterildiğini (V, i) ve mutlulukla sonlanan oyunda Adriana ve kocası arasında hiçbir barışma sahnesinin yer almadığını özellikle belirtmektedir (s. 130).

Aşkın Çabası Boşuna [*Love's Labour's Lost*, 1594-95] oyunundaki kadın çizimleri bize, Shakespeare'in kadın zekası üstüne yaptığı alıştırmaların ilk hümanist bakış açısıyla biçimlendirilmiş örneklerini sunar. Kendileriyle evlenmek isteyen gençlerin aşklarını sınamak için onlara bir yıl boyunca dünya işlerinden uzaklaşıp 'münzevi' yaşamı sürmelerini koşul olarak ileri süren dört genç kız, kadın zekasının erkeklere nasıl oyun oynayabileceğini göstermesi açısından da önemlidir.

Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası (1595) oyunu evliliğin feodal kurallarının yıkılması üstünedir. Hermia babasının isteğine karşı çıkarak sevdiği adamla kaçır. Helena ise sevdiğinin peşinden ayrılmaz ve sonunda onu elde eder. Erkek-egemen toplumun ağır baskısına karşın genç kızlar istedikleri erkeği seçmeyi başarmaktadırlar. Bu oyunda Shakespeare erkek-egemen toplumların buyurgan düzeniyle doğaüstü yaratıkların dünyası arasındaki zıtlığı gösterir: İnsanlar toplumunda, Hippolyta gibi, mitolojik önemi olan güçlü bir Amazon Kraliçesi bile Atina Kralı Theseus'un gösterdiği şiddete yenik düşerken, doğaüstü dünyanın kralı Oberon, Kraliçesi Titania'dan istediğini alabilmek için kurnazlığa başvurmaktadır.

Shakespeare, kraliçe ya da ana kraliçe konumundaki kişiler arasındaki farklılıkları göstermek için, *III. Richard* (1592-93) oyununda, Lady Anne ve Kraliçe Elizabeth karakterlerini iki ayrı 'aşk ilanı' sahnesinde zıtlıştırmaktadır. Bu sahnelerde Lady Anne, bir erkeğin koruyuculuğu olmadan var olamayacak düzeyde kırılgan, tipik bir feodal

dişi olarak çizilmiştir. Bu nedenle, acı sonu göğüslemek zorunda kalır. Ana kraliçe Elizabeth ise, kızını elde etmek isteyen Richard'ın tuzağına düşmeyecektir. Aynı oyunda, her şeyini yitirdikten sonra bile tutkularından ödün vermeyen eski Kraliçe Margaret ile, çocuklarının huzurundan başka bir şey istemeyen, kral annesi York Düşesi karşıtlaştırılır.

Kısasa Kısas'ta (1603) kendini dine adamak için and içmeye hazırlanan Isabella, bekaretini yitirmek ile kardeşi Claudio'yu idam cezasından kurtarmak arasında seçim yapmaya zorlanır. Rahip kılığına girmiş ülke yöneticisi Vincentio'nun yardımıyla, her iki sorunu da çözmeyi başaran genç kız, Vincentio'nun oyunun son noktasında onunla evlenmek için verdiği karara karşı çıkamayacaktır. Bir başka deyişle, 'kara güldürü' yanı ağır basan bu oyunda, evlilik Isabella'ya dayatılmaktadır.

Evlilik düzenlemeleri büyükleri tarafından yapılan feodal anlayıştaki çiftlerle ideal evliliğin romantik aşk duygularıyla beslenmesinin gereğine inanan genç kız ve erkeklerin zıt tutumları pek çok oyunda yer alsada, en tipik örnek *Kuru Gürültü* (1598) komedisinde görülür. Birbirini uzaktan görüp beğenen Claudio ve Hero, feodal ölçüleri yansıtan 'birörnekleştirilmiş' çiftin klişeleşmiş konuşma ve davranış biçimlerini sergilerken, birbirinin sevgisini sınamak isteyen Benedick ve Beatrice, nükteli söyleşimlerle yüklü bir flört döneminden geçer ve Shakespeare komedisinin 'karşı cinslerin savaşı' izleğinden parlak örnekler sunarlar. Evlilik sonrasında mutlu olacaklarına ve eşitlik ilkesine bağlı olarak yaşayabileceklerine inandığımız ender Shakespeare karakterleridir onlar (Greenblatt, s. 135).

Shakespeare komedilerinde daha çok kadınların romantik aşk yaşama isteğinde olduğunu ve Romeo ile *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası'nın* Lysander'i dışında, erkek karakterlerin aşk duygularını yeterince dillendiremedikleri görülüyor. Shakespeare bu durumu *Beğendiğiniz Gibi* (1599) ve *On İkinci Gece* (1601) adlı komedilerinde açıkça irdeliyor. Her iki oyunda da, 'aşk sahnesi' kotarma bağlamında kadınlar erkeklere ders veriyor. *Beğendiğiniz Gibi*'de, erkek kılığına girmiş olan Rosalind sevdiği Orlando'ya bu alanda sürekli kurs düzeni uyguluyor. *On İkinci Gece*'de ise erkek kılığındaki Viola, efendisi Orsino adına Olivia'ya aşk sözleri söylüyor. Bu işi öyle başarıyla

yapıyor ki, Olivia, efendisi yerine, erkek sandığı Viola'ya âşık oluyor. Shakespeare'in bu iki oyununda, dişi karakterlerin romantik çabaları ve kurnazlıklarıyla erkek-egemen dünyanın sert kabukları çatlıyor ve kadın cinsinin yeğlediği aşk evlilikleri gerçekleşebiliyor.

Kadınların evlilik süreci içinde eşleriyle eşit konuma gelmeleri ise *Venedik Taciri* (1596-97) ve *Yeter ki Sonu İyi Bitsin* (1596-97) oyunlarında gösteriliyor. *Venedik Taciri*'nin Portia'sı önce, babasının vasiyetine göre, herbiri farklı madenden yapılmış üç kutu arasında doğru seçim yapan erkeğe ödül olarak verilecek bir kurbandır. Sevdığı kişi olan Bassanio'nun doğru kutuyu seçmesiyle şans Portia'nın yüzüne gülecektir. Daha sonra ise, genç kız, Bassanio'nun sevgili dostu Antonio'yu tefeci Shylock'un elinden kurtarmak için kılık değiştirerek erkekler dünyasına girer. Bir avukattan öğrendiği yasal inceliklerle Antonio'yu kurtarıırken, öte yandan, erkekler dünyasına özgü bir acımasızlıkla Shylock'u kimliğinden eder. Daha sonra ise, kocasının kendisine yaşam boyu bağlı kalmasını sağlayacak yüzük hilesine başvurur. Babası tarafından, kendi kararlarını veremeyecek zayıf bir yaratık sayılan genç kız, zekası ve becerisiyle yazgısını yenmiştir. Ne ki, erkekler dünyasından öğrendiği acımasız uygulamalar bu güzel ve zeki genç kıyı sevimsiz kılar. Portia, erkekler dünyasının taklitçisi olmaktan öteye gidememiştir.

Yeter ki Sonu İyi Bitsin oyununda ise Helena, ölmüş olan babasından öğrendiği insanları sağlığına kavuşturma sanatıyla Fransa Kralı'nı iyileştirince, 'yüreğinin en çok istediğini alma' ödülüne hak kazanır. Yüreğinin en çok istediği Bertram ile evlenmektir. Böylece, erkeklere özgü 'iyileştirme' becerisine sahip olması ile kadın cinsine üstünlük kazandırır. Ne ki bu kez de evlilik karşılıklı sevgi sonucu olarak değil, dişi cinsin dayatmasıyla gerçekleşmektedir. Kendisini sevmeyen bir erkeği evlenmeye zorlamak da bir erkeğin bir kadınla zorla evlenmesi kadar yanlıştır. Bertram, Helena'dan kurtulmak için savaşa katılacak, genç kadın ise isteğine ancak 'yatak hilesi' aracılığıyla kavuşacaktır. Helena, Shakespeare'in en sevimsiz kadınlarından biridir.

Kadında ahlak duygusu

Shakespeare'in kadının düşünce ve duygu ortamını araştıran en çarpıcı ilk denemesi, *Romeo ve Juliet* (1595) trajedisindeki Juliet çi-

zimiyle gerçekleşir. Erkek-egemen dünyanın kurallarının altüst edilmesi oyunu trajediye dönüştürecektir. Oyunun en başında, on dört yaşındaki Juliet, ana babasının sözünden çıkmayan tipik bir feodal kız çocuk olarak sunulur seyirciye. Annesinin, genç Paris'in onunla evlenmek istediğini söylemesi üzerine olumlu bir tutum benimser:

Sevmek için bakarım, bakmak sevgiyi getirirse,
Ama derinlere dalmam gözlerimle,
Gitmem izninizden bi parça ileriye.

(I, iii) -çev.: Özdemir Nutku

Juliet, bu kısa yanıtıyla, ailesini ve kendisiyle evlenmek isteyen erkeği memnun etmeye çalışan, uyumlu bir genç kız duruşu sergiler. Erkek-egemen dünyanın ölçütlerine göre iyi yetişmiş bir genç kız olduğu da, tanışacağı genç adamın gözlerine dalıp gitmeyeceğini söylemesiyle belirginleşir. Yine de Shakespeare bu dizelerde, Juliet'in, feodal dönemin ideal bakire anlayışına ne denli yakın olursa olsun, yalnızca bakmakla sevginin oluşacağına inanacak saflıkta olmadığını imlemektedir.

Juliet'in tipik bir feodal dişi olmadığı, o geceki şölende Romeo ile karşılaşmasından sonra anlaşılır. Romeo, Juliet'in aklını başından almış, genç kız bir dans süresiyle sınırlı tanışmalarının ardından delikanlının kendisini iki kez öpmesine karşı çıkmamıştır. O noktadan sonra, düşman ailelerin çocukları olduklarını anladıktan sonra bile, Juliet kendi tutkuları için savaşan, özgür bir kadın gibi davranacaktır. Bir genç kızın yaşamını kuşatan erkek-egemen sınırlamalarına karşın, düşmanıyla evlenir ve düğün gecesini kendi yatak odasında onunla geçirir. Kocasını Romeo'nun merdivenle balkona tırmanarak yatak odasına gelmesini beklerken yaptığı 'solo' konuşma, birkaç saat içinde, söz dinleyen bir feodal kız çocuktan, aşk gecesinin başlamasını tutkuyla bekleyen bir kadına dönüşmesinin kanıtıdır:

Öyle ser ki örtünü sevgi yaratan gece,
Meraklı gözler kapansın; ve Romeo
Kimseler görüp konuşmadan atılsın kollarıma.

(...)

Gel soylu gece, ey ağırbaşlı karalar giymiş ana,
Gel de öğret bana, nasıl kaybedilir
Bir çift lekesiz bekarete oynanan oyun.

(III, ii) -çev.: Özdemir Nutku

Juliet 'seven dişi' kimliğini oyunun sonuna dek korur. Babasının Paris'le kararlaştırdığı düğün gününe açıkça karşı çıkarak şiddete maruz kalma olasılığını bile göze alır. Onu ölmüş gibi gösterecek ilacı hiç korkmadan içer ve mezarlıkta uyandığında, kollarının arasında cansız yatan Romeo'yu görünce de hiç duraksamadan, sevdiğinin hançerini göğsüne saplar. Yaptığı seçimlerin arkasında durması ve aşkı uğruna ölümü göze alması Juliet'i trajik kahraman konumuna yükseltir.

Shakespeare'in olgunluk dönemi trajedilerinden *Hamlet*'in (1599-1601) oyun boyunca erkek-egemen toplumun kurallarıyla sınırlı kalan Ophelia karakteri Juliet'in tam karşıtı sayılır. Seçim özgürlüğüne yaşamı pahasına sahip çıkan Juliet'in tersine, Ophelia, Hamlet'le yakınlaşırsa bekaretini yitireceğini söyleyen babasının ve ağabeyi Laertes'in sözünden çıkmayacaktır. Oysa, annesinin amcasıyla evlenişini hazmedemeyen Hamlet, kadınların erkeklerine bağlı olmayışına ilişkin acı sözlerle Ophelia'ya saldırmaktadır:

Hamlet : ... Namuslu musun?

Ophelia : Efendim?

Hamlet : Güzel misin?

Ophelia : Efendim ne demek istiyor?

Hamlet : Namuslu ve güzelsen eğer, namusun güzelliğiyle ilişkiye girmesin.

Ophelia : Güzelliğe namustan daha çok yakışan ne olabilir?

Hamlet : Ya, ne demezsin? Namus güzelliği kendine benzetene dek, güzelliğin gücü, namusu rezil eder bitirir. (...) Evleneceksen, kulağına çeyiz diye şu lanetli sözü sokayım: Buz gibi temiz, kar gibi saf olsan da, üstüne kara çalınmasını engelleyemezsin. Git bir manastıra kapat kendini! Hadi git: Hoşça kal! (...) Bir manastıra git; hem de çabuk ol! Hoşça kal!

(III, i).

Babasının ölümü, ağabeyinin yokluğu ve Hamlet'in İngiltere'ye yollanmasıyla, çevresinde ona yol gösterecek ya da her yaptığına karşıacak hiçbir erkek olmayan Ophelia boşlukta kalacaktır. Yavaşça aklını yitirecek ve o güne dek bastırdığı cinselliğini söylediği şarkılarla dillendirecektir. Bir bakire olarak ölen Ophelia erkek-egemen dünyanın acınası [pathetic] kurbanıdır.

Hamlet'in annesi Gertrude ise, Ophelia'nın acıklı konumunun tam tersine, erkek-egemen dünyada bir aşk nesnesi olarak yaşamaktan mutludur. Toplumun erkekler tarafından yapılmış bütün kurallarına uyarak, bir erkeğin kanatları altında olmanın ve sevilmenin tadını çıkartmaktadır. Hoşumuza gitse de gitmese de, Gertrude ve katil Kral Claudius, Shakespeare'in sevişen ve anlaşılan ender evli çiftlerindendir.

Kadınlık olgusunun iki zıt ucunda yer alan Gertrude ve Ophelia, erkekler tarafından kolayca yönetilmeye boyun eğmeleri açısından benzer bir konumdadırlar. Düşünme yetileri ise, Hamlet'in aklında ve yüreğinden geçenleri anlayamayacakları kadar sığdır. Bu nedenle de Hamlet'in davranışlarını ve sözlerini, delirmiş olmasına bağlayıp, işin içinden çıkarlar.

Othello (1603-04) oyununun Desdemona'sı, feodal kadın özelliklerinin farklı bir çeşitlemesini oluşturur. Bir yandan, kendi seçtiği erkekle evlenmek için babasına ve toplumunun kurallarına karşı çıkarken, öte yandan, evlendikten sonra, feodal eş rolüne sıkı sıkıya sarılacak ve kocasına bağlı, seven bir kadın olarak, ölümü *Othello*'nun ellerinden gelmesine boyun eğecektir. Desdemona trajik kahraman konumuna, aşkıta yaptığı seçimin bedelini sonuna dek ödeyerek ulaşır.

Shakespeare'in yaptığı kadın çeşitlemeleri içinde en karmaşık olanı, bir önceki bölümde yer alan *Macbeth* (1606) trajedisinde ayrıntılı olarak incelediğimiz Lady Macbeth'tir. Lady'nin kişiliğinde, ahlak olgusunun kadın varlığıyla buluşturulmadığı bir dönemde, kocasını gerçekten seven ve kocası tarafından gerçekten sevilen bir feodal kadının -içsel olarak da yaşadığı- korkunç serüven anlatılır. Burada tartışılan konu, ne genç kızlık erdemi, ne aşk evliliği, ne edepsiz eşler, ne romantik ilişkiler ne de erkekleri alt etmeye çalışan kadınlardır. Shakespeare bu oyunda, kadın cinsinin 'ahlak' duygusu ve 'ahlaklı seçim' yapma yolundaki düşünsel yetisini incelemektedir. Lady Macbeth, içinde yetiştirdiği erkek-egemen toplumun kadınlarla ilgili tanımlarına bağlı kaldığı için, vicdanlı bir insan olduğunun bilincine varmakta gecikecek ve sonunda aklını kaçıracaktır. Lady, erkekliği kadınlıktan daha yüksek bir yere oturttuğu ve her iki cinsin

de temel erdemi olan 'insanlık' olgusunu kendi kimliğinde 'zayıflık' olarak gördüğü için 'acınası' bir figür olarak çizilmiştir.

Yine de -bilincinde olsun olmasın- Lady'nin 'insan'lığı, Kral Lear'ın, ahlak duyusundan bütünüyle yoksun iki büyük kızı Goneril ve Regan'ı anımsadığımızda, içimizi ısıtacaktır. Çünkü Lady, yaptığı korkunç eylemin dehşetini yaşadığı ve işlediği suçun bedelini acı çekerek ödediği için insana yakıştırılan 'ahlak' ölçülerinin koruyuculuğu içinde kalmaktadır.

Shakespeare'in pek çok oyununda, kadınların isteksiz ve sessiz birer aşk nesnesi olmasını yeğleyen erkek-egemen anlayışı yansıttığını görüyoruz. Oyunlarının en ünlülerinde ise gençler arasındaki romantik aşkı savunuyor ozanımız. Shakespeare'in eşiyle arasında bir aşk ilişkisinin olmadığını altını çizen Greenblatt, 145. Sone'sinde bu sevgisizliğe, 'hate away' [nefreti yollamak] deyişle eşinin kızlık adı 'Hathaway' arasında 'söz oyunu' yapmış olması olasılığını belirtiyor (s. 254). Greenblatt'ın, yine Sone'ler'e bakarak, şiirlerin konusu olan kişilere gönderme yaptığını unutmayalım. Greenblatt, derin bir sevgiyle sarılıp sarmalanan erdemli ve yakışıklı genç ile aşk nesnesi 'gizemli esmer kadın'ı göz önüne alarak, şiirde sesini duyduğumuz kişiyi, "elde edemeyeceği bir erkeğe hayranlık duyan ve hayran olmayacağı bir kadını tutkuyla isteyen" biri olarak tanımlıyor (s. 254).

Shakespeare'ce aşkların en güzeli Romeo ve Juliet'inkiyse, en tutkulu da Antonius ve Kleopatra arasında olandır. Birer hükümdar olan kadın ve erkeğin öyküsüyle, Mısır'ı ve Roma'yı da kapsayan bir coğrafyanın tanık olduğu tarihsel sevda öyküsüyle bir sonraki bölümde buluşacağız.

PLUTARKHOS'TAN SHAKESPEARE SAHNESİNE: JULIUS CAESAR, ANTONIUS VE KLEOPATRA, CORIOLANUS, ATİNALI TIMON

XVIII

Shakespeare'in Antik Roma'yı konu alan başlıca oyunlarında başvurduğu temel kaynak, Yunan düşünür ve biyografi yazarı Plutarkhos'un (İ.S. 46-120) *The Parallel Lives of Greeks and Romans* [Yunanlar'ın ve Romalılar'ın Koşut Yaşamları] başlıklı yapıtıdır. Sir Thomas North'un Fransızca'dan çevirdiği, 1579'da İngilizce olarak yayımlanan *Yaşamlar*'ın ilginç özelliği, tarihsel olayların oluşmasında 'insan karakteri'nin oynadığı rol üstünde odaklanmış olmasıdır.

Böylece, kitapta incelenen tarihsel kişilerin karakter çizimleri ve olayları biçimlendirme yolunda verdikleri kişisel kararlar ön düzeyde önem taşımaktadır. Shakespeare'in bu yapıttan esinlenerek yazmış olduğu üç Roma dönemi oyunu *Julius Caesar*, *Antonius* ve *Kleopatra* ve *Coriolanus* metinlerinin dokusunu bir oranda belirleyen de Plutarkhos'un yaşam öykülerine egemen olan bu bakış açısıdır.

Julius Caesar

Shakespeare'in trajedi işçiliğinin ön düzeye çıktığı oyunlarının, konuları başka kaynaklardan alınmış olmakla birlikte, olaylar dizisinin bütünüyle yazarın denetiminde biçimlendiğini görmüştük. Erken dönem oyunlarından olan *Romeo* ve *Juliet* bu tür çalışmaların ilk örneğidir. Ozanın *Julius Caesar* metnini yazdıktan sonra kaleme alacağı *Hamlet*, *Macbeth*, *Kral Lear* ve *Othello* ise Shakespeare'in en büyük trajedileridir [Küçük bir not: *Macbeth*'in öyküsünün genel hatları

ve karakterlerin çoğu Holinshed'in kitabındaki tarihsel malzemeye dayalı olsa da, olay örgüsünün kuruluş ve işleniş biçimi bütünüyle Shakespeare'in yaratıcı düş gücünün ürünüdür.].

Roma oyunları ise, tıpkı Shakespeare'in İngiliz tarihine yaslandırdığı 'tarih oyunları' gibi, yer yer trajik boyutlar içerse de, benim görüşüme göre birer trajedi değildir. Bu tür metinlerde, olay örgüsü tarihsel olguların sınırları içinde kalmak zorunda olduğu için, oyun yazarının trajedi oluşturma yönündeki enerjisine sınır konmaktadır. Roma Oyunları'nda da Shakespeare'in yaratıcılığının daha çok 'karakter' üstünde yoğunlaştığı görülür. Sözgelimi, *Julius Caesar* metninden, ikinci yarıdan önce ölmüş olsa da, varlığının etkisini oyun sonuna dek sürdüren bir Julius Caesar, trajik boyutlarda gezinen bir Brutus, bir de retorik sanatının çarpıcı örneği, ünlü "Ben Sezar'ı övmeye değil, gömmeye geldim" tiradıyla parlayan bir 'genç' Antonius çıkmıştır.

Shakespeare'in Roma tarihinden alınma üç oyunundan biri olan *Julius Caesar* 1599 yılında, *Hamlet*'ten hemen önce yazılmıştı. Shakespeare'in Plutarkhos'tan yararlandığı ilk oyunu olan bu metin, olgunluk dönemine adım atmakta olan ozan için, bir anlamda, gelecekteki metinlerine yönelik bir 'alıştırma' niteliğindedir.

Öncelikle, daha önce sözünü ettiğimiz, Seneca trajedisinin etkili özelliği olan retorik sanatını olgunlaştırma yönünde, özellikle de, oyunu incelerken göreceğimiz gibi, tiradlar ve 'solo' konuşmalar bağlamında yapılan aşama söz konusudur. Dahası, karakterler biçimlendirilirken, klasik felsefenin bakış açılarından, özellikle de Stoacı ve Epikürcü düşünceden yararlanılmıştır (bkz. "Brutus and Cassius" *Shakespeare Internet Library*). 'Hayalet' ve/ya da 'cadılar' gibi doğa-ötesi varlıklar, bir oyunun trajik dokusu içinde ilk kez bir dramatik araç olarak kullanılmaktadır. İnsanoğlunun uyguladığı şiddetin evrensel (kozmetik) düzeni nasıl altüst ettiğini gösteren korkutucu doğa-ötesi olaylar, ilk kez bu oyunda Shakespeare sahnesine anlatım malzemesi olmaktadır.

Julius Caesar, yapısal açıdan şaşırtıcı özellikler taşır. Oyuna adını veren Julius Caesar oyunun yalnızca ilk yarısında vardır. Üçüncü Perde'nin ikinci yarısından Dördüncü Perde'ye dek, halkın, düşün-

cesini en iyi konuşan kişinin görüşüne göre değiştiren ve duygusal tepkilerle harekete geçen, bilinçsiz bir kitle olduğu gösterilir. Oyunun daha sonrasında ise gerçekte uzun döneme yayılmış çarpışmaların üstüste bindirildiği ve sonunda Lepidus, Antonius, Octavius üçlünün Roma'ya egemen oldukları yengi gösterilir. Oyunun trajik kahraman adayı Brutus'tur. Ne ki oyundaki süreci kısıtlayan yapısal atlamalar, bu karakterin, büyük trajedilerdeki kahramanların yüceldiği boyutları yakalamasına izin vermez.

Oyunun temel tartışması, bir ülke yöneticisinin, topluma zarar verdiği düşüncesiyle öldürülmesinin haklı bir eylem olup olmadığıdır. Bir sonraki oyun olan *Hamlet*'te bu olgu trajik kahramanın 'oç alma' eylemi boyunca işlenecektir. Shakespeare'in İngiliz tarihine ilişkin oyunlarının çoğunda da, kralı tahtından indirip yerine geçme eyleminin hanedanlar üstünde nasıl bir 'lanet' oluşturduğunu da anımsamamızda yarar vardır.

Bülent Bozkurt, Shakespeare'in oyunundaki Julius Caesar'ı, " zayıf kişilikli, hırslı, bencil, böbürlenmeyi seven, kendine güveni olmayan, batıl inançlı, kararsız ama yer yer inatçı, ancak her şeye rağmen bir ölçüde kendini halka sevdirmeyi başarmış biri" olarak tanımlıyor (s. 9). Bir başka deyişle, tarihin en güçlü kişilerinden biri olmasına karşın, Shakespeare'in yaptığı karakter çiziminde, sıradan insan kusurlarını aşamamış bir önder olarak yansıyor.

Julius Caesar'ın, siyaset alanındaki yükselişinden hoşlanmayan Pompeius'u alt ederek Roma'ya tek başına egemen olması olasılığı, Roma'nın kimi soylu kişileri gibi, Caesar'ı sevmeyen, Caesar'ın da sevmediği Cassius'u rahatsız etmektedir. Halkın geleceğini düşünen ve Caesar'ın diktatörlüğe sapmasından çekinen Brutus da kaygılıdır. Cassius, Caesar'ı ortadan kaldırma kararını çoktan vermiştir. Oyunun ilk aşamasında, Brutus'un yanında yer almasını sağlamak için, retorik sanatını tam verimle kullandığı iki büyük tirada gereksinim duyacaktır. Cassius'un, Caesar'ın korkak ve dayanıksız biri olduğunu açıkladığı aşağıdaki dizelere kulak verelim:

Ama ben, benden hiç farklı olmayan birinin
Boyunduruğu altında yaşamaktansa,
Hiç yaşamam daha iyi. Ben de

Caesar kadar özgür doğdum, sen de.
 O nasıl beslendiyse, biz de öyle beslendik,
 Kışın soğuğuna o ne kadar dayanırsa
 Biz de o kadar dayanırız. (...)
 (...)
 İşte şimdi bu adam başımıza ilah kesildi;
 (...) bir gün,
 İspanya'da hastalanmış, ateşi çıkmıştı;
 Nöbet geldiğinde tir tir titriyordu.
 Evet, bu ilah titriyordu.
 O ödleğ dudaklarının rengi uçmuştu.
 Bir bakışı dünyayı ürküten gözlerinin
 Feri kaçmıştı. Bir yandan da inliyordu.
 Ağzından çıkan her sözü,
 Her Romalı'nın can kulağıyla dinleyip
 Defterine not ettiği o insan
 Hasta bir kız çocuğu gibi bağıırıyordu,
 "İçecek bir şey ver bana Titinius" diye.

(I, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

Cassius, yine Brutus'a seslendiği bir sonraki tiradında bu kez Caesar ile Brutus'u karşılaştırmaktadır:

Biz insancıklar ne yapıyoruz?
 Onun azman bacakları arasında,
 Şaşkın şaşkın bakınıyor, aranıp duruyoruz,
 Şerefsiz mezarlarımız nerede ola ki, diye.
 Bazen insan kendi kaderini kendi belirler.
 Şu anda kuldan farkımız yoksa,
 Kusur bizde aziz Brutus, burçlarımızda değil.
 Brutus'la Caesar'ı al:
 Ne var bu "Caesar" adında?
 Seninkinden daha mı etkili?
 Yaz ikisini yanyana; göreceksin,
 Seninki de onunki kadar güzel.

(I, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

Cassius, Brutus'u düşüncesine ortak etmek için kullandığı söz ustalığını, sahnede yalnız olduğu noktada şöyle dillendirir:

Evet Brutus, sen şerefli birisin.
 Ama görüyorum ki, o asil karakterini işleyip
 Ona bambaşka bir biçim vermek mümkün.
 (...)

Ne kadar sağlam karakterli olursa olsun,
Ayartılamayacak insan var mı şu dünyada?

(I, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

Caesar'ı seven, Caesar'ın da sevdiği Brutus, Roma halkının esenliğini öngören ilkeleri/ideali ve Caesar'a olan duyguları arasında bir seçim yapmak durumundadır. Caesar'ın yönetiminde gözlemlendiği "haksızlık ve yolsuzluk düzeni"ne (II, i) son vermek için, Caesar'ın ölümüne karar verme aşamasında yaşadığı düşünce süreci, Brutus'un ilk 'solo' konuşmasında dillendirilir. Shakespeare, *Hamlet*'i ve öteki büyük trajedilerini yazmadan önce, 'solo' konuşma tekniğini, etik ya da stratejik açmazların tartışılması yolunda geliştirmektedir. Bu teknik Brutus'un konuşmasında şöyle açılır:

Baştaki insandan ne zaman korkulur?
Elindeki gücü insafsızca kullandığı zaman.
Aslında görebildiğim kadarıyla,
Caesar bugüne kadar pek de
Aklından çok duygularıyla davranmış değil.
Öte yandan, malum, hırslı insan için
Tevazu bir basamaktır; ona basa basa tırmanır yukarı
Ve bir kere tepeye ulaşmayagörsün;
Anında sırt çevirir kullandığı merdivene,
Kendini tepeye ulaştıran basamakları hor görür;
Gözlerini bulutlara diker artık.
Caesar'ın da yapacağı bu değil mi?

(II, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Bu dizeler aynı zamanda, siyasette yükselmiş kişinin 'diktatörlük' olgusunun çekimine kapılma sürecinin ve "gözlerini bulutlara" dikerek, göğe erişme, kendisini 'tanrı' konumunda görme özleminin kusursuz bir anlatımıdır. Brutus'un da düşüncesini kesinleştirmesiyle, kendisine sunulan krallık tacını üç kez reddetmiş olmasına karşın, gelecekte yapabilecekleri bilinmeyen Caesar'ın yazgısına karar verilmiştir. Caesar ertesi gün Capitol'e gittiğinde, soylular tarafından hançerlenerek öldürülecek, işlenmemiş bir suçun cezası böylece peşin peşin verilecektir.

Caesar'ı engellemeye yönelik düşüncelerin tartışıldığı Roma ortamında evrensel (kozmik) düzenin altüst olduğu, oyunun çeşitli sahnelerinde gösterilmektedir. Birkaç örnek görelim:

Casca : (...) ama bu geceye kadar, hayatımda
Ateş fırlatan fırtınaya rastlamadım.
Bence ya göklerde iç savaş var,
Ya da dünya öyle kızdırdı ki tanrıları,
Yukarıdan bela yağdırıyorlar tepemize.
(...)

Casca : Sıradan bir köle, görsen tanırırsın,
Elini havaya kaldırdı ve kaldırmasıyla,
Yirmi meşale birden yakılmış gibi
Tutuşup alev alması bir oldu elinin.
(...)

Cassius : Nedir bu ateşler, kayıp geçen hayaletler;
Neden huyu değişir kuşların, hayvanların;
İhtiyarlar, meczuplar, çocuklar niye ansızın
Kehanette bulunmaya başlar? (I, iii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu.
(...)

Calpurnia: Gece bekçisi korkunç şeyler görmüş, diyorlar.
Dişi bir aslan cadde ortasında doğurmuş;
Mezarlar yarılmış, cesetler dışarı vurmuş;
(...)
Atlar kışnemeye, ölüm döşeğindeki insanlar
İnlemeye başlamış; hortlaklar yollara uğramış,
Ciyak ciyak bağırişiyormuş. (...)
(...)
Evet de, garip ölünce kuyruklu yıldız görünmez,
Ama hükümdar ölürse yer gök yerinden oynar.

(II, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

Brutus'un bu süreçte yaşadığı ikilem ve çektiği acı ise duyarlı ve
sağduyulu eşi -dürüstlüğüyle ünlü Cato'nun kızı- Portia'nın sezinle-
dikleriyle dillendirilir:

Madem Brutus hasta, sabah serinliğinde,
Yaka bağır açık, ıslak havayı niye soluyor?
Madem Brutus hasta, geceleri niye
Sıcak yatağından kaçıp karanlığın kirli,
Sağlıksız, uğursuz havasına çıkıyor;
Bile bile hastalığına hastalık katıyor?
Yo, hayır, benim sevgili Brutusum,
Canını sıkın büyük bir derdin var senin.

(II, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Brutus, trajik boyutlarda gezinmektedir. Ne ki Caesar'ı öldürme kararını tek başına vermemiştir. Cassius'un etkisi, bütünüyle özgür bir seçim yapmadığının göstergesidir.

Caesar'ın Capitol'de birçok soylu tarafından aynı anda hançerlenerek öldürülmesi, Seneca biçeminde bir 'şiddet' sahnesi olması yanında, Caesar'ın son sözleri açısından da ünlüdür:

Caesar: Sende mi Brutus? O zaman öl Caesar!

(III, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Shakespeare, hemen her kültürde ve dilde kullanılan Caesar'ın ünlü "E tu Brute?" sözüyle yetinmemiş, ardına, Caesar'ın Brutus'a olan sevgisini de açığa vurduğu sözleri ekleyerek, Brutus'un özel konumunu güçlendirmiştir.

Oyunun bir sonraki aşamasını, Brutus'un halka yaptığı konuşma ile Antonius'un tiradı belirler. Halka seslenme sanatının iki parlak örneği sayılan bu konuşmalardan ilki dürüst bir adamın düşüncelerini dillendirir:

Brutus: ... Aranızda Caesar'ı çok seven biri varsa, ona diyorum ki, Brutus'un sevgisi onunkinden az değildi. "Peki o zaman niye başkaldırdın Caesar'a?" diye sorarsa, cevabım şu: "Caesar'ı sevmediğimden değil, Caesar'ı daha çok sevdiğimden." İki seçenek vardı: Ya Caesar yaşayacak ve siz köle olup köle olcektiniz, ya da sizin özgürlüğünüz için Caesar olcekti. Siz hangisini isterdiniz? Evet, Caesar beni severdi; bunun için ben de arkasından ağlıyorum; başarılarından kıvanç duyuyorum; yiğitliğine saygım büyük; ama ihtirasa kapıldığı için onu öldürdüm. (...) Roma'nın iyiliği için en sevdiğim insanı nasıl çekinmeden öldürdüysem, eğer bir gün ülkem için benim de ölmem gerekirse, aynı kılıcı kendime de saplamaktan çekinmem.

(III, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

Şiddetli alkışlarla karşılanan bu konuşmanın ardından Caesar'ın cenazesi getirilir. Antonius, insanların düşünce ve tepkilerini değiştiren ünlü konuşmasını bu ortamda yapacaktır:

Ben Caesar'ı gömmeye geldim, övmeye değil.
İnsanların kötü işleri arkalarından yaşar;
İyi işleriye çoğu zaman

Kemikleriyle birlikte gömölür.
 Varsın Caesar için de öyle olsun.
 (...)

Caesar benim dostumdu;
 Adil ve dürüst davranırdı bana.
 Oysa Brutus diyor ki "Caesar muhteristi".
 Tabii, Brutus şerefli bir insan.
 Caesar Roma'ya bir sürü tutsak getirdi.
 Bu tutsaklar karşılığında
 Aldığımız fidyeye kasalarımız doldu.
 Sizce ihtiras bu mu?
 Yoksullar ne zaman ağlasa,
 Caesar da onlarla birlikte gözyaşı dökerdi.
 İhtiras denen şeyin hamuru daha sert olsa gerek.
 Oysa Brutus diyor ki "Caesar muhteristi".
 Tabii Brutus şerefli bir insan.
 Hepiniz gördünüz, Lupercal şenliğinde ben
 Kraliyet tacını Caesar'a üç defa sundum,
 Ama o üçünde de tacı reddetti. İhtiras bu mu?
 Oysa Brutus diyor ki "Caesar muhteristi".
 Hiç şüphe yok, Brutus şerefli bir insan.
 (...)

Bir zamanlar hepiniz severdiniz Caesar'ı
 Sevmek için bir gerekçeniz de vardı elbet.
 Peki, şimdi niye yas tutmuyorsunuz ardından?
 (...)

Kusuruma bakmayın. Yüreğim bende değil,
 Şu tabutta, Caesar'ın yanında şu anda.

(III, ii) -çev.: Bülent Bozkurt

Brutus'u över gibi yaparak yermeyi başaran, Caesar'ı da ihanete uğramış bir yücelik anıtı olarak gösteren ve sonunda tüm dinleyenleri etkisi altına alan bu tirad, siyasette dokunaklı sözlerle ve duyguyu aklın önüne geçirme yoluyla, yalanın doğru sayılmasını sağlayabilen 'demagoji' sanatının çok başarılı bir örneğini sunmaktadır. Antonius, kalabalığa seslenirken, sözleri belirli aralıklarla, belirli vurgularla yineleyerek etkili kılması yanında, ses, mimik ve jest kullanımındaki ustalıkla da yandaş kazanmıştır. Caesar'ın ölümünden yararlı çıkacak olan da odur. Kurnaz ve sinsi kişiliğini etkili bir silah olarak kullanıp Octavius ve Lepidus'la birlikte harekete geçerek Roma'ya egemen olma yolunda savaşım verecektir.

Cassius ve Brutus'a gelince... Karakter farklılıkları daha oyunun başında belirgin olan bu iki Romalı, Antonius'a karşı birlikte savaş-salar da, çeşitli konularda ayrılığa düşerler. Yaşamdaki en kutsal amacın esenlik olduğunu savunan ve huzurlu bir ruh ve beden du-rumunu öngören Epikürcü düşünceyi simgeleyen, özellikle de maddi kazanca olan eğilimiyle göze çarpan Cassius, tam anlamadığı bir du-rum nedeniyle umutsuzluğa düşerek ilk intihar eden olacaktır. Duy-gularına set çekerek, soğukkanlı düşünceyi öne geçiren Brutus ise, önce sevgili eşi Portia'nın, kocasının mutsuzluğuna dayanamayarak kendini öldürdüğünü öğrenecek, huzursuzluğunun dışavurumu olan Caesar'ın hayaletiyle hesaplaşacak, sonra da Antonius'un askerle-rinin eline geçmemek için kendini kılıcının üstüne atarak ölecektir.

Daha önce de belirtildiği gibi, çeşitli kusurları ve erdemleri kişili-ğinde buluşturmuş karakterlerin yer aldığı bir oyundur *Julius Caesar*. Bu nedenle, erdemlerinin ezici ağırlığına karşı tek kusuru nedeniyle yaptığı yanlışın bedelini ödemekle yükümlü olan bir trajik kahrama-na sahip değildir. Trajik kahraman konumuna en yakın aday olan ve Antonius'un bile cenazesine saygı gösterilmesi buyruğunu verdiği Brutus ise, daha önce de belirttiğimiz gibi, trajik boyutlara ulaşmak için gerekli süreçlerden geçmediği için, olsa olsa idealizmine yenik düşmüş dürüst bir Romalı olarak tanımlanabilir. Shapiro'ya göre *Ju-lius Caesar*, yanlış yüzünden yıkıma giden bir büyük adamın değil, tıpkı *Antigone* oyununda olduğu gibi, birbiriyle uyum sağlayamaya-cak çeşitli ilkelerin çatışması sonucunda yitip giden karakterlerin dramını anlatmaktadır (s. 131).

Kötü bir yöneticinin öldürülmesinin ise, gerek *Julius Caesar* ge-rekse *Hamlet* oyunlarına bakıldığında, hiçbir sorunu çözümlemeye yetmediği görülüyor. Tam tersine, Brutus'un soğukkanlı idealizmi doğrultusunda giriştiği ve önderliğini yaptığı eylem, Roma'daki cum-huriyet yönetiminin adım adım imparatorluk rejimine dönüşmesine yol açacaktır.

Antonius ve Kleopatra

Shakespeare'in son dönem oyunları arasında yer alan *Antoni-us ve Kleopatra* [*Anthony and Cleopatra*] metni yine Roma tarihine

dayandırılmıştır. 1606-1607 tarihleri arasında yazıldığı düşünölen oyunun başkişilerinden Antonius'un, Lepidus ve genç Octavius (Caesar) ile paylaştığı yöneticilik döneminin son aşamasını gösterir. *Julius Caesar*'da gencecik bir delikanlı olan Antonius, bu oyunda ellili yaşlarındadır.

Antonius ve Kleopatra, toplumsal kavga ya da savaş çerçevesi içinde oluşup biçimlenmiş 'aşk öyküleri'ne odaklı *Romeo ve Juliet* ile *Troilus ve Kressida* oyunlarıyla kıyaslanabilecek bir ilişkiler ve çatışmalar düzleminde yer alır. *Romeo ve Juliet* aileler arasındaki kan davasını hiçe sayan 'ilk gençlik aşkı'nın içtenliğini sergilerken, *Troilus ve Kressida* Helen ile Paris arasındaki yasak ilişkinin neden olduğu uzatmalı Truva Savaşı'nın yozlaşmış ortamında, delikanlıları şehvete, genç kızları şehveti körüklemeye yönlendiren 'aşk moda'sının yozluğunu gösterir. *Antonius ve Kleopatra* bu iki oyunda yansıyan 'aşk' izleklerinden izler taşımaktadır.

Antonius ve Kleopatra, Roma'nın Akdeniz'i (oyundaki belirlemeyle dünyanın yarısını) zapt etme aşamasında biçimlendirilmiş bir oyundur. 'Erk tutkusu'nun öne çıktığı yoz siyaset ilişkilerinin tam orta yerinde yer alır. Kadınlığını yaşamı boyunca (özellikle Julius Caesar ve yaşlı Pompeius karşısında) Mısır'ın kalkanı olarak kullanmış olan, orta yaş dönemindeki Kleopatra, Antonius'ta bulduğu tutkulu aşkı, hem tüm içtenliğiyle hem de kadın kurnazlığının tüm silahlarını seferber ederek yaşar. Öte yandan, erkeklik enerjisini politikacılık ve askerlik görevine adanmış olan Romalı Antonius'un, 'savaşçı' kimliği ile 'sevgili' kimliğini bağdaştıramadan sürüklediği bir aşk söz konusudur. *Antonius ve Kleopatra* bir 'yetişkinlik dönemi aşkı'nı dillendirir. *Romeo ve Juliet*, romantik aşkın coşkuluğunun simgesiye, *Antonius ve Kleopatra* cinsel tutkunun sınır tanımazlığının anlatımıdır. Yine de neresinden bakarsınız bakın, farklı kaynaklardan alınmış olan her iki oyun da, 'Akdeniz insanların ateşli aşklar'ını belirleyen duyarlığı yansıtır. *Othello* da Shakespeare'in Akdeniz duyarlığına yaklaşımının ürünü olarak değerlendirilebilir. Ama, Akdeniz kökenli öyküler olmalarına karşın, *Venedik Taciri*'nde ya da *Kuru Gürültü*'de aynı duyarlık görülmez. Kleopatra'nın, *Soneler*'deki tutkuyla sevilen 'esmer kadın'a benzetilmiş olması ise, bir anlamda, Shakespeare'in,

Mısır kraliçesini çizerken, gerçek yaşam deneyiminin içinde yer alan birinden esinlenmiş olabileceği düşünülebilir.

Antonius ve Kleopatra'nın başkişileri, aşklarının engellenemezliği nedeniyle *Romeo ve Juliet*'e yaklaşarak 'trajik boyut'a açılırken, 'aşk'ı aşındıran ve yozlaştıran konumları nedeniyle, tıpkı *Troilus ve Kressida* oyunundaki gibi 'yergisel/alaycı' bakış açısının da hedefi olurlar. Sonuç olarak oyun ne tam bir gülünçlü yergi sayılabilir ne de trajedi: Başlangıcı, cinselliği kutsayan bir söylem içerdiği için 'güldürücü' olana açılırken, sonu, 'aşkı yücelten' ve ölümü hiçe sayan şiirsel şahlanışıyla 'trajik' olana kucaklar.

Oyunun başında, Romalı gözüyle bakıldığında, Antonius rezil bir durumdadır:

Philo : Yoo, ama fazla ileri gitti
Bizim komutanın bu kadına düşkünlüğü.
(...)
Bir yelpaze oldu Mısırlı bir kadının elinde
Ateşli sevgisini soğutmak için.
(...)
Dünyanın üç direğinden biri bu gördüğün adam,
Bir fahişenin maskarası olmuş bu adama iyi bak!

(I, i) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Antonius gerçekten de anlatıldığı gibidir. Roma'nın çıkarlarını hiçe saymaktadır:

Bırak Roma gömülsün Tiber'in sularına;
Çöksün kubbesi koca imparatorluğun.
Benim göklerim burada. Bütün devletler çamur,
İnsanı da hayvanı da besliyor bu çirkef dünya.
Yaşamanın en soylu yanı nedir? İşte bu.
(*Kleopatra'yı öper.*)
Hele bunu yaşayan bizim gibi iki insan
Bizim kadar uyuyan bir çift olunca.

(I, i) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu.

Kleopatra ise, Antonius'u elinden kaçırmamak için elinden geleni yapmakta, Roma'daki karısı Flavia'ya söylemediğini bırakmamaktadır. Antonius'un, kısa bir süre sonra görev bilincini ayaklandırıp Roma'ya gitmesiyle, Kleopatra sevdiği erkeği şöyle yüceltecektir:

... Şimdi nerededir dersin?
Ayakta mı, oturuyor mu, yürüyor mu?
At sırtında mı yoksa?
(...)
Kabart göğsünü atl Biliyor musun taşıdığın kim?
Bu dünyanın yarısını omuzlamış bir Atlas,
İnsanlığın zırhı, sorgucu! Konuşuyor şimdi
Ya da mırıldanıyor kendi kendine:
"Nerede yılanım benim, ihtiyar Nil'in kızı"
Böyle der o bana...

(I, v) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Antonius ile Kleopatra'nın ilk karşılaştıkları sahnenin büyülü atmosferi ise, Antonius'un dostu, Shakespeare'in Plutarkhos'tan bağımsız olarak yarattığı Enobarbus'un parlak anlatımıyla verilir:

Daha Tarsus çayının suları üstünde görür görmez
Vuruldu o kadına Antonius.
(...)
Üstünde yattığı gemi, yaldızlı bir taht gibi
Pırl pırl yansiyordu sularda.
Dövme altındandı geminin pruvası.
Yelkenler kıpkızıl ve öyle kokuluydu ki
Sarhoş oluyordu esen yeller içlerine doldukça.
Gümüşlendi geminin kürekleri:
Flavta sesleriyle batıp çıkıyorlardı suya,
Su şırıltılarıyla sarhoş olup hızlanarak.
Kendisine gelince, diller anlatamaz onu:
Sırmalı tenteler altındaki köşkünde
Gerçekten güzel düşlerin
Yarattığı Venüs'lerden daha güzeldi.

(II, ii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Kleopatra'nın dayanılmaz çekiciliğini yine Enobarbus'tan dinleyelim:

...Yaş yıpratamaz o kadını;
Alışkanlık tüketemez sonsuz değişmelerini.
Başka her kadın uyandırdığı isteği doyurup gider,
O en çok doyurduğu zaman acıktırır insanı.
En büyük bayağılıklar bile
Bir yakışık kazanır onda çünkü;
En ermiş rahipler bile sevap sayar
Onun hayasızca günahlarını.

(II, ii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Fulvia'nın ölümüyle kıskançlık nöbetlerine ara veren Kleopatra bu kez de sevgilisinin -Octavius'la barışmak için onun kız kardeşi-Octavia'yla evlendiği haberini alınca baygınlık geçirecek ve yeni düş-manıyla baş etmek için harekete geçecektir:

Öğren nasılmış, Octavia'nın kaşı gözü,
Yaşı başı, huyu suyu;
Saçlarının rengini de sor, unutma.
(...)
Koş söyle Aleksas'a; boyu bosunu da sorsun.

(II, v) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Oyun, Kleopatra merkezli sahnelerin güldürücülüğü içinde ivme-lenmekte, Kleopatra, Octavia'nın çok çekici bir kadın olmadığını an-layarak rahatlamaktadır (III, iii).

Bu arada Lepidus ve Octavius, genç Pompeius'u yenmiş, bunun hemen ardından da Octavius Lepidus'u, Pompeius'a yakınlık gös-terdiği gerekçesiyle suçlayıp hapse attırmıştır. Akdeniz'in doğusuna yönelen Antonius ile araları da soğuktur. İki dev, dünya egemenliği için çarpışacak noktaya gelmiştir. Bu savaş Antonius ve Kleopatra için 'son'un 'başlangıcı' olacaktır.

Kleopatra'nın, sözde Antonius'a destek olacak gemilerinin bek-lenmedik bir anda dönüşe geçmesiyle, Antonius'un kazanma aşama-sına geldiği çarpışma yenilgiyle sonuçlanır. Antonius, Kleopatra'nın gemilerinin peşinden giderek savaşı terk eder:

Skarus : Cadı karı fora eder etmez yelkenleri
Büyüsüne kurban giden koca Antonius da
Çırttı ak kanatlarını ve azgın bir kaz gibi
Uçtu ardından savaş tam tavına girmişken.
(...)

Canidius : Denizde soluğu kesildi kaderimizin;
Batıyor yürekler acısı bir batışla.
Komutanımız kendinde olsa kazanırdık.
Ama nerde! Kaçmamıza kendisi ön ayak oluyor,
Bu hayasızca kaçışıyla.

(III, x) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Oyunun bu noktasından sonra 'trajik' bakış açısının egemen oldu-ğu bir iklime geçilmektedir. Antonius ve Kleopatra arasındaki hesaplaş-ma, onların nasıl birbirlerinin yazgısına egemen olduğunu gösteriyor:

Kleopatra: Bağışla benim korkak gemilerimi.

Ardımdan geleceğin geçer miydi aklımdan!

Antonius : Sen çok iyi biliyordun, Mısırlı,
Yüreğimin iplerle bağlı olduğunu dümenine,
Biliyordun beni çekip götüreceğini.

(...)

Bir delikanlıdan barış dilenmem gerekiyor şimdi benim

(...)

Ben ki yarısını keyfimce yönetiyordum dünyanın,
Mutlu ya da mutsuz edebiliyordum dilediğimi.

(...)

Kleopatra: Bağışla, bağışla beni!

Antonius : Ağlama sakın, bir damla gözyaşın senin

Kazanıp yitirdiğim her şeyden üstündür.

Bir kez öp beni. Yalnız bu değer bütün verdiklerime.

(...)

Kader bilir ki biz,

Sillesini yesek de kaderi küçümseriz.

(III, xi) -çev. Sabahattin Eyüboğlu

Oyunun kriz noktası olan bu sahneyle birlikte 'trajik bakış'a geçiş yapılarak, Antonius'un kılıcına yaslanarak intihar ettiği ve Kleopatra'nın zehirli yılanları göğsüne bastırdığı -trajik boyuttaki- ölüm sahnesine (V, ii) ulaşan dramatik zincir oluşmaktadır.

Antonius'un, yaşamış olduğu onursuzluğa yenik düşmemek için Caesar'ın karşısına bir kez daha çıkma girişimi, ona hep yürekten bağlı kalmış olan Enobarbus'u bile efendisinden uzaklaşmaya yönlendirecektir:

Şimşekler sönük kalır yanında şimdi;

Kudurmuş öfke korkusuzluğa varan bir korkudur:

Güvercin de bu hale gelince saldırır şahine.

Öyle görünüyor ki bizim komutanın

Beyin gücü azalmadan yüreği güçlenmiyor.

Yiğitlik akla kafa tutar oldu mu,

Kendi kullanacağı kılıcı kendi körletir.

Bir yolunu bulup ayrılmalıyım ondan.

(IV, v) -çev.: Selahattin Eyüboğlu

Enobarbus, Antonius'u terk ederek Caesar'ın saflarına geçecek, ama yaşadığı pişmanlık acısına dayanamayarak ölümle buluşacaktır.

Octavius Caesar, Antonius'la teke tek dövüşmeyi reddetmiş, çatışma yeniden başlamıştır. Bu arada Antonius, Kleopatra'ya ağır hakaretler savurmaktadır:

Gözüme görünme, yoksa bulursun hak ettiğini,
Zaferi eksik kalır sonra Caesar'ın.
Bırak yakalasın seni,
Kaldırıp göstereyim bağırısan kalabalığa;
Yürü zafer arabasının ardından,
Bütün cinsinin en ünlü yüz karası olarak.
(...)
(Eros'a) Cadının ölmesi gerek: Romalı oğlana
Sattı beni; ölmeli.

(IV, xii) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Antonius'un öfkesinden korkan Kleopatra, sevgilisinin yüreğini yumuşatmak için, öldüğü haberini yayar. Kleopatra, Antonius'un, kendisi olmadan yaşayamayacağını çok geç anlayacak, yolladığı ulak, kılıcının üzerine atılarak kendini ağır yaralamış bir Antonius'la karşılaşacaktır.

Antonius'un ölüm sahnesi Kleopatra'nın yanına getirildikten sonra yer alır:

Antonius : Ölüyorum, Mısırlım, ölüyorum;
Birazcık zaman diliyorum yalnız ölümden
Binlerce öpüşümün zavallı sonuncusunu
Kondurabilmek için dudaklarına.
(...)

Kleopatra: ... Dostlar bakın, dünyanın tacı eriyip gidiyor,
Ah gitti, soldu zafer çelengi savaşların!
Askerlerin askeri yok oldu...

(IV, xv) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu

Antonius'un ölümü Octavius Caesar tarafından saygılı bir kederle karşılanacak, geriye yalnızca Kleopatra'nın yaşamla hesaplaşması kalacaktır. Bir köylünün getirdiği incir sepetinden çıkan yılanlar, Kleopatra'yı Caesar'ın Roma'sında aşağılanmaktan kurtaracaktır.

Yaşamını 'görev bilinci'nin gerektirdiği biçimde yönlendirmiş, enerjisini 'üst-ben'in egemenliğine sunmuş, güçlü bir asker ve devlet adamı olan Antonius'u, Kleopatra'nın büyüüne kapılarak, ' zevk arayışı'na yöneldiği, dolayısıyla da 'alt-ben'in egemenliğine girdiği

aşamada tanıyoruz oyunda. Antonius, Kleopatra'nın yer aldığı 'aşk odaklı sahneler' ile 'savaş sahneleri' arasında -tiyatrodan çok sinemanın baş edebileceği bir çeviklikle- gidip gelen oyun boyunca, iki kutbun çekimi arasında kalmış olmanın getirdiği çelişkileri yaşamaktadır. Shakespeare böylece, oyun içinde Akdeniz ile simgelenen coğrafyanın doğusundaki Mısır ile batısındaki Roma arasında yer alan zıt duyarlıkların da altını çizmektedir. Bu oyunda, *Julius Caesar* oyunundaki 'çıkarıcı' ve 'kurnaz' kimliğiyle ilgisi olmayan bir Antonius vardır karşımızda. İsterseniz, Apollon ile Dionysos arasında bocalayan bir Antonius düşünebilirsiniz. İki seçenekten birinde karar kılmanın olanaksızlığı, Antonius'u önünde sonunda bedel ödeme konumuna getirecektir. Bu bedel, Shakespeare'in aşama aşama daha şiirsel bir evrene taşıdığı oyunda hiç kuşkusuz 'trajik' biçimde ödenecektir.

Oyunun merkezinde Antonius durmaktadır. 'Aşk' simgesi Kleopatra ve 'görev' simgesi -duygusuz- Octavius (Caesar) arasındaki merkez konumu, onun Mısır ve Roma arasındaki hareket çizgisini de belirler. Shakespeare'in en çok sahne bölümlenmesi gerektiren, bazı sahnelerin ise yalnızca birkaç söyleşimle sınırlı olduğu bu oyunda, bir yandan da -İ. Ö. 1. yüzyılda 'dünya'nın yarısı' olarak tanımlanan- Akdeniz'in şiddet yüklü öyküsü anlatılmaktadır. Olaylar yalnız İskenderiye ve Roma'da değil, Akdeniz'i çevreleyen coğrafyanın çeşitli bölgelerinde geçer. Roma'nın dünyaya egemen olma yolundaki yayılma hareketinin göstergesi olan savaş olgusu çevresinde yaşananlar, aynı zamanda, dost ve kardeş geçinenlerin bile siyasal açıdan nasıl kirli bir ortam oluşturdıklarını gösterir. Ne ki oyunun, Shakespeare'in olgunluk döneminin en parlak ürünleri arasında sayılmasının nedeni, olaylar dizisine yansıyan ustalık değildir. Tam tersine, olaylar uzadıkça yavanlaşmakta, öykü neredeyse melodram çizgisine yaklaşmaktadır. Oyunun temel erdemi, iki baş oyun kişisinin kendi kusurları ve zayıflıkları sonucunda yaptıkları seçimlerle uğradıkları yenilgiyi gösterirken, her koşulda süren sevgi ve tutkularını kutsayan bir şiir söylemiyle sarılıp sarmalanmış olmasıdır.

Coriolanus

Shakespeare'in Plutarkhos'tan esinlenerek sahneye aktardığı üçüncü oyun olan 'Coriolanus' 1608'de yazılmıştı. Oyunun kahra-

manı Romalı komutan Caius Marcius'un ayrıntılı bir karakter incelemesini içeren bu metin, W. Rosen'in "Shakespeare'in başka hiçbir yapıtında, oyun kişilerinin merkezdeki karaktere böylesine açık seçik biçimde yönelttikleri çözümlemeler ve yargılar yoktur" yönündeki belirlemesini haklı çıkartmaktadır (s. 186).

Caius Marcius'un sahnede yansıtılan yaşamı, toplumsal ve politik gerginliklerin eksik olmadığı bir ortamda yer alır. Doğuştan asker yaradılışlı bir kişi olarak tanımlayabileceğimiz Caius Marcius, bir savaşçı olarak ülkesine şan ve şeref getirmiştir. A. C. Bradley, Caius Marcius'un karakterinin oluşmasında başlıca sorumlunun annesi Volumnia olduğunu vurgular (1931, s. 98). Volumnia'nın onur duygusu, kişiyi gerçek bir 'Romalı' yapan soyluluk ve yiğitlik olgularına bağlıdır. Yaşamı anlamlandırmanın tek yolu da savaş alanında kahramanlık göstermektir. Volumnia, Marcius çocukken onu seyrederek ve savaşçılığın ona nasıl da yakışacağını düşünürmüş (Marcius'un çocukluğu, bir kelebeği elleriyle parçalayışı soylu Romalı hanımlar tarafından övgüyle anlatılan oğlu küçük Marcius'ta yansıtılmaktadır). Caius Marcius, savaş, kahramanlık ve onur peşinde koşma öyküleriyle büyütülmüştür.

Shakespeare de Caius Marcius'u bir savaşçı olarak çizmiştir. Ne ki, 'kahramanlık adına yapılan kahramanlık'tır genç komutanın. Caius Marcius kahraman olmadığı zamanlarda işlevsiz kalmaktadır sanki. Bu da onun toplumuyla iletişim içinde olmasını engeller. Yaşadığı serüvenin dokusunu, onun kendini toplumdan soyutlamışlığı belirler. Daha oyunun en başında, Volsyalılar'ın saldırısı söz konusu olduğunda, aşağı tabakadan saydığı pleblerin istekleri bağlamında yapılan tatsız tartışmadan kurtulduğu için sevinçle coşarak savaşa koşacaktır. Karşımızda siyaset dünyasının kurnazlıklarını iğrenç bulan, doğuştan asker biri vardır.

Caius Marcius siyaset dünyasında tam bir başarısızlık simgesidir. Soyluluğun üstünlüğüne olan inancı onun aşağı sınıfların sorunlarına duyarlılıkla eğilmesini engeller. P. W. Lewis, Caius Marcus'u Kraliçe Elizabeth'in "sarayında boy gösteren ve o zamandan bu yana özel okul ve üniversite sistemlerinin benzerlerini ürettiği, burnu havada, soğuk züppeler"e benzetir (s. 251).

Marcus'un denetim altında tutmayı hiç başaramadığı öfkeli yarı-dılışı, onu toplumdan koparan etmenlerden biridir. Hem Plutarkhos hem de Shakespeare onun bu kusurunu doğru eğitilmemişliğiyle açıklar. Komutan'ın inatçı yaradılışı sağduyusunu gölgelemektedir. Canını sıkın en küçük bir olayda bile mantığını yitirip öfkenin kölesi olabilmektedir. Roma ordusu Corioli kapıları önündeyken kendi askerlerine saldırarak, daha sonra ise değerini bilmeyen ve hizmetlerini hiçe sayan kendi ülkesini zapt etmeye kalkacaktır.

Caius Marcus, onur duygusu 'kibir' boyutuna taşmış, bu nedenle de halkı aşağı gören ve bunu kimseden saklamaya yeltenmeyecek düzeyde açık sözlü, dahası, öfkesine her an yenik düşebileceği herkesçe bilinen bir soylu olarak oyunun en başında yazgısını biçimlendirmeye başlamıştır.

Plebler tarafından kendini beğenmişliği ve aşağı sınıftan nefret etmesi nedeniyle hiç sevilmez. Kıtık döneminde mısır fiyatlarını ucuzlatmaya yanaşmayıp, halkının sıkıntısına kulak tıkayanlardan biridir çünkü. Pleblerin gözünde bir halk düşmanıdır.

Caius Marcus'un içinde yaşadığı toplum dinamikleri ise, onun gibi dürüst birinin kaldıramayacağı yozluklarla bezelidir. Bir yanda, 'kendi çıkarlarına sahip çıkma bilinci gelişmemiş, kendinden üstün bir sınıf tarafından yönetilmeye gereksinim duyan, kıt akıllı, kaba saba halk', öte yanda ise sınırsız bencilliği ve sorumsuzluğu sonucunda kendisine yakıştırılmış 'üstün' konumun hakkını veremeyen 'soylu' sınıfı vardır. Arada ise, halkın isteklerini soylulara iletme görevini kötüye kullanarak her iki sınıfı da parmaklarında oynatan, oyun boyunca Caius Marcus'un kuyusunu kazmaya çalışacak olan 'tribün'ler bulunmaktadır.

Roma'ya saldırma hazırlığındaki Volsyalılar'ın karşısına çıkartılacak olan yiğit bir komutan söz konusu olduğunda, akla ilk gelen Marcus Caius'tur. Düşmana karşı Corioli'de kazandığı utku ona Coriolanus adını/unvanını kazandıracaktır.

Shakespeare, oyununda, Caius Marcus'u, 'vatansever ve yiğit Roma soylusu', 'halk düşmanı', daha sonra da 'vatan haini' sayacak olan, kurulmuş olan sistemin doğru dürüst çalıştırılmadığı, çelişkiler içinde devinen bir toplumsal düzeni betimlemektedir.

Roma'ya dönüşünde bir kahraman gibi karşılanan Coriolanus'a konsüllük verilmesi söz konusudur. Coriolanus annesini mutlu etmek için bu durumu kabul eder. Onun konsül olmasını istemeyen tribünler, Coriolanus'un nasılsa küstahlık ederek bu şansı elinden kaçıracağını düşünmektedir. Soylular Coriolanus'un konsül olarak atanmasını onaylar; yakınları da onu bir de -gelenek gereği- halkın onayını almaya yönlendirir. Ne ki, Coriolanus, halkın onayını isteme aşamasında bile kendisini tutamayarak, onların kusurlarını yüzlerine vuracak ve onlardan ne denli nefret ettiğini dillendirecek, böylece pleblerin desteğini bütünüyle yitirecektir.

Sorunlarına -aç kalmış olmalarına bile- kayıtsız kaldığı ve çözüm aramaya yanaşmadığı yurttaşlarla arasındaki uyuşmazlık onu toplumun iç ve dış ilişkileri bağlamında daha çok açmaza sürükleyecektir. Savaş ortamında şan şeref peşinde koşarken rakip tanımayan yiğit asker, sivil yaşamın gereklerinin ön düzeye çıktığı barış ortamında sudan çıkmış balığa dönmektedir. Halkın kendisinden iyice yüz çevirdiğini öğrenince, öfkeden neredeyse bilincini yitirerek, beş para etmeyen insanlara devlet yönetiminde yer verilmesini eleştirecektir. Bu sözleri protesto eden halk, devletin görevlendirdiği kişilerin Coriolanus'u kayalardan aşağı atarak cezalandırmasını ister. Pleblerin ellerinden zorlukla kurtulan komutan, arkadaşı Menenius'un evine sığınır.

Annesi Volumnia, Coriolanus gibi kibirli olmasına karşın, pleblerin ve tribünlerin karşısına çıkıp, alçak gönüllü bir tutum benimseyerek pişmanlığını belirtmesi için oğlunu etkilemeye çalışır. Tribünler ise Coriolanus'u sürgüne ya da ölüme yollamaya karardır. Onun diktatörlüğe heves ettiğini, bu nedenle de vatan haini sayıldığını söylerler. Çileden çıkarak halka ağzına geleni söyleyen Coriolanus'un Roma'dan sürülmesi kesinleşir. "Bir yerde, bir başka dünya vardır" (III, iii) diyen genç adam dostlarıyla birlikte anayurdundan çıkıp gider.

Antium'da eski düşmanı Aufidius'a giden Coriolanus, onunla şöyle bir anlaşma yapar: Kendi ülkesine saldıracak ve Roma'yı Aufidius için zapt edecektir. Bunu yapamazsa, Aufidius onu öldürmeye hak kazanacaktır. Aufidius bu öneriyi olumlu karşılayarak Coriolanus'u Volsya ordularının başına geçirir. Kendi halkının, onurunda açtığı

yaraları onarmak için anayurduna savaş açan Coriolanus, gerçekten de vatan haini olma aşamasındadır. Öte yandan, Coriolanus'u Roma'dan sürdükleri için birbirlerini kutlamakta olan tribünler, şimdi de ülkelerini yakılıp yıkılma noktasına getirmişlerdir.

Coriolanus'un yanındayken hep eziklik duygusuyla kıvranmış olan Aufidius ise, duygularını denetleyemeyen, düşüncelerini de gizleyemeyen Romalı komutanın nasılsa kendini yok edeceği umudunu taşımaktadır. Bu arada, Roma'yı alevler içinde bırakacağını düşünen Coriolanus'u durdurmak isteyen eski Romalı dostlarının çabası boşa gitmiştir. Ne ki Aufidius'a Roma'yı yok etme kararından hiçbir koşulda dönmeyeceğini söyleyen Coriolanus, karşısında annesi Volumnia, eşi Virgilia ve oğlu Marcius'u görünce, ilk kez yumuşayacak, öfkesi bir anda sönecek, anavatanına olan nefreti eriyip gidecektir. Roma'ya hangi amaçla saldırdığını unutmuş gibidir. Yine de başladığı işi bitirmek için kendini zorlamaktadır. Ne ki, daha annesi konuşmaya başlamadan, kederden perişan olmuş ailesi onu kararından vazgeçirmiştir. Annesi Volumnia önünde diz çöküp de, Roma'nın ve ailesinin güvenliği için yalvardığında ise tüm direnci yok olacaktır (Yüksel, s. 88).

İşte o anda kendini korkunç bir ikilem içinde bulur: Roma'yı zaptederse ailesi ve vatani yok olacaktır. Roma'yı ele geçirme kararından vazgeçerse de Volsyalılar'a ihanet etmiş sayılacaktır.

Neyse ki Coriolanus, insanın kendi doğasına karşı çıkamayacağını kavramıştır. Ailesinin ve Roma'nın esenliğinden yana olacaktır. İnsan doğasına uygun seçimi yaparak, dürüstlüğünü kanıtlamıştır. Oyun süreci içinde ne yaşarsa yaşamış olsun, sevgi onun yaradılışının ayrılmaz bir parçasıdır. Böylece, sevgi, öç alma tutkusunu yenmiş, ailesi karşısında eriyen yüreği, kibrini yok etmiştir.

Roma ile Volsya arasında barış sağlamaya söz veren Coriolanus Antium'a döner ve durumu yetkililere açıklar. Ne ki huylunun huyundan vazgeçmeyeceğini bilen Aufidius, onun öfkesine yenik düşmesini ve böylece kendini yok etmesini sağlayacaktır. Coriolanus'u, Volsyalılar'a ihanet eden bir 'hain' ve ailesinin karşısında eriyen bir 'gözü yaşlı oğlan çocuk' olmakla suçlayarak, genç adamın öfkeden çıldırmasına neden olur. Coriolanus, alanda toplanmış kalabalı-

ğa ve tüm Volsya ordusuna kafa tutarak, bir zamanlar Corioli'de Volsyalılar'ı tek başına yendiğini söyler. Hazırda bekleyen suikastçılar, halkı Coriolanus'a karşı kıskırtmakla görevlidir. Sonra da kahramanın bedenini delik deşik ederler. Ölümü, Bradley'nin deyişiyle, 'acıma değil, dehşet uyandırır' (1931, s. 95). Coriolanus, mert ve yiğit bir asker olduğunun gözetildiği, saygılı bir tutum içinde sahneden çıkartılır.

Coriolanus, oyunun gelişimi içinde, kendini beğenmişliğinin, soyluluğu yüceltip, aşağı tabakadan insanları küçük görmesinin, küstahlığının, denetleyemediği öfkesinin ve başkalarının tersine, popülist (halktan yana görünen) ikiyüzlü davranışlar içine giremeyişi- nin (bir başka deyişle dürüstlüğü'nün) bedelini hem iç hem de dış politika koşullarında ödemiştir. Çelişkili karakter özellikleri, onun bütününü karalanmasını ya da aklanmasını engeller. Dolayısıyla karşımızda bir trajik kahraman çizimi göremeyiz. Yine de büyük bir sahne kişisidir Coriolanus. A. C. Bradley, Coriolanus'u oyundaki belli başlı karakterlerin en soylusu olarak yüceltir:

Sonuçta Roma'nın en yüce kişinin tüm gücü ve soyluluğu fırlatıp atılarak ziyan edilmektedir. Bu trajiktir; üstelik onu 'olanak dışı' yapan, yalnızca kendi kusurları olmadığı için de öyledir. Bu kusurlar bile, onu çevresindeki herkesten üstün yapan soylu yaradılışıyla sarıp sarmalanmıştır (1931, s. 85).

Brecht'in 1951-53 yılları arasında bir bölümünü çevirip uyarladığı, sonra da çalışma arkadaşlarıyla birlikte açık bir tartışma ortamı oluşturarak dramaturjisini yapmaya koyulduğu ve ölümünden sonra 1962'de Frankfurt Schauspielhaus'ta Heinrich Koch, 1964'te de Berliner Ensemble tarafından sahneye çıkartılan *Coriolanus* metnini de analım burada. Shakespeare'in oyununda Brecht'e çekici gelen, Coriolanus karakterinin sunduğu tartışmayı bir sonuca ulaştırmak değil, oyun boyunca çelişkilerin iç içeliğinin yarattığı müthiş devinimdir:

...bütün bu büyük ve küçük çatışmaların aynı anda sahneye fırlatılması: bir yanda açıklıktan kıvranan 'pleb'lerin huzursuzluğu, öte yanda komşu ülke Volsyalılar ile savaşma durumu; bir yandan 'pleb'lerin, halk düşmanı saydıkları Caius Marcius'a duydukları nefret, öte yanda onun yurtseverliği; bir yanda halkın haklarını temsil eden 'tribünler'in varlığı, öte yanda Marcius'un savaşta komutan yapılması. Burjuva tiyatrosunda bunların hepsini aynı anda bir araya getirmek olası mı? (alıntı için bkz. John Willett, s. 122)

Willett, Brecht tiyatrosu ile Shakespeare'in yapıtlarının da içinde yer aldığı Elizabeth dönemi tiyatrosu arasındaki kan uyuşumunu da şöyle açıklıyor:

Elizabeth dönemi tiyatrosunun her telden çalma özelliği, Brecht'in Marksist diyalektik anlayışına denk düşüyordu. Tartışma, çatışma, çelişki: Bütün bunlar 'bir olayın mekanizması'nın 'ağır çekim'le gösterilmesi gibiydi; bir sahnenin, doğru dürüst bir yöntem gözetilmeksizin, bir başka sahneye bağlanıvermesi, kesin bir sonuç gösterme etkisi yerine, toplamsal (kümülatif) bir etki yaratmaktaydı (s. 121).

Bu saptamadaki doğruluk payı göz ardı edilmemelidir. *Coriolanus* oyununda, gerçekten de öncelikle algılanması gereken şudur belki de: Çelişkiler ve çatışmalar, karşılıklı yapılan yanlışlar ile benimsenen doğruların; dürüstlükle ikiyüzlülüğün; soğukkanlılıkla öfkenin karşı karşıya getirilmesi...

Atinalı Timon

Shakespeare'in Thomas Middleton'la birlikte kaleme aldığı düşünülen *Atinalı Timon*'un yazılış tarihi 1606-1608 yılları olarak bilinmektedir. Parasını çarçur etmesiyle ünlü Atinalı zengin Timon'un öyküsü Plutarkhos'un yapıtının "Marcus Antonius'un Yaşamı" bölümünden, William Painter'ın *Palace of Pleasure* [Zevk Sarayı, 1566-1567] başlıklı kitabının 28. öyküsünden, ya da Yunan yergi ustası Lucianus'un *Timon the Misanthrope* [İnsansevmez Timon] adlı metninin çevirisinden alınmış olabilir. Bu arada *Timon* başlıklı bir komedinin varlığı da söz konusudur.

Shakespeare'le çıktığımız yolculuğun sonuna yaklaşmışken, pek çok bölümünün, aynı dönemin yazarlarından Thomas Middleton'ın elinden çıktığı belirlenen, kimi incelemecilerin de tamamlanmamış bir metin saydıkları bu oyunun ayrıntılarına girmek, farklı kıyılara yönelmek olacaktır. Bu nedenle, oyuna yalnızca kuşbakışıyla yaklaşalım.

Atinalı Timon, gereksiz düzeyde 'eli açık' olmanın ve 'dostluğa kayıtsız şartsız inanma'nın bedelini ağır biçimde ödeyen başkişisinin yaşadığı yıkımı ve 'telef oluşu'nu dile getirir.

Timon, Atinalı zengin bir tüccardır. Yaşamda en çok dostluğa inandığı için parasını tüm arkadaşları için hiç düşünmeden harcar.

Evinde verdiği yemekler dillere destandır. Hizmetindeki Flavius'un uyarılarına ve 'huysuz filozof' Apemantus'un, çevresine para saçma çılgınlığını acımasızca eleştirmesine karşın, bildiğini okuyacaktır. Sonunda kapısını aşındıran alacaklılarına ödeme yapacak beş parası kalmadığını anlayacak ve o güne dek destek verdiği dostlarından yardım istemek durumunda kalacaktır. Ne ki dost bildiği tüm insanlar onun isteklerini geri çevirecektir. Apemantus'un oklarının hedefi olan 'dalkavuk' takımı 'tıpleme' yoluyla yaratılmış 'ibret oyunu' figürlerine benzer. Son kez evine çağırdığı sözde dostlarına, birer köpek gibi davranarak tabaklarda sunduğu ılık suyu yalamalarını isteyen Timon, yaşadığı düş kırıklığıyla Atina'dan uzaklaşarak bir mağarada inzivaya çekilir. Daha sonra, burada gömülü olarak bulduğu altınların bir bölümünü Atina'yı yok etmesi için komutan Alkibiades'e verecek, bir bölümünü de fahişelere ileterek topluma hastalık saçmalarını isteyecektir. Timon'un yaşamı, toplumu ve dostluk duygularını silip attığı bu doğa ortamında noktalanır. Trajedi ya da komedi olarak değerlendiremeyeceğimiz bu yapıt, 'para'nın neden olduğu 'çirkinlikler'e ve 'kin' duygusunun zehirleyici gücüne karşı uyarıcı amaç taşıyan bir ibret oyununu andırır.

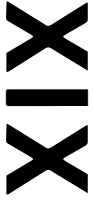
Atinalı Timon, İskoçya Kralı olarak son derece alçak gönüllü koşullarda yaşayan I. James'in, İngiltere Kralı olarak zengin bir yaşam biçimini benimsemesini yeren bir yaklaşımı içeriyor olabilir. İngiliz aristokratlarının lüks yaşamı, İskoçyalı soyluyu derinden etkilemiş ve James, krallık bütçesinin büyütülmesi konusunda harekete geçmişti. Oyunda izlenen savurganlık, belki de James dönemindeki para yönetiminin eleştirisini içeriyor ya da İngiliz soylularının aşırı boyutlara ulaşabilen geleneksel eli açıklığını yeriyor olabilir (bkz. Trueman, "James I and Royal Revenue").

Coriolanus oyunundan kısa bir süre önce yazıldığı anlaşılan *Atinalı Timon* oyununun başkişisi Timon'un, tıpkı Coriolanus'un kendi vatani Roma'ya saldırması gibi, Yunan komutan Alkibiades'i, doğup büyüdüğü Atina'yı zapt etmeye yönlendirmesi, iki metin arasında, karakterlerin 'insansevmez' tutumu açısından koşutluk olduğunu göstermektedir. Hümanist Shakespeare büyük olasılıkla, insanın kişilik yapısının, kendi ülkesini yok etmek gibi korkunç bir isteğe nasıl

yol açabileceğini, bu boyutlarda bir çelişkinin nasıl ortaya çıkabileceğini incelemektedir.

Timon, bir anlamda *Venedik Taciri* komedisinin ünlü ‘tefeci’si Shylock’un tam tersi, biraz yaşamını ve krallık yetkesini aşırı bir savurganlıkla harcayarak, ‘trajik’ yazgısını kendi elleriyle yazan Lear, biraz da *Beğendiğiniz Gibi* komedisinde, insanların kirlî dünyasından Arden Ormanı’na kaçıp ‘doğanın iyileştiriciliği’ne sığınan Jaques’tır. Timon karakterini Shakespeare karakterlerine yaklaştıran, bu üç oyun kişisinden gelen elektriktir.

SHAKESPEARE TİYATROYA VEDA EDİYOR: FIRTINA



Fırtına [*The Tempest*] Shakespeare'in tek başına yazdığı bilinen son oyunu ve romans/trajikomedi türündeki sahne metinlerinin sonuncusudur. Shakespeare'in *Fırtına*'dan sonra John Fletcher'la birlikte VIII. Henry üzerine olan *All Is True* [Hepsi Gerçek, 1612-1613] ve *Two Noble Kinsmen* [Soylu İki Akraba, 1614] başlıklı oyunları yazdığı biliniyor. Bir de yitirilmiş *Cordenio* adlı oyun söz konusu. Ne ki başka yazarlarla buluştuğu oyunların Shakespeare dünyasının sunduklarına yeni boyutlar getirip getirmediği farklı bir tartışma konusunu başlatmak olacaktır. Bu durumda en doğrusu, yolculuğumuzu *Fırtına* ile bitirmek...

Yazılış tarihi 1611 olarak belirlenen *Fırtına* için pek çok kaynak gösterilmektedir. Her şeyden önce, 'fırtına' ve 'deniz kazası' örgeleri, Roma güldürülerinde ve Yunan'ın Yeni Komedy türünde çok sık kullanılan klasik komedi öğeleri olarak Shakespeare sahnesinde zaten yer almaktaydı. Bir deniz ülkesinde yaşayan Shakespeare için 'fırtına' ve 'deniz kazası' olayları günlük yaşamın neredeyse bir parçasıydı. Daha önceki bölümlerde gördüğümüz gibi, fırtınaya tutulup, deniz kazası yaşayan, kimi zaman da bilinmedik topraklarda gözlerini açan kahramanlar Shakespeare oyunlarında sık görülmektedir.

Fırtına oyunu ile çeşitli nedenlerle ilişkilendirilen metinler ise, Ovidius'un *Metamorphoses*'inden, Erasmus'un 1606'da İngilizce'ye çevrilen *Naufragium* (1523) adlı yapıtına, Montaigne'in 1603'te İngilizce'ye çevrilen -yamyamların bulunduğu bir ada hakkındaki- de-

nemesinden, Commedia dell'Arte tiplerine ve William Strachey'nin 1609'daki bir deniz kazasına tanık olan kişiye dayanarak yazdığı, dahası, başka yazarların da kaleminden çıkmış benzer anlatılara dek uzanmaktadır.

Shakespeare'in daha önceki romans/trajikomedilerinde de gördüğümüz gibi, *Fırtına*'nın öyküsü trajik gizilgüç barındıran bir durumla başlayacak ve mutlu sonla noktalanacaktır. Karakterler, Prospero'yu dışarıda bırakmamız gerekirse, iki boyutlu olarak çizilmiştir ve esas kız, esas oğlan, kötü adam, iyi uşak, aptal uşak, tembel soytarılar gibi hem masallarda, hem klasik komedyada hem de Commedia dell'Arte'de yer alan insan figürleri doğrultusunda biçimlendirilmiştir. Prospero karakteri de zaman zaman 'inatçı baba' figürüne yaklaşır. Oyunun sonunda, Shakespeare'in öteki romans/trajikomedilerinde olduğu gibi, araya uzun yılların girmesiyle suçlu olanlar bağışlanacak, yitirilenler bulunacaktır. Ne ki anlatılan, birbirini sevenlerin kavuştuğu bir öykü değildir. Aradan geçen yılların geri gelmeyeceği duygusunu veren 'burukluk' yoktur bu oyunda. Mutlu sonla bitse de insanı dünyayla barışmaya çağıran bir oyun sayılmaz.

Oyun göğü şimşeklerin aydınlattığı bir ortamda, azgın fırtınanın ceviz kabuğu gibi salladığı bir gemide başlar. Kurtuluş umudu olmayan insanlar bağıra çağıra debelenmektedirler. Ne ki kullandıkları dil, Macbeth'in Kapıcı sahnesinde yer alan fars ortamını anımsatır. Shakespeare, döneminin sokak ve gemici argosunu yer yer kullanarak, bu sahnenin aslında bir 'şaka' olduğunu önceden haber vermektedir sanki.

Birinci Perde'nin İkinci Sahnesi'nde ise 'fırtına'nın gerçekten de büyü ürünü olduğunu öğreniriz. Gerçekte kimse ölmemiştir. Gemi de sağlam durumdadır.

Büyülü bir adada olduğumuzu anlarız. Sahnede olup biten tüm şaşılasi olayların 'bilgin' Prospero (efendi) ve peri Ariel (uşak) ortaklığının ürünü olduğunu öğreniriz. Ariel, tıpkı *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*'nın 'cin'i olan Puck gibi 'iyi ama muzip uşak' konumundadır ve istediği zaman görünmez olmaktadır.

Yerine geçmek isteyen kardeşi Antonio tarafından on iki yıl önce ihanete uğrayıp salaş bir teknede ölüme terk edilmişken, bir fırtı-

na sonucunda üç yaşındaki kızı Miranda'yla birlikte bu ıssız adaya düşen Milano Dükası Prospero'nun öyküsü, bir ağaç kovuğuna hapsedilmiş olarak bulunduğu Ariel'i emri altına almasıyla başlamıştır. Dostu Gonzalo'nun on iki yıl önce onları alıp götürecekt olan tekneye gizlice yüklediği kitaplarla bilimini yüceltirken, bir yandan da Ariel'in yardımıyla adadaki doğaüstü güçleri ve yaratıkları egemenliği altına alarak tanrısal bir güce ulaşan Prospero ile 'son'un 'başlangıcı'nda tanışırız. Ada'nın öyküsü, on iki yıl önceki 'gerçek fırtına' ile oyunu başlatan 'fırtına görüntüsü' arasındaki süreçte gerçekleşir.

Ariel, ilkin benzeyen bir ikinci 'fırtına' ve 'gemi kazası' 'yanılsaması' yaratarak, 'efendisi'nin, hain kardeşi Antonio ve destekçileri Napoli Kralı Alonso ile kardeşi Sebastian'la hesaplaşmasını sağlayacaktır. Prospero, gemi kazasından kurtulduğu sanısıyla adaya çıkan Alonso'nun oğlu -boğulduğu sanılan, ama Prospero tarafından ağır işlerde çalıştırılarak, kızı Miranda'ya olan sevgisinin gerçekliği sınıyan- Ferdinand'ı damadı olarak kabul edip, kendisine yapılan kötülüğü bağışlayacak, kölesi Ariel'i özgür bırakacak, 'tanrısal' güçlerinden soyunarak ülkesine geri dönecektir. Aldatmacalarla gelişen ve sonunda sevgililerin birleşmesiyle tatlıya bağlanan, 'klasik komedyâ' örgelleriyle bezeli bir düşler ortamındayız.

İki 'fırtına' arasında yer alan serüven, 'işlenen suçun büyüklüğünü', tıpkı *Julius Caesar*, *Macbeth* ve *Kral Lear*'da olduğu gibi, doğanın verdiği tepkiyle gösterir. Toplumsal suçların doğanın düzenini de altüst ettiği, bu kez adı da *Fırtına* olan ve baştan sona fırtına imgesine dayanılarak kotarılmış bir oyunla anlatılmaktadır.

Görünüşte 'mutlu son'a ulaşan öykü boyunca, 'ilkel' (Cezayir'den sürülerek adaya getirilip atılan cadı Sycorax'ın oğlu ucube Caliban) olan da, 'uygar' (adaya gelen kimi Antonio ve Sebastian gibi soylu, kimi Trinculo ve Stephano gibi ayaktakımından kişiler) olan da olsa insan denen yaratığın bütünüyle 'erdemli' kılınamayacağı gösterilir. Zaten Prospero'nun kendisi de, 'iyi'yi ve 'kötü'yü kendi kimliğinde iç içe yaşamaktadır. Sycorax'n bir ağaç kabuğuna hapsedtiği Ariel'e hareket özgürlüğü vermiş, ama bu becerikli periyi serbest bırakmayarak, sürekli olarak hizmetinde kullanmıştır. Caliban'a ise insan gibi olmayı öğretmek için elinden geleni yapmış, ancak uygarlaştırmayı başaramayınca ona bir köleymişçesine acımasızca davranmıştır.

Yapıtın incelemesine girmeden önce, coğrafyada yeni keşiflerin yapıldığı, İngiliz gemilerinin yeni topraklara ulaşmak için denizlere açıldığı bir döneme rastgelen bu oyunun, 20. yüzyıl yazın eleştirisinin gündemindeki 'yeni-sömürgecilik' akımı doğrultusunda değerlendirildiğini de bir not olarak ekleyelim. Yeni-sömürgecilik açısından bakacak olursak, beyaz Hristiyan Prospero, ilkel ve vahşi yaratıkların yaşadığı bu ıssız adayı bulan ve ele geçiren bir sömürgecidir. Ada'yı kendisinden önce yönetmekte olan cadı Sycorax öldükten sonra bu yeni bulunmuş topraklara uygarlık getirme eylemine girişmiş, Ariel gibi yetenekli olan ada sakinlerinin nitelikli emeğini sonuna dek sömürürken, Caliban gibi adam edilemeyecek düzeyde ilkel olanları da en ağır işlere koşturmuştur. Bir başka deyişle, Shakespeare'in oyunu, ulaştığı yeni toprakları ve o toprakların insanlarını denetim altına alarak, kendi çıkarları adına kullanan sömürgeci anlayışın acımasızlığını ve kurnazlığını yansıtmaktadır. Gerçekten de Prospero, cezayı hak ediyor olsa bile, Caliban'ı alabildiğine ezmekte, Ariel'i ise -işine çok yaradığından- bir türlü özgür bırakmamakta, böylece karakter olarak sevimsizleşmektedir.

Prospero'nun önce üstündeki 'tılsımlı' giysiyi çıkarttığı ve böylece sahip olduğu doğaüstü güçlerden arınarak sıradan bir ölümlü kimliğine geri döndüğü görülür. Ne ki, Ariel ile kotardığı büyülü olaylar oyun bitene dek sürecektir. Böylece başlayan ve oyunun neredeyse ortasına ulaşan Birinci Perde İkinci Sahne boyunca, geçmişte olup bitmiş her şey dillendirilerek bugüne gelinir.

Oyunun İkinci Perde'si, kendilerini adanın bir köşesinde bulan gemi yolcularından soylu olanlarla ilgilidir. Alonso kaza sonucunda yitirdiğini sandığı oğlu Ferdinand'ın yasını tutmaktadır. Öte yandan, insanların 'erk' tutkunluğu, insanoğlunun istemini bu koşullarda bile denetim altına alabilmektedir. Geçmişte ağabeyi Prospero'nun yerine geçmiş olan Antonio, bir köşede, Napoli Kralı Alonso'nun kardeşi Sebastian'ı, kazanın yarattığı bu fırsatı iyi kullanması ve kralı öldürüp -hazır Ferdinand da yok olmuşken- tahta oturması için yüreklendirmeye çalışıyor. Ariel de bu konuşmayı -görünmez olarak- izliyor.

On iki yıl önce Prospero'nun zorla bindirildiği tekneye onun kitaplarını koyan ve kıızıyla sığındığı adada bu kitapların yardımıyla doğaüstü bir güce ulaşmasını -dolaylı olarak- sağlamış olan Gonzalo ise için-

de bulundukları yeni çevreyi anlamaya çalışmaktadır. Gonzalo'nun adayla ilgili söyledikleri, başı kesilerek idam edilmiş olan Sir Thomas More'un (1478-1535), İngilizce'sinin ancak 1551'de yayımlanabilmiş olduğu, ünlü yapıtı *Utopia*'ya ve/ya da Shakespeare'in döneminde güncel bir olgu sayılabilecek 'ütopya' kavramına yapılmış olan bir göndermedir:

Lordum, bu adanın sorumluluğu bende olsa...

(...)

İdeal devletimde her şeyi ters uyguldım;

Her türlü ticareti yasakladım;

Yargıç filan olmazdı;

Uşaklık kalkardı; sözleşme, miras,

Arazi sınırı, çit, tarım, bağ bahçe olmazdı;

Madene, buğdaya, şaraba, yağa gerek kalmazdı;

Kimse çalışmazdı; herkes aylak olurdu,

Kadın, erkek herkes; ama saf ve temiz olurdu;

Hükümdarlık olmazdı.

(...)

İnsana gerekli olan her şeyi doğa üretti,

Tersiz, zahmetsiz. İhanet, cinayet,

Kılıç kargı, hançer top tüfek

Gibisine gerek olmazdı. Her şeyi doğa üretti,

Kendiliğinden; bol bol, istediğin kadar;

Her türlü yiyecek bulurdu günahsız kullarım.

(II, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Shakespeare, ütopya bağlamındaki bu söylemiyle, sanki toplum içinde olup biten tüm kavgaların nedeni saydığı ve tüm oyunlarında pek çok kez işlediği olguları geride bırakarak, savaşımın ve çatışmaların insan yaşamını güçleştirmede, düşsel bir doğa ortamına sığınma özlemini dile getirmektedir. Karakterlerini tutkular, özlemler, yoksunluklar, pişmanlıklar içinde bunaltmaktan bıkmış gibidir. Yaşamının önemli bir bölümünü insanı anlamaya, anladığını söze dökme-ye çalışmakla geçirmiştir. Yüce ozan, sözün bittiği yere ulaşmaktadır sanki...

İkinci Perde'nin İkinci Sahnesi'nde bu kez 'erk' düşkünü soy-luların yerini, 'erk' düşkünü ayaktakımı alır. Baştan sona fars at-mosferinde oluşan bu sahnede, ayyaş Stephano ile soytarı Trin-culo, Caliban'ın aklına uyarak 'acımasız' biri olarak düşündükleri

Prospero'ya haddini bildirmek için harekete geçecektir. Fars ortamı aynı kişilerle Üçüncü Perde'nin İkinci Sahnesi'nde de sürer.

Üçüncü Perde'nin Birinci Sahnesi'nde Miranda ile Ferdinand'ın aşk söylemi yer alır. Aynı perdenin ikinci sahnesinde ise soylu kazazedeler Ariel'in yarattığı büyü ortamda tutukludur. Ariel, Antonio, Alonso ve Sebastian'ın vicdanlarına seslenerek onları pişmanlığa çağırır. Tek sahneden oluşan Dördüncü Perde'de Caliban ve serseri arkadaşları yola getirilir. Shakespeare sanki, seyircisini düşündürmek ve eğlendirmek için oyunlarında yarattığı dünyalarda yaşananlardan olumlu/olumsuz birçok örneği sırayla gözlerimizin önünden geçirmektedir.

Aynı perdede Miranda ve Ferdinand nişanlanır. Prospero'nun bu aşamada Ferdinand'a ilettiği uyarı dikkat çekicidir:

O halde al kızımı;
O hem benim armağanım sana,
Hem de hakkınla kazandığın ödül.
Ama kutsal törenlerin hepsi
Gereğince tamamlanmadan
Bekaret düğümünü çözmeye kalkışırsan,
Tanrı'nın inayetinden yoksun kalır birleşmeniz
Ve asla meyve vermez;
Kör nefret, umursamazlık, geçimsizlik,
Öyle çirkin tohumlar serper ki dōşeğinize
İkiniz de yanına yaklaşmak istemezsiniz ona.

(IV, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Bu sözlerde acımtırak bir tat bulan Greenblatt, Shakespeare'in, evlilik öncesinde gebe bıraktığı Ann Hathaway'le olan mutsuz evliliğine gönderme yaptığını düşünmekte (s. 142), dahası bu sözleri, ozanın vasiyetinde neden karısına, evlerindeki 'ikinci en iyi yatak' dışında, miras bırakmadığının da açıklaması olarak değerlendirmektedir (s. 145).

Ardından, Prospero/Shakespeare'in genç çiftlere armağanı olan, son büyü gösteri gelir:

Şu genç çiftin gözleri önünde
Sanatımdan naçiz bir örnek sunacağım.

(IV, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Shakespeare, yazarlık ve tiyatroculuk sanatının gücüyle, yıllardır seyircisi karşısına bir 'sahne büyücüsü' olarak çıktığının bilincindedir. Sanatını son kez kullanacaktır şimdi. Esin perisi Ariel'in yönettiği gösteri başlar. Yunan mitolojisinin doğayı simgeleyen -Shakespeare'in yapıtlarında bir 'mucize' gerçekleşeceği zaman çalınan müziğin çağırdığı- kişileri, Miranda ve Ferdinand'ın birleşmesini kutsayarak onları bolluk ve esenlik dilekleriyle sarıp sarmalar. Shakespeare, bu oyunda bir kez daha, bu kez mitolojik doğa figürlerinin söylemiyle, komedilerinde ve romans/trajikomdilerinde olduğu gibi, insanlar dünyasının gerçeklerinin karşısına, doğanın rahatlatıcı düşselliğini yerleştirmektedir. Böylece, toplumun acılarının doğanın onarıcı gücüyle giderilmesine olan inancını da pekiştirmektedir.

Prospero/Shakespeare'in tiyatroculuk sanatına ilişkin sözleri bu gösterinin ardından gelir:

Şenliklerimiz burada bitti.
Gördüğün oyunculara gelince,
Sana dediğim gibi, onlar birer ruhtu ve
Hepsi eriyip havaya karıştı, o incecik havaya.
İşte tıpkı bu hayallerin elle tutulmaz dokusu gibi,
Tepesi bulut kaplı burçlar, görkemli saraylar,
Ulu mabetler, hatta şu yüce yerküre
Ve üstünde olan ne varsa, bir gün eriyecek;
Biraz önce uçup giden şu hayali gösteri gibi,
Dumanı bile kalmayacak ardında.
Rüya dediğin şey de bizlerden olur işte
Ve minnacık ömrümüzü yine bir uyku noktalar.

(IV, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Shakespeare'e göre, oyuncular, istedikleri zaman havaya karışan birer büyülü yaratıktır. 'Düşlerin yapıldığı malzeme'den var edilmiş birer hayal olan oyuncuların da kısacık yaşamı son bir uykuyla noktalanacaktır. Shakespeare, sanatını terk ederken, yaşamı da geride bırakmaktadır sanki. Greenblatt'ın deyişiyle, "hem *Lear*'da hem de *Fırtına*'da olan biten, insanın, ölümlü olduğunu kabul edişinin yansımasıdır" (s. 371).

Oyunun tek bölümden oluşan Beşinci Perde'si, seyirci için yirmi yılı aşkın bir süredir yarattığı büyülü dünyadan (Prospero'nun ada-

sından) gitmeye hazırlanan Shakespeare/Prospero'nun veda sahnesidir. Greenblatt'ın deyişiyle, "çıplak bir platformdan oluşan ve her çeşit denemeye açık olan tiyatro, her şeyin gerçekleştirilebileceği bir tılsımlı ortamdır. Oyunda canlandırılan benzer bir model, Avrupalı gemicilerin Yeni Dünya'ya giderken karşılarına çıkıveren (efsunlu) adalardır" (s. 373).

Prospero, kendisine düşmanlık edenlerle bile uzlaşacağı bir noktadadır. 'Öç alma' yerine 'bağışlama' erdemini seçmiştir:

...akıl denen o soylu yetiyi kullanarak

Öfkeme karşı direniyorum.

Bağışlama, intikamdan daha yüce bir davranıştır.

(V, i) -çev.: Bülent Bozkurt

Öte yandan Shakespeare, daha önceki romans/trajikomedilerinde olduğu gibi, aynı türdeki bu son metninde de, 'hayvansı' (Caliban) ve 'tanrısal' (Ariel) özelliklerin bir karışımı olan 'insan'ı önemsemekten vazgeçmiştir sanki. Belki de olumsuz karakterlerini bu nedenle önemsemekten vazgeçmiş ve 'bir kalemde' bağışlayıvermiştir. Shakespeare'in 'hümanist' düşüncesi, tanıklık ettiği yaşam ve toplum gerçekleri karşısında yara almış gibidir. *Fırtına*, insanın, 'erk'i 'gasp etme' adına kucakladığı 'ihanet' ve 'vahşet' karşısında Shakespeare'in yaktığı son bir 'ağıt'tır belki...

Prospero, kendisine tanrısal konumunu sağlayan gizemli bilgeliğini terk ederek -tıpkı Shakespeare gibi- gücünün en yüksek noktada olduğu bir dönemde, ana yurdu Milano'ya geri dönecektir. "Bu gidiş, bir düşüşü değil, bir yücelişi gösterir" (Greenblatt, s. 375). Prospero Milano Dükası olarak yaşamının geri kalanını dinginlik içinde sürdürecektir. Shakespeare de belki kendisi için böyle bir beklenti içindedir.

Oyunun kapanış bölümünde Prospero kimliğiyle Shakespeare'in yazar kimliği buluşur. Shakespeare, yapıtlarıyla sahneleri kasıp kavurduğu yılların ardından seyircisine veda etmektedir. Yıllardır tutuklusu olan 'ilham perisi'ni (Ariel) özgür bırakmıştır. Artık tılsımlı yapıtlarıyla seyircileri, sınırsız düş dünyasında gezdirmeyecektir. Sahnelerin 'tanrı'sı, yazarlığı ve Londra'yı terk etmektedir:

Yeter bu çorak adada kaldığım,
Büyünüzle sımsıkı bağlandığım.
Çözün bağlarımı, saliverin beni
Çırpın o güzel ellerinizi.

(V, 1) -çev.: Bülent Bozkurt



Ölümünün 400. Yılı'nı 2016'da geride bıraktığımız Shakespeare, belli başlı oyunlarını iyi bildiğimiz yabancı yazarların başında geliyor. Oysa Shakespeare oyunları ülkemize dolaylı bir yoldan, oldukça geç girmiş. Tanzimat'tan sonra benimsemeye başladığımız Batılı anlamda tiyatroyu Fransız yazarlardan öğrenmişiz. Shakespeare'i tanımamız da Romantik dönem Fransız yazarları aracılığıyla olmuş. Bu nedenle ünlü ozanın özgün metinlerinden yapılmış Türkçe çeviriler uzun yıllar sonra ulaşabilmiş sahnelerimize. Öte yandan, bu topraklarda Türkçe'den farklı dillerde sahnelenmiş oyunlarla birlikte, Shakespeare oyunlarının tiyatromuzda neredeyse iki yüzyıllık bir geçmişi olduğunu görürüz.

Bu süre içinde Shakespeare yapımlarına verilen emek Batılı anlamda tiyatronun gelişmesi için ortaya konan çabalara koşuttur. Sahnelerimizde yer alan Shakespeare yapımlarının tarihçesi bir bakıma ülkemizdeki 'tiyatro hareketi'nin öyküsünü de dile getirmektedir.

19. yüzyılda sahnelenen Shakespeare oyunları

Shakespeare oyunları ülkemizde önce Ermeni ve Rum nüfusu tarafından 19. yüzyılın başında kendi cemaatlerinden seyirciler için kendi dillerinde sahnelenmiş. 1840'larda İstanbul'a gelen yabancı sanatçılar Saray çevresine Shakespeare oynamışlar. 1848'de Verdi'nin *Macbeth* operasının sergilendiğini, bir iki yıl sonra da, Güllü Agop'un kurduğu Gedikpaşa Tiyatrosu'nda *Romeo ve Juliet*, *Venedik Taciri*, *Othello* gibi oyunların sahnelendiğini biliyoruz. 1859-62 yılları

arasında ünlü Ermeni sanatçı Berdos Atamyan Şark Tiyatrosu'nda *Othello* ve *Kral Lear*'ı oynamış; Tomas Fasulyeciyan da daha sonra *Othello*'yu sunmuş; *Othello* 1865'te Naum Tiyatrosu'nda "Venedik'in Arabi" adıyla oynanmış; 1867'de *Macbeth* yine Naum'da Ermenice olarak sergilenmiş. Osmanlı Tiyatrosu kurulduktan sonra 1871'de Gedikpaşa Tiyatrosu'nda sunulan *Romeo ve Juliet*, Türkçe sahnelenildiği bilinen ilk Shakespeare oyunu. 1876'da aynı topluluk tarafından bu kez *Othello* Türkçe olarak oynanmış. *Othello* ve *Venedik Taciri* 1886'da Osmanlı Tiyatrosu'nda ünlü Minakyan Efendi tarafından da oynanmış.

Osmanlı padişahları ünlü Fransız ve İtalyan sanatçıların Saray çevresine sundukları Shakespeare oyunlarına iki bakımdan büyük ilgi göstermişler: Bir yandan bu oyunları izlemekten çok hoşlanmışlar ve sanatçılara armağanlar dağıtmışlar, diğer yandan ise özellikle kralların, prenslerin öldürüldüğü, tahtların el değiştirdiği *Hamlet*, *Macbeth* gibi oyunların sergilenmesini sakıncalı bulmuşlar. Asya Kumpanyası'nın 1867'de Naum'da sahnelediği *Macbeth* Saray'ı kızdırmış; 1870'ten sonra ise bir süre *Othello* ve *Venedik Taciri*'ne de yasak konmuş, Abdülhamit dönemi sansüründen İtalyan sanatçı Ernesto Rossi bile payını almış.

Muhsin Ertuğrul ve Shakespeare

Shakespeare'i çağdaş çevirilerle ve yorumlarla ülke tiyatrosunda geniş kitlelere mal eden sanat adamı Muhsin Ertuğrul'dur. Ünlü sanatçının Shakespeare tutkusu sahneye ilk çıktığı gençlik yıllarında doğmuş. Ertuğrul, Shakespeare'i özenli yorumlarla sunma girişimini Darülbedayi'nin henüz düzene girmediği dönemde Ferah Sahnesi'nde yapmış. 1927'de Darülbedayi'nin başına geçince her tiyatro dönemini bir Shakespeare oyunu ile açma geleneğini başlatmış. Devlet tiyatrosu yöneticiliği yaptığı ilk dönemde de Shakespeare oyunlarının bu tiyatronun dağarında sürekli olarak yer almasını sağlamış. Küçük Sahne'de özel tiyatro yaptığı aşamada da Shakespeare oyunları sahnelemiş. Böylece ödenekli topluluklar yanında özel topluluklar da Shakespeare yapımlarına özendirilmiş.

Muhsin Ertuğrul'un özel çabaları sonucunda, Shakespeare –bir dönem- Darülbedayi'de ve İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yapıtları

en çok sahnelenen oyun yazarı olmuştur. Shakespeare'in 400. doğum yıldönümünün, Şehir Tiyatrosu'nun da ellinci yılının kutlandığı 1964'te bu tiyatrodaki yedi Shakespeare oyunu birden sahnelenmişti. Muhsin Ertuğrul'un Shakespeare'i 'doğal bir tarihsel dekor' içinde sergileme isteği Rumelihisarı'nda bir oyun yeri oluşturulmasıyla gerçekleşti. Rumelihisarı'nda 1960'larda *Hamlet*, *Macbeth*, *Yanlışlıklar Komedi* ve *Coriolanus* sahnelendi.

***Hamlet*'in dayanılmaz çekiciliği**

Türkçe olarak ilk kez 1870'lerde sahnelenen *Hamlet*'in ülkemizde yaşadığı serüven hemen her aşamasında çarpıcı boyutlar kazanmıştır. Shakespeare tutkunu sanatçı Bedros Atamyan *Hamlet*'i 1899'da sahnelemeden önce Elsinore'u görmek için Danimarka'ya gitmişti sözgelimi. 'Dişi' Hamletlerimiz de az değildir. Bir kaynağa göre ülkemizde sahneye çıkmış ilk kadın Hamlet, Yeranuhi Karakaş, bir başka kaynağa göre ise Madam Siranuş Nigosyan'dır (1910). *Hamlet*'i oynamış bir dolu sanatçı içinde Vahram Papazyan da vardır. Papazyan'ın *Hamlet*'i oynadığı yapımda ise genç Muhsin Ertuğrul da Laertes'i oynar (1911).

Muhsin Ertuğrul, *Hamlet* rolüne ilk kez 1912'de Beyoğlu'ndaki Odeon Tiyatrosu'nda çıkmıştır. Henüz 20'li yaşlarındadır. Tiyatroculukta edindiği on beş yıllık deneyimden sonra 1927'de Darülbeyazıt'ın Tepebaşı Sahnesi'nde, kendi yönettiği yapımda ikinci kez *Hamlet*'i oynamıştır. İlk kez perde kapanmadan sergilenen oyunda sürekli bir hareket düzeni ve tarihsel gerçeğe uygun giysiler kullanılmış, 'yıldız' oyunculara ayrıcalık tanımayan bir 'toplu çalışma' gerçekleştirilmiş. Bu *Hamlet* o yıllarda Darülbeyazıt'ta en uzun sergilenen oyun olmuş; seyirci karşısına yedi kez çıkarılmış.

Muhsin Ertuğrul'un üçüncü ve dördüncü *Hamlet*'leri Talat Artemel'di. Dördüncü *Hamlet*'i Artemel ve Suavi Tedü dönüşümlü olarak oynadılar. Ertuğrul, Devlet Tiyatrosu'nun başına getirilince bir kez de Ankara'da kotardı *Hamlet*'i. 1950'de sunulan oyunda Ertuğrul'un beşinci *Hamlet*'i otuz yaşındaki Cüneyt Gökçer'di.

Muhsin Ertuğrul'un *Hamlet* tutkusu Devlet Tiyatrosu'ndan ayrılıp kendi özel tiyatrosunu kurduğu ve yönettiği Küçük Sahne dönemin-

de de sürdü. Bu kez dişi bir Hamlet'ti karşımıza çıkan: Nur Sabuncu, Ertuğrul'un Küçük Sahne yapımında altıncı Hamlet oldu. Muhsin Ertuğrul, 1959'da döndüğü Şehir Tiyatrosu'nda yedinci Hamlet olarak Engin Cezzar'ı oynattı. Bu yapım tam yüz yetmiş kez sergilenerek önemli bir rekora ulaştı.

Ertuğrul'un Şehir Tiyatrosu'nda kotardığı 1962 yapımı *Hamlet*'te başrolü yine bir kadın sanatçı, Ayla Algan oynadı. Sekizinci Hamlet Algan'ı, Kraliçe'yi Şirin Devrim'in, Claudius'u Ağâh Hün'ün canlandırdığı, 1965 Şehir Tiyatrosu yapımında görev alan Devlet Tiyatrosu sanatçısı Kerim Afşar izledi.

Hamlet'e Muhsin Ertuğrul'dan başka emek verenler de oldu. Bu ünlü oyunun halk arasında benimsenmesinde katkısı olan iki sanatçımız Naşit Özcan ve Sadi Tek'tir. *Hamlet*'i güldürücü bir yaklaşımla sahneleyen Naşit bir gün seyircinin gülmesine kızıvermiş ve oyun dışına çıkarak "Ne gülüyorsunuz, bu bir trajedidir, ağlayacaksınız" diye haşlamış seyirciyi. *Hamlet*'i gezginci topluluğuyla sunan Sadi Tek ise oyuncu arkadaşlarının eksik olduğu bazı geceler aynı oyunda -sahnede durmadan yer ve poz değiştirerek- Hamlet karakteri yanında birkaç başka karakteri de canlandırmak zorunda kalmış. 1948 yılında İzmir Şehir Tiyatrosu'nu yöneten Avni Dilligil bu tiyatrodaki *Hamlet*'i hem sahnelemiş hem başrolü oynamış. Cüneyt Gökçer de 1961'de kendi rejisiyle sahneye çıkardığı oyunda *Hamlet*'i bir kez daha yorumlamış. 60'lı yılların son *Hamlet*'i ise Harbiye'deki Kenter Tiyatrosu'nun 'açılış' oyunu olan, Denis Carey'in yönettiği *Hamlet*'te yıldızlaşan Müşfik Kenter'dir. Çeşitli topluluklarda deneysel bakış açılarıyla da değerlendirilmiş olan ünlü trajedinin, Shakespeare'in doğumunun 450. yılı nedeniyle, 2013-14 döneminde İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda Işıl Kasapoğlu rejisiyle tek kişilik bir 'kolaaj' olarak tasarlanmış -Bülent Emin Yarar'ın yorumuyla sunulan- çeşitlemesiyle büyük ses getirdiğini de belirtmeliyiz.

"Arabın İntikamı"ndan Othello'ya

Osmanlı döneminin sevilen trajedisi *Othello* Cumhuriyet döneminde de sıkça sergilenmiştir. Bu oyunun ilginç bir yanı da tuluat toplulukları ve gezginci topluluklar tarafından benimsenmiş olmasıdır. Oyunu "Arabın İntikamı" adıyla sergileyen Kamil Rıza halk arasında

öyle ünlenmiş ki kendisi Otello Kamil adıyla, arkadaşları da oyunda canlandırdıkları kişilerin adlarıyla anılır olmuş. Bir başka gezginci tiyatrocu olan Ziver Bey oyuna seyirci toplamak için sokakta Othello giysisiyle dolaşmış.

İstanbul'da büyük ilgi gören ilk önemli *Othello* yapımı 1923'te Fransız Tiyatrosu'nda sunulmuş. Bu çalışmada Othello'yu Muhsin Ertuğrul, Desdemona'yı Bedia (Muvahhit), Iago'yu da Raşit Rıza oynamış. *Othello*'nun Şehir Tiyatrosu'ndaki ilk yapımında başrolleri Hadi Hün, Cahide (Sonku) ve Talat Artemel paylaşmış. Devlet Tiyatrolarının ilk *Othello* yapımı ise 1954-55 döneminde Nuri Altınok, Muazzez (Kurtoğlu) ve Haluk Kurtoğlu'nun yorumlarıyla sunulmuş.

Oyunun bir başka ilginç yapımını da Gülriz Sururi-Engin Cezzar Topluluğu gerçekleştirmişti. 1964-65 döneminde Küçük Sahne'de sunulan oyunu Engin Cezzar yönetmiş ve Othello'yu oynamıştı. Bu yapımda Desdemona'yı Gülriz Sururi, Iago'yu ise çarpıcı bir yorumla Genco Erkal canlandırdı. Türk sahnelerinin bir başka ilginç *Othello*'su Tunç Yalman'ın 1978'de Devlet Tiyatroları'nda yönettiği, açık biçim tiyatro özelliklerine göre biçimlendirilmiş, iki Iago'lu yapımla gerçekleştirildi. Bu yapımda iki Iago'yu Yalın Tolga ve Işık Toprak, Othello'yu yine Nuri Altınok, Desdemona'yı ise Zuhal Olcay oynuyordu. 2000'li yılların 'farklı' *Othello*'su ise Kemal Aydoğan'ın Oyun Atölyesi'nde yaptığı ve deneysel bakış açısıyla sahnelediği kolajdır. Bu yapımda Othello karakterini Emre Karayel yansılamıştı.

***Kral Lear*'in üç önemli yapımı**

Cumhuriyet döneminin ilk önemli *Kral Lear* yapımında (1937-38) Lear'ı Muhsin Ertuğrul oynuyordu. Bu özenli yapım 1938 yazında yapılan Ankara turnesi oyunları arasında yer aldı.

En ünlü *Kral Lear* yapımı ise 1958-59 döneminde, aynı zamanda Lear'ı oynayan Cüneyt Gökçer'in sahne düzeniyle Devlet Tiyatrosu'nca gerçekleştirildi. *Kral Lear* son olarak 1981-83 yılları arasında Devlet Tiyatroları tarafından Basil Coleman'ın sahne düzeniyle sunuldu. Cüneyt Gökçer yirmi iki yıl sonra bir kez daha Lear'ı canlandırıyordu; bir önceki yapıma oranla daha az 'kral', daha çok 'baba' kimliğinde bir Lear vardı bu kez. Soyтары'yı ise ilk profesyonel

rolüne parlak bir yorumla çıkan, Konservatuar'dan yeni mezun gençcek Erdal Küçükkömürcü oynuyordu.

Yapıt, Işıl Kasapoğlu'nun İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda (İBBŞT) 1990'da sahnelediği, Soyтары'yı Tilbe Saran'ın oynadığı yapımla da gündemdeydi. Kocaeli Şehir Tiyatrosu'nun 2013'te sunduğu en yeni Lear yapımını Malcolm Keith Kay yönetiyordu.

Tanzimat'tan bu yana en sevilen Shakespeare oyunlarından biri olan *Romeo ve Juliet*'in ilk Şehir Tiyatrosu yapımında sahnede panolarla 'perspektif' sağlama uygulaması yapılmıştı. 1939-40 döneminde sunulan bu yapımın *Romeo*'su o dönemin en yakışıklı aktörlerinden Suavi Tedü, *Juliet*'i de güzelliği dillere destan Cahide'ydi (Sonku)... Bu çok popüler klasik yapıttan Türk seyircisi hiç bıkmadı. Oyun farklı sahnelerde günümüzde de yer alıyor.

Cumhuriyet döneminin ilk *Macbeth*'ini Muhsin Ertuğrul, Şehir Tiyatrosu'nun 1936-37 döneminde sahnelemiştir. Birkaç yıl önce İngiltere'de sunulmuş bir *Macbeth* yapımının dekorunun örnek alındığı bu *Macbeth*'te 'İngiliz' giysiler benimsenmiş, sahnede Elizabeth dönemi tiyatrosunun özellikleri yansıtılmıştır. Başrolleri Sami Ayanoglu ve Neyire (Neyir) Ertuğrul'un, Kapıcı'yı da Reşit Baran'ın oynadığı bu yapımdan sonra, 1962'de sunulan yeni bir *Macbeth* görüyoruz. Beklan Algan'ın yönettiği ve Şehir Tiyatrosu sanatçılarının görev aldığı oyunda başrolleri Nedret Güvenç ve Ağâh Hün, Kapıcı'yı da Behzat Butak oynamıştı. En yeni *Macbeth* ise Ankara Devlet Tiyatrosu'nda 2013-14 döneminde Bozkurt Kuruç rejisiyle sunulmuştur.

Şehir Tiyatroları'nda ilk kez 1945'te sahnelenen *Coriolanus*'u Muhsin Ertuğrul yönetmiş, başrolü Hadi Hün üstlenmişti. *Coriolanus*'un bir başka yapımı da 1964'te Tunç Yalman yönetiminde Rumelihisarı'nda gerçekleştirildi.

Julius Caesar daha çok İstanbul Şehir Tiyatrosu'nun ilk yıllarında sahnelenmişti. Daha sonraki yapımı Engin Uludağ imzasını taşı-maktaydı. *Antonius* ve *Kleopatra* 2012'de Kemal Aydoğan'ın rejisiyle Oyun Atölyesi'nde sunuldu ve Londra'daki Shakespeare Festivali'ne katıldı.

Ve diğer Shakespeare oyunları

Shakespeare'in ilk güldürüsü olan *Yanlışlıklar Komedi*si ilk kez 1938-39 döneminde Şehir Tiyatrosu'nda Muhsin Ertuğrul'un sahne düzeniyle ve günümüzün giysileriyle sunulmuştu. Bu yapımda ikiz efendileri H. Kemal Gürmen ve Talat Artemel, ikiz uşakları ise Vasfi Rıza ile Hazım Körmükçü oynuyordu.

On İkinci Gece'nin çarpıcı yapımlarından ilki 1948'de Renato Mordo'nun sahne düzeniyle Devlet Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmişti. Cüneyt Gökçer'in Malvolio'daki başarılı yorumuyla çok beğenildiği, genç Yıldız (Akçan) Kenter'in Olivia'daki oyunuyla 'ün'e ilk adımını attığı bir çalışmadır bu. Aynı kurumda daha sonraki yıllarda yer alan yapımda ise aynı rolde Ayten Gökçer yıldızlaşacaktı.

En çok ses getiren *On İkinci Gece* yapımlarından biri de Işıl Kasapoğlu'nun Diyarbakır Devlet Tiyatrosu'nda 1995 yılında deneysel bir yaklaşımla sahnelediği 'fars' odaklı çalışmadır. Kasapoğlu, bu yorumunu özellikle görsel boyutta geliştirip çeşitlendirerek, 2000'li yıllarda parlak bir Semaver Kumpanya yapımı oluşturdu. Bu toplulukla daha sonra sunduğu -komediye dönüştürülmüş- *Titus Andronicus* trajedisi ise unutulmaz bir 'aykırı yapım' olarak belleklere kazıldı. Kasapoğlu'nun bir başka 'aykırı' çalışması da Ankara Devlet Tiyatrosu için yaptığı *III. Richard*'dır.

Hırçın Kız'ın ilk ilginç yapımı 1960'ta gerçekleştirildi. Şirin Devrim'in sahnelediği ve başrolü üstlendiği bu oyundan sonra, Yücel Erten'in 1985'te Devlet Tiyatroları'nda özgün ve çağdaş bir yorumla sahnelediği, başrolü Işık Yenersu'nun oynadığı *Hırçın Kız* da büyük ilgi topladı.

Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası oyununun en çarpıcı yapımını Başar Sabuncu gerçekleştirmiştir. 1980-81 döneminde İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nın Tepebaşı Sahnesi'nde sunulan oyunu Can Yücel *Bahar Noktası* adıyla çevirmişti. Her iki başlık altında pek çok kez sahnelenen bu komedi 1993'te Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı olarak Yücel Erten tarafından sahneye getirildiğinde, 'genç âşıklar' bağlamındaki entrika Osmanlı dönemindeki bir Ege adasında yaşayan Türk/Rum kökenli insanlara taşınmıştı.

Kısasa Kısas oyununun en derin 'iz bırakan' yapımı, Ali Taygun'un 1976'da İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatroları'nda çağdaş bir yakla-

şım ve Kurt Weill'in müziğiyle yapmış olduğu çalışmadır. *Venedik Taciri* de İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda ve Devlet Tiyatroları'nda çeşitli yorumlarla yer almıştır. Işıl Kasapoğlu'nun 1994'te Trabzon Devlet Tiyatrosu'nda sahnelediği oyunda, Yahudi tefeci Shylock'u bir kadın oyuncu canlandırmaktaydı. Erhan Gökğücü'nün 2012 Ankara Devlet Tiyatrosu yapımı *Venedik Taciri*'nde ise Shylock'ta Tamer Levent vardı.

Beğendiğiniz Gibi ve *Fırtına* oyunları çoğunlukla yabancı rejisörler tarafından sahnelenegelmiştir. Ankara Devlet Tiyatrosu'nun 2008-2009 dönemindeki 'en özel' yapımı *Fırtına*'ydı. Bulgar yönetmen Vladlen Alexandrov'un imzasını taşıyan bu sahne olayının dekor-giysi tasarımı Elena Ivanovna, ışık tasarımı da Şükrü Kırım-oğlu yapmıştı. Yapıma bale/opera gösterisi özellikleri de katan koreografi ise Tatyana Sokolova'nındı. *Fırtına* yapımının bir başka ilginç yanı da Can Yücel'in çevirisini içermesiydi. Erdal Küçükkömürcü'nün Prospero karakterini canlandırmaktan çok Shakespeare'in kendisini yansıladığı ve bir anlamda Shakespeare adına tiyatroya veda ettiği, Can Yücel'in şakacılığıyla da örtüştürdüğü sahneler oyunu görenlerin belleğinde yer etmiştir.

Shakespeare'in sahne yapıtları -tarih oyunlarının çoğu ve bir iki komedi dışında- pek çok kez yer aldı sahnelerimizde. Bu çalışmalara Nüvit Özdoğru'dan Ergun Köknar'a dek -burada isimlerini sayamadığımız- yüzlerce değerli sanatçımızın 'oyuncu' ve 'yönetmen' olarak emeği geçti.

Shakespeare'in 400. doğum yıldönümünün kutlandığı 1964'te İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda yedi Shakespeare oyununun sahnelendiğini söylemiştik. Belki rastlantı, belki değil, ozanın 450. yaşını kutladığımız 2014 yılında da bu kez Devlet Tiyatroları onun yedi yapıtıyla çıktı seyirci karşısına.

Biz de sanatçılarımızı anmak, onların Shakespeare yapıtlarıyla paylaştığı yaşantıların bir bölümünü yansıtmak istedik. Tiyatrocularımızın, yorumlaması, sahnelemesi, oynaması, seyirciye sevdirmesi çok zor olan bir büyük ozanın yapıtlarına bugüne dek verdikleri emek, Batılı anlamda tiyatroyu geç benimsemiş bir toplumun sanatçıları oldukları düşünüldüğünde, daha da saygınlıyor. Ülkemizde

sergilenmiş Shakespeare oyunlarının rol dağıtım listeleri yan yana dizildiğinde, gelmiş geçmiş, bugün de yaşayan -sınırlı yer yüzünden büyük bir çoğunluğunun adını anamadığımız- yüzlerce sanatçımızın tek tek ve birlikte yaşadıkları tiyatro serüveninin hem tatlı hem hüznü öyküsü çıkıyor ortaya.

Onlardan geriye kalan 'hoş seda' sürüyor..

O ve BEN

Muhsin Ertuğrul

Bu güç ömür yolculuğunda ne zaman ayrılan iki yol kavşağına varsam, yahut bu iki yoldan birini seçmekte güçlük çeksem, ne vakit herhangi bir işe sarılmakta bocalasam, yahut kararsızlıklar içinde düşünceme güvenemeyip de sarsılsam, ne zaman hangi dalı tutmakta duraklasam, hâslı evimde ve işimde bir çıkmaza sapsam, öyle anlarda, bilmem neden, nasıl bir duyguyla hep Shakespeare'i hatırlarım. Kendi kendimi gütmeye sıkıntıya düştüğüm zaman hep o hatırıma gelir ve derim ki:

«Biz insanoğulları kısıcak ve sapsade ömrümüzde kendi kendimizi doğru dürüst emekletemezken nasıl olur da Shakespeare otuz yedi büyük eserinde bin kırk bir insan yaratır, kralından kölesine kadar hepsine can ve ruh verir, kemiklerini kenetler, şekillerini yoğurur, sinirlerini örer ve dünyanın ayrı ayrı bölgelerinde, doğumlarından ölümlerine kadar hiç birbirlerine benzemeyen kaderleriyle onları karşı karşıya bırakır; bunları ruh değişiklikleriyle, sinir sarsıntılarıyla bizim aramızda yaşatır.

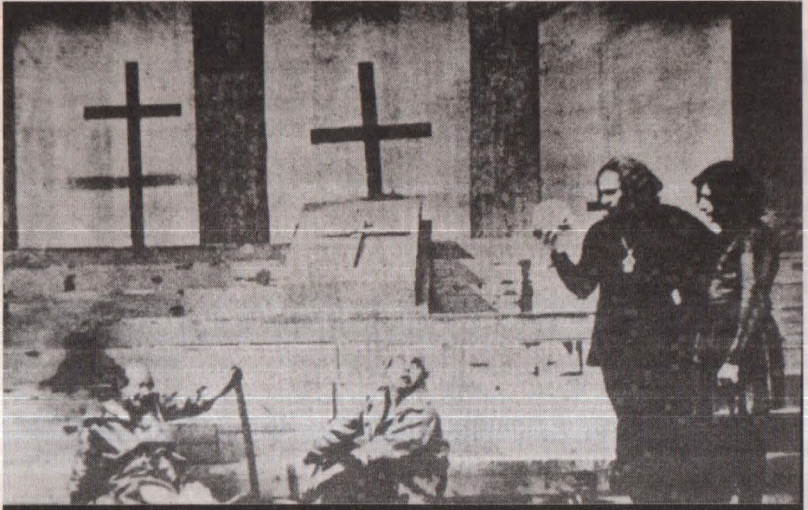
Bu ne kudrettir ki, onların hepsini satranç bebekleri gibi, son çizgilerine doğru süren büyük oyuncu öldükten dört yüz yıl sonra bu ölümsüz bebeklerin görünmeyen sihirli kuvvetle izledikleri ömür akıp gidiyor ve bütün bunları yaratan, yaşatan, oynatan bir tek kişi!

Ben de bir kişiyim. Kendi adımlarımı bile çekinmeden atamazken, o bir tek kişi, bin kırk bir kişiyi dünya durdukça ölmezliğe kavuşturmuş.

Danimarkalı Hamlet, Afrikalı Othello, İtalyalı Romeo, Atinalı Timon bugün de doğru yollarında dümdüz ve sekmeden gidiyorlar. Halbuki ben bocalayıp duruyorum, toprağa girip unutuluncaya kadar da bocalayacağım.

Peki... Shakespeare insansa ben neyim?

Ben insansam Shakespeare ne?»



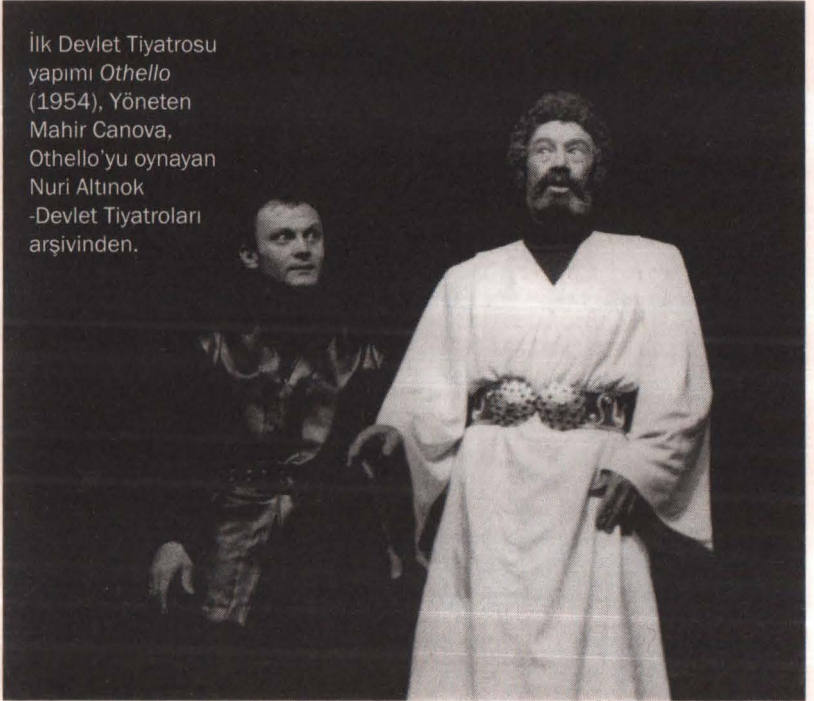
İlk Darülbeydi yapımı *Hamlet* (1927), Yöneten ve *Hamlet*'i oynayan Muhsin Ertuğrul -İstanbul Şehir Tiyatroları arşivinden.



İlk Darülbeydi yapımı *Yanlışlıklar Komedyası* (1938)
Yöneten Muhsin Ertuğrul -İstanbul Şehir Tiyatroları arşivinden.



İlk Devlet Tiyatrosu yapımı *Hamlet* (1950), Yöneten Muhsin Ertuğrul, Hamlet'i oynayan Cüneyt Gökçer -Devlet Tiyatroları arşivinden.



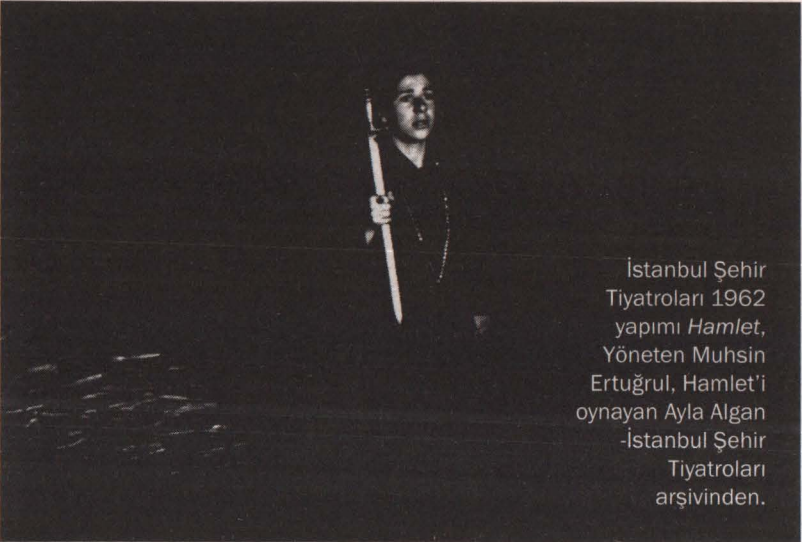
İlk Devlet Tiyatrosu yapımı *Othello* (1954), Yöneten Mahir Canova, Othello'yu oynayan Nuri Altınok -Devlet Tiyatroları arşivinden.

İstanbul Şehir Tiyatroları 1958 yapımı *Hamlet*, Yöneten Muhsin Ertuğrul, Hamlet'i oynayan Engin Cezzar (Gertrude'u oynayan Gülistan Güzey ile birlikte) -İstanbul Şehir Tiyatroları arşivinden.

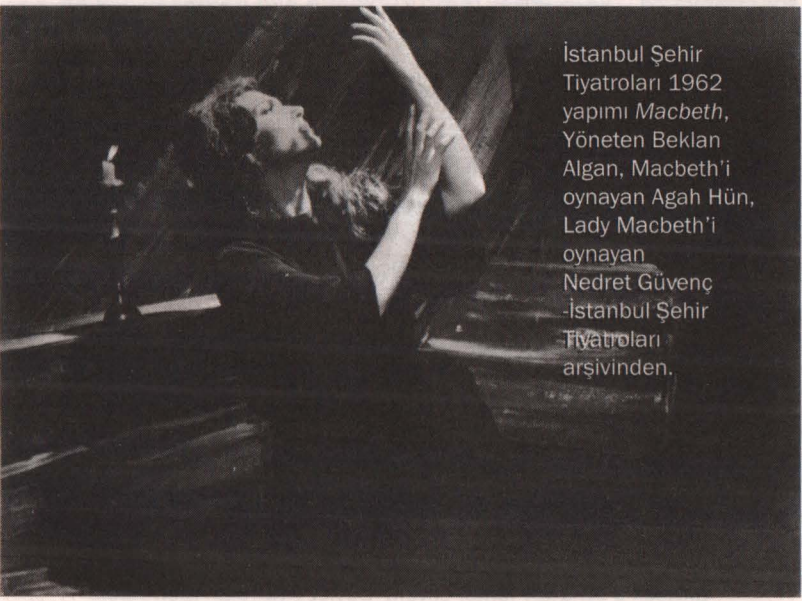


İlk Devlet Tiyatrosu yapımı *Kral Lear* (1958) Yöneten ve Lear'ı oynayan Cüneyt Gökçer -Devlet Tiyatroları arşivinden





İstanbul Şehir
Tiyatroları 1962
yapımı *Hamlet*,
Yöneten Muhsin
Ertuğrul, Hamlet'i
oynayan Ayla Algan
-İstanbul Şehir
Tiyatroları
arşivinden.



İstanbul Şehir
Tiyatroları 1962
yapımı *Macbeth*,
Yöneten Beklan
Algan, Macbeth'i
oynayan Agah Hün,
Lady Macbeth'i
oynayan
Nedret Güvenç
-İstanbul Şehir
Tiyatroları
arşivinden.



İstanbul Şehir Tiyatroları 1966 yapımı *Hamlet*, Yöneten Muhsin Ertuğrul, Hamlet'i oynayan Kerim Afşar (Polonius'u oynayan Mücahit Ofluoğlu ile birlikte) -İstanbul Şehir Tiyatroları arşivinden.



Devlet Tiyatroları son *Venedik Taciri* yapımı (2012), Yöneten Erhan Gökçü, Shylock'u oynayan Tamer Levent -Devlet Tiyatroları arşivinden.

SONDEYİŞ

Shakespeare'in, çağdaşları ve kendisinden sonra gelen tüm oyun yazarları arasından sıyrılarak hep 'liste başı' olmasının nedeni 'popüler' olanı sunarken de 'seçkin' duruşunu korumayı bilen bir tiyatro insanı olmasıdır. Bir başka deyişle, Shakespeare hem tiyatro pazarının 'en sıkı esnafı' hem de dram sanatının 'en yüce ozanı' olmayı başarmıştır. İyi tiyatro yazarı olmanın temel koşuludur bu: Piyasa için yazarken bile nitelikten ödün vermemek... Shakespeare bunu başarmış, sonuç olarak da tüm zamanların en 'popüler' oyun yazarı olarak bütün rakiplerinin önüne geçmiştir.

Popüler Shakespeare

Shakespeare'in her kesimden seyirciyi sahne olayıyla sarıp sarmalama başarısında en büyük pay, aynı oyun metni içinde üç dört farklı olay dizisini iç içe işleyip, sonunda da birbirine ustaca bağlamasıdır. Bir başka deyişle, Shakespeare, bizim dizi yazarlarının televizyonda çoğunlukla yapamadığını gerçekleştirmiştir. Bu nedenle, Shakespeare'in oyun yazarı olarak en önemli üstünlüğü, olay dizilerini ustaca yapılandırması olarak belirlenmelidir. Sahne oyunlarının yapı ustasıdır Shakespeare. Ozanın olay dizisi kurmadaki yapı ustalığı oyunlarındaki sinemasal özelliklerle buluşunca, ortaya şu gerçek çıkıyor: Kazançlı işlerden hoşlanan Shakespeare, günümüzde yaşasaydı, pek kazançlı bir alan olmayan tiyatroyla uğraşacağına dizi yazarlığı yapar, yüklü bir servetin de sahibi olurdu. Kim bilir!

Seçkinli Shakespeare

‘Seçkinli’ Shakespeare’e gelince... Pek çok yapıtında insanı derinlemesine araştıran, karakterleri üstünde neredeyse ‘laboratuvar denemesi’ yapan ve çağının hümanizma anlayışına bağlılığı -yaşadığı, incelediği, sınıadığı gerçeklerle uyuşmadığı için- azalmakta olan bir düşünce adamı görüyoruz karşımızda. Hamlet’in, bu düşkürlüğüni açıklıkla gösteren tiradını burada bir kez daha anmakta yarar var: “İnsan, ne yaman bir yapı insan/Akıl gücüyle ne soylu bir varlık! Düşünme yetenekleri ne sonsuz/Duruşu, kımıldanışı ne anlamlı, ne güzel/ne melekçe davranışları, ne tanrıca kavrayışları var!/Evrenin gözbebeği insan, canlıların baş tacı!/Ama benim için nedir insan, bu özü toz yaratık?/İnsanın tadı yok benim için” -çev.: Sabahattin Eyüboğlu.

Bu bağlamda, Shakespeare, temelde ‘trajik’ dünya görüşüne sahip bir yazar. Moda olduğu için yazdığı komedilerinde bile karakterlerine acı çektiren, ‘mutlu son’a ulaştırabilmek için onları pek çok oyunda ‘gerçek dünya’dan alıp ‘düş uzamı’na götüren ve oyun ötesini, bir başka deyişle ‘gerçek dünya’ya döndüğünde başlarına ne geleceğini seyircinin düş gücüne bırakan bir yazar... *Beğendiğiniz Gibi*’nin Arden Ormanı, *Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası*’nın orman sahneleri, *Kuru Gürültü*’de savaş alanından geçici olarak gelen askerlerin tatil yaptığı Messina kenti, *Kış Masalı*’nın Bohemya’sı, *Fırtına*’nın Ada’sında ulaşılan ‘mutlu son’ birer ‘düş’ değil de nedir! Mutluluk yalnızca düşlerde vardır Shakespeare için. Yapıtlarında insan ve toplum adına dile getirdiği karamsar yaklaşım, İngiliz Rönesansı’nın bir başka yüzünü gösterir. *Hamlet*’in ünlü ‘to be or not to be’ dizelerinde yansıyanlara bir kez daha bakmak yeterlidir: “Kim dayanabilir zamanın kırbacına?/Zorbanın kahrına, gururun çiğnenmesine/Sevgisinin kepaze edilmesine/Kanunların bu kadar yavaş/Yüzsüzlüğün bu kadar çabuk yürümesine/Kötülere kul olmasına iyi insanın” (III, i) -çev.: Sabahattin Eyüboğlu. Shakespeare’in bu yöndeki sorgulaması *Hamlet* oyunu boyunca sürer gider.

Shakespeare’den korkulur... Üstat, yazarların kelle koltukta yaşadığı bir rejimde, gözlemlediği tarihsel sürecin özünü yapıtlarına ince ince işlemiştir. Shakespeare ‘zeka’nın, ‘sevgi’nin, ‘güç’ün mutlu

bir toplumsal düzen oluşturmada etkili olduğu bir dűnyanın özlemi içindeydi. Bu nedenle, Shakespeare oyunlarında, yoz dűzene hizmet edenler hep yenik dűřerler. Richard, Iago, Edmund gibi olumsuz oyun kişilerinin, ‘ařk’ı yalnızca ‘şehvet’ olarak tanımlamaları boşuna değildir. *Hamlet*’te hırs, ihanet, şiddet ve şehvet i  içe irdelenir. Iago, Othello’nun ‘ st n insan’ yanlarını, onun Desdemona’ya olan sevgisini, ihanet ve şehvet görüntüleriyle bulandırarak yok eder. Buna karşılık, *Romeo ve Juliet* trajedisinde, nefretin şiddete boyadığı bozuk dűzen, iki sevgi dolu gencin, yaşamları pahasına sürdürdükleri aşkın ve bağlılığın gücüyle ortadan kalkar. Öte yandan, anlatımındaki tüm şiirselliğe karşın, *Antonius ve Kleopatra*’yı sarıp sarmalayan şehvetli ařk, Roma’da ve Mısır’da yansıyan bozuk dűzenin bireyler düzeyindeki bir uzantısıdır. Devlet ‘erk’ini elinde tutmak için bin bir suç işleyen kral katili Macbeth’in yerini, Hamlet’in katil amcası Claudius alsa da, Shakespeare’in sözü değişmez: Yükselme hırsı uğruna insanlık dűzenini çiğneyen, sonunda acı bedeli ödeyecektir.

Shakespeare oyunlarının öyküsünü hep başka kaynaklardan almıştır. Ne ki önemli olan, onun konularını nereden aldığı değil, malzemesini nasıl işlediğidir. Çünkü yazdıklarının tümü daha önce yazılmış olan benzerlerine baskın çıkmıştır.

Yaşamın ve toplumun, ‘modern öncesi’ dönemdeki İngiltere’nin ‘ zel’inde varolan gerçeklerine ışık tutarken seferber ettiği duyarlığı ve söze dökme hünerini, tüm zamanlar, tüm toplumlar ve tüm coğrafyalar bağlamında genelleştirilebilecek düzeyde değerlendirmiş bir ozandır Shakespeare. ‘şimdi ve burada’ olanı dillendirirken, insana ve toplumlara ilişkin ‘değişmez’lerden yola çıkmayı bilen bir düşünür niteliğiyle sarıp sarmalamıştır metinlerini. Bunu yaparken de anadilinin şiir dilini doruklarda dolaştırmıştır.

İşte bu nedenle, 450 yıl öncesinden saptadığı gerçekleri, bugün de tadına doymaz şerbet kıvamında dizelerle sunuyor bize...

KAYNAKÇA

Aristotle, 'Historia Animalium', çev.: Richard Kresswell, Londra, 1883, Russ McDonald'ın *The Bedford Companion to Shakespeare*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press başlıklı yapıtına konmuş bölüm, s. 275.

Beauregard, David N., "Shakespeare and the Passions: The Aristotelian-Thomastic Tradition", *The Heythrop Journal*, LII, 2011, s. 912-925.

Bozkurt, Bülent, "Giriş", Julius Caesar (William Shakespeare), İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015, s. 1-15.

Bradley, A. C., *A Miscellany*, Londra, Macmillan, 1931.

Bradley, A. C., *Shakespearean Tragedy*, New York, Premier Books, 1965.

Brooks, Cleanth, "From The Well-Wrought Urn", *Macbeth: Critical Essays*, ed.: S. Schoenbaum, New York, Garland Publishing, Inc., 1991.

Brooks, Harold F. (ed.), *William Shakespeare: A Midsummer Night's Dream*, Appendix I, Londra, Methuen (Arden Edition), 1984, s. 129-153.

"Brutus and Cassius" Internet Shakespeare Editions, University of Victoria, 29 November 2013, Web. 27 February 2017. internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/history/prehistory/brutus.html.

Bull, George, "Introduction", *Niccolo Machiavelli: The Prince*, çev.: George Bull, Harmondsworth, Penguin Books, 1981, s. 9-26.

Campbell, Lily B., *Shakespeare's Tragic Heroes*, Londra, Methuen, 1982.

Çalışkan, M. Hamit, "Sunuş", *II. Richard* (William Shakespeare), çev.: M. Hamit Çalışkan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1992, s. 5-14.

Doğan, Evrim, "A New Historicist Account of Medieval/Feudal Relations in English Drama During the Renaissance", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2005.

Dusinberre, Juliet, *Shakespeare and the Nature of Women*, Londra, Macmillan Press Ltd., 1996.

Evans, B. Ifor, *A Short History of English Literature*, Suffolk, Penguin Books, 1940.

Felperin, Howard, "A Painted Devil: Macbeth", *William Shakespeare's Macbeth*, ed.: Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1987, s. 91-112.

Fraser, Russell, "The Date and Source of King Lear", *William Shakespeare: King Lear*, New York, Signet Classic Shakespeare, The New American Library, 1963, s. 190-193.

French, Marilyn, *Shakespeare's Division of Experience*, New York, Ballantine Books, 1981.

Freud, Sigmund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev.: Kamuran Şipal, İstanbul, Bozak Yay., 1979.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Toronto, University of Toronto Press, 2006.

Frye, Northrop, *On Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986.

Goddard, Harold C., *Macbeth*, William Shakespeare's Macbeth, ed.: Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1987 (ilk basım 1951), s. 5-38.

Greenblatt, Stephen, *Will of the World*, New York, W.W. Norton and Company, 2004.

Guerin, Wilfred L.; E. Labor; L. Morgan; J. C. Reesman; J. R. Willingham, *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Gurr, Andrew, *Playgoing in Shakespeare's*, Londra, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Harrison, G. B., *Introducing Shakespeare*, Harmondsworth, Penguin Books, 1959.

Hawkes, Terence, *Meaning By Shakespeare*, Londra, Routledge, 1992.

Holgerson, Richard, *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing & England*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

Holinshed, Raphael, *Holinshed's Chronicle As Used in Shakespeare's Plays*, ed.: Allardyce Nicoll-Josephine Nicoll, Londra, Everyman's Library, 1927.

Honigmann, E. A. J., "Introduction", *Richard III* (William Shakespeare), Harmondsworth, Penguin Books, 1968, s. 7-45.

Hunter, G. H., "Commentary", *Macbeth* (William Shakespeare), Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books (The New Penguin), 1967, s. 139-187.

Hunter, G. H., "An Account of the Text", *Macbeth* (William Shakespeare), Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books (The New Penguin), 1967, s. 189-200.

Jones, Ernest, "Oedipus and Hamlet", *Hamlet*, ed.: John Jump, Londra, Macmillan, 1984, s. 51-63.

Jung, Carl Gustav, *The Spirit in Man, Art and Literature*, Londra, Ark Paperbacks, 1966.

İzmir, Mutluhan, *Lacancı Psikanaliz ve Karakter Çözümüleme*, Ankara, İmge Kitabevi, 2015.

İzmir, Sibel, "The Concept of Male Friendship in Shakespeare's Plays: The Two Gentlemen of Verona, Romeo and Juliet and The Merchant of Venice", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı (İngiliz Dili ve Edebiyatı), 2005.

Klein, Joan Larsen, "Lady Macbeth: Infirm of Purpose", *The Woman's Part*, ed.: Caroline Ruth Swift Lenz; Gayle Green; Carol Thomas Neely, Chicago, University of Illinois Press, 1983, s. 240-255.

Knights, L. C., "How Many Children Had Lady Macbeth?", *Explorations*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin, Peregrine Books, 1964 (İlk basım 1946).

Kott, Jan, *Shakespeare Our Contemporary*, New York, Anchor Books, 1966 [Çağdaşımız Shakespeare, Mitos Boyut Yay.].

Lacan, Jacques, "Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet", *Yale French Studies*, 1977, Vol.55/56, s. 11-52.

Levin, Harry, "Two Scenes from Macbeth", *Macbeth* (William Shakespeare), ed.: Harold Bloom, New York, Chelsea House Publishers, 1987, s. 113-132.

Lewis, P. W., *The Lion and the Fox*, New York, Grant Richards, 1927.

Mabillard, Amanda, "Sources for Shakespeare's King Lear", 2017, (ShakespeareOnline.28/01/2017), <http://www.shakespeareonline.com/playanalysis/kinglearsources.htm>.

McDonald, Russ, *The Bedford Companion to Shakespeare*, Boston, Bedford Books of St. Martin's Press, 1996.

Merchant, W. Moelwyn, "Introduction", *Merchant of Venice* (William Shakespeare), Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

Miola, Robert. S., *Shakespeare and Classical Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

Montrose, Louis, *The Purpose of Playing*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

Nutku, Özdemir, "Romeo ile Juliet Trajedisi Üstüne", *Romeo ve Juliet* (William Shakespeare), çev.: Özdemir Nutku, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984, s. 5-12.

Nutku, Özdemir, "Shakespeare Döneminde Oyuncular ve Topluluklar", *TEB Oyun*, Bahar, S: 21, 2014, s. 6-11.

Phillips, Graham; Martin Keatman, *The Shakespeare Conspiracy*, Londra, Century, 1994.

Rogers-Gardner, Barbara, *Jung and Shakespeare*, Wilmette, Illinois, Chiron Publications, 1992.

Rosen, W., *Shakespeare and the Craft of Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

Schoenbaum, S., *William Shakespeare: A Compact, Documentary Life*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1987.

Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, Londra ve New York, Methuen (Arden Edition), 1984.

Shakespeare, William, *Antonius ve Kleopatra*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967.

Shakespeare, William, *Antony and Cleopatra*, New York, The New American Library, Signet Edition, 1964.

Shakespeare, William, *Bahar Noktası*, İstanbul, OkuyanUs Yay., 2003.

Shakespeare, William, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, çev.: Bülent Bozkurt, İstanbul, Dönemli Yay., 1987.

Shakespeare, William, *Comedy of Errors*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

Shakespeare, William, *Coriolanus*, New York, The Folger Library Genel Reader's Shakespeare, Washington Square Press, 1963.

Shakespeare, William, *Fırtına*, çev.: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1999.

Shakespeare, William, *Hamlet*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982.

Shakespeare, William, *Hamlet*, çev.: Can Yücel, İstanbul, Adam Yay., 1997.

Shakespeare, William, *II. Richard*, çev.: M. Hamit Çalışkan, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1992.

Shakespeare, William, *Julius Caesar*, çev.: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2015.

Shakespeare, William, *King Lear*, New York, Signet Classic Shakespeare, The New American Library, 1963.

Shakespeare, William, *Kral Lear*, çev.: İrfan Şahinbaş, Ankara, Kültür Bakanlığı Yay., 1981.

Shakespeare, William, *Kral Lear*, çev.: Seniha Bedri Göknıl, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1967.

Shakespeare, William, *Macbeth*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

Shakespeare, William, *Macbeth*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984.

Shakespeare, William, *Othello*, Londra ve New York, Methuen (Arden Edition), 1985.

Shakespeare, William, *Othello*, çev.: A. Vahit Turhan, Turan Ofazoğlu, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., 1965.

Shakespeare, William, *Othello*, çev.: Özdemir Nutku, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1985.

Shakespeare, William, *Richard III*, Harmondsworth, Penguin Books, 1968.

Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

Shakespeare, William, *Romeo ve Juliet*, çev.: Özdemir Nutku, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1984

Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.

Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, çev.: Ali Neyzi, İstanbul, Mitoş Boyut Yay., 1995.

Shakespeare, William, *Shakespeare: Tüm Soneler*, çev.: Talat Sait Halman, İstanbul, Cem Yay., 1989.

Shakespeare, William, *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Londra, Chancellor Press, 1984.

Shakespeare, William, *Venedik Taciri*, çev.: Nerettin Sevin, İstanbul, MEB Yay., Tiyatro Eserleri, 1992.

Shapiro, James, *A Year in the Life of William Shakespeare: 1599*, New York, Harper-Perennial, 2005.

Şenlen, Sila, *Words as Swords: Verbal Violence as a Construction of Authority in Renaissance and Contemporary English Drama*, Stuttgart, ibidem-Verlag, 2009.

Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's Problem Plays*, Londra, Chatto an Windus, 1951.

Trilling, Lionel, "Freud and Literature", *Twentieth Century Literary Criticism*, ed.: David Lodge, Londra, Longman, 1988, s. 250-290.

Trueman, C. N., "James I and Royal Revenue", www.historylearningsite.co.uk, The History Learning Site, 17 March 2015, 16 August 2016 (March 7, 2017).

Urgan, Mina, *Shakespeare ve Hamlet*, İstanbul, Altın Kitaplar, 1984.

Uzmen, Engin, *Plautus ve Terentius'un, Shakespeare Öncesi ve Shakespeare'in Komedileri Üzerindeki Etkileri*, Ankara, Ankara Üniversitesi D.T.C.F. Yay., S. 186, 1983.

Vais, Michel, "Kültürlerarası Shakespeare", çev.: Hasan Anamur, *TEB Oyun*, Güz, S: 31, 2016, s. 14-20.

Vais, Michel, "Shakespeare ve Florio Üstüne Gözlemler", çev.: Hasan Anamur, *TEB Oyun*, Kış, S: 32, 2017, s. 32-38.

Warner, William Beatty, *Chance and the Text of Experience: Freud, Nietzsche and Shakespeare's Hamlet*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1986.

Wells, Stanley, *Shakespeare Yazar ve Eserleri*, çev.: Cevza Sevgen, İstanbul, Yapı Kredi Yay., 1992.

Willett, John, *The Theatre of Bertolt Brecht*. Londra, Eyre Methuen, 1977.

Yüksel, Ayşegül, "Coriolanus: Glorified or Condemned?", *Journal of Human Sciences*, V/2 (1986/2), Middle East Technical University, 1986, s. 81-92.

DİZİN [OYUNLAR/KİŞİLER]

A

- Antonius ve Kleopatra** 6, 8, 9,
245, 253, 254, 255,
283, 295, 300
Antonius 244, 254, 255, 256,
257, 258, 259, 260
Canidius 257
Enobarbus 256, 258
Flavia 255
Kleopatra 244, 254, 255, 256,
257, 258, 259, 260
Lepidus 247, 252, 254, 257
Octavia 257
Octavius 247, 252, 254, 257,
258, 259, 260
Skarus 257
Aşkın Çabası Boşuna 8, 238
Atınlı Timon 6, 8, 28, 194, 245,
266, 267, 287
Alkibiades 267
Apemantus 267
Flavius 267
Timon 266, 267, 268

B

- Beğendiğiniz Gibi** 5, 8, 20, 21,
94, 165, 166, 171, 174,
176, 177, 182, 239,
268, 285, 294
Aliena 172
Audrey 172, 174
Celia 171, 172, 174
Frederick 171, 172, 174
Ganymede 172, 173, 177
Jaques 175, 176, 178, 268
Oliver 171, 172, 174
Orlando 171, 172, 173, 174,
177, 239
Phoebe 172, 174

- Rosalind 171, 172, 173, 174,
179, 239
Silvius 172, 174
Touchstone 172, 173, 174

- Bir Yazdönümü Gecesi Rüyası**
(Bahar Noktası) 27, 30,
62, 100, 109, 118, 168,
170, 171, 174, 236,
238, 239, 270, 284,
294, 300
Bottom 106, 107, 108, 109,
110, 111
Demetrius 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107,
108, 236
Egeus 102, 103, 105, 109
Helena 101, 104, 105, 106,
107, 108, 238
Hermia 101, 102, 103, 104,
105, 106, 107, 108,
236, 238
Hippolyta 101, 102, 103, 109,
110, 238
Lysander 101, 102, 103, 104,
105, 106, 236, 239
Oberon 102, 103, 105, 106,
107, 111, 238
Puck 102, 105, 106, 107,
111, 270
Theseus 100, 101, 102, 103,
105, 109, 110, 111,
236, 238
Titania 102, 103, 105, 106,
108, 238

C

- Coriolanus** 6, 8, 194, 245, 260,
262, 263, 264, 265,
266, 267, 280, 283,
300, 302

Aufidius 263, 264
 Caius Marcius 261, 262, 265
 Marcius 261, 262, 264, 265
 Menenius 263
 Virgilia 264
 Volumnia 261, 263, 264
Cymbellne 8, 194, 195, 196

F

Fırtına 6, 8, 22, 28, 194, 195,
197, 207, 269, 270,
271, 275, 276, 285,
294, 300
 Alonso 271, 272, 274
 Antonio 270, 271, 272, 274
 Ariel 270, 271, 272, 274, 275,
 276
 Caliban 271, 272, 273, 274,
 276
 Ferdinand 271, 272, 274, 275
 Gonzalo 271, 272, 273
 Miranda 263, 264
 Prospero 22, 28, 197, 270,
 271, 272, 274, 275,
 276, 285
 Sebastian 271, 272, 274
 Stephano 271, 273
 Trinculo 271, 273

H

Hamlet

Claudius 12, 36, 126, 127,
 128, 129, 130, 131,
 132, 133, 136, 140,
 141, 142, 143, 144,
 145, 146, 149, 150,
 151, 152, 153, 155,
 243, 281, 295
 Fortinbras 12, 125, 127, 128,
 129, 130, 132, 133,
 134, 139, 140, 143,
 144
 Gertrude 12, 127, 131, 132,
 133, 136, 142, 143,

144, 149, 150, 151,
 155, 243, 290
 Guildenstern 12, 137, 138,
 142
 Hamlet 5, 8, 9, 10, 12, 26,
 29, 30, 36, 39, 53,
 90, 125, 126, 127,
 128, 129, 130, 131,
 132, 133, 134, 135,
 136, 137, 138, 139,
 140, 141, 142, 143,
 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151,
 152, 153, 154, 155,
 156, 157, 158, 165,
 166, 200, 212, 242,
 243, 245, 246, 247,
 249, 253, 279, 280,
 281, 287, 288, 289,
 290, 292, 294, 295,
 298, 299, 300, 302
 Hayalet (Yaşlı Hamlet) 12,
 126, 129, 131, 132,
 133, 135, 136, 138,
 139, 140, 141, 142,
 143, 144, 149, 150,
 153, 154, 246
 Horatio 12, 135, 137, 141,
 146, 200
 Laertes 12, 127, 128, 130,
 131, 132, 133, 134,
 140, 141, 142, 143,
 145, 153, 242, 280
 Marcellus 137, 141
 Mezarçılar 145
 Ophelia 12, 126, 127, 128,
 130, 131, 133, 136,
 137, 141, 142, 143,
 144, 145, 150, 151,
 152, 155, 168, 191,
 242, 243
 Osric 137
 Oyuncu 12, 23, 139, 144
 Oyuncular 139, 142, 145,
 299

Polonius 127, 128, 130, 131,
132, 133, 137, 138,
140, 141, 142, 143,
144, 145, 292

Reynaldo 141

Rosencrantz 12, 137, 138,
139, 142

Yaşlı Hamlet (Hayalet) 12, 126,
129, 131, 132, 133,
135, 136, 138, 139,
140, 141, 142, 143,
144, 149, 150, 153,
154, 246

Hırçın Kız 8, 168, 237, 284

Bianca 190, 237

Katharina 237

Petruchio 237

**II. Richard 37, 52, 53, 135, 297,
300**

**III. Richard 5, 9, 20, 26, 27, 30,
50, 51, 52, 53, 54, 56,
61, 63, 69, 70, 71, 157,
186, 188, 193, 234,
238, 284**

(Clarence Dükü) George 55,
63

Buckingham 61, 64, 66, 67

Catesby 67

Derby 61, 64

Edward (IV. Edward) 52, 54,
55, 56, 57, 58, 60,
63, 66

Elizabeth (Woodville) 57, 63,
64, 66, 238, 239

Lady Anne 58, 59, 60, 65, 66,
238

Lord Hastings 57

III. Richard 20, 39, 51, 54, 55,
56, 57, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 66,
67, 68, 69, 70, 169,
186, 188, 193, 233,
234, 239, 295

Henry Richmond 66, 67

Margaret (Kraliçe) 60, 61, 64,
239

**IV. Henry I, II 8, 19, 22, 26, 37,
38, 52, 53, 165**

Falstaff 20, 22, 38, 53, 165

Hotspur 38, 53

Prens Hal 38, 53

I

İki Soylu Akraba 8, 194

J

Julius Caesar 6, 8, 134, 165, 207,
227, 245, 246, 253,
254, 260, 271, 283,
296, 300

Antonius 246, 247, 251, 252,
253

Brutus 246, 247, 248, 249,
250, 251, 252, 253,
296

Calpurnia 250

Casca 250

Cassius 246, 247, 248, 250,
251, 253, 296

Julius Caesar 246, 247, 248,
249, 251, 252, 253,
254

Portia 115, 117, 118, 120,
121, 122, 123, 168,
240, 250, 253

K

**Kısasa Kısas 5, 8, 20, 22, 94,
165, 166, 179, 180,
183, 184, 239, 284**

Angelo 180, 181, 182

Claudio 181, 182, 239

Isabella 181, 182, 183, 184,
239

Juliet 181, 182

Lucio 181, 182

Mariana 182

Vincenzio 180, 181, 182, 184,
239

Kış Masalı 5, 8, 9, 170, 185, 194, 195, 196, 294

Antigonus 198, 199, 200

Autolycus 200

Camillo 198, 200, 201

Florizel 199, 200

Hermione 197, 198, 201, 202

Leontes 196, 197, 198, 199, 200, 201

Mamillius 197, 198

Paulina 198, 200, 201

Perdita 199, 200

Polixenes 196, 197, 198, 200, 201

Kral John 8**Kral Lear 6, 8, 36, 37, 70, 157, 194, 196, 203, 204, 226, 245, 271, 275, 279, 282, 283, 291, 297, 299, 300**

Albany 209, 210

Cordelia 203, 204, 206, 208, 209, 210

Cornwall 207, 208, 209

Edgar 206, 208, 209, 210

Edmund 36, 203, 206, 207, 209, 295

Gloucester 51, 54, 206, 207, 208, 209

Goneril 204, 209, 244

Kent 205, 206, 207, 208, 210

Lear 39, 192, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 244, 268, 282, 291

Regan 204, 207, 208, 209, 244

Soytarı 205, 206, 207, 208, 210, 282, 283

Kuru Gürültü 5, 8, 9, 22, 27, 165, 166, 173, 176, 201, 206, 239, 254, 294

Beatrice 167, 168, 169, 170, 173, 177, 179, 239

Benedick 167, 168, 169, 170, 239

Borachio 169, 170

Claudio 167, 168, 169, 170, 173, 178, 201, 239

Conrade 170

Dogberry 170

Don John 167, 169, 170, 206

Don Pedro 167, 169

Hero 167, 168, 169, 170, 173, 174, 201, 239

Leonato 167, 169, 170

Margaret 169

Verges 170

M**Macbeth 8, 9, 10, 26, 53, 62, 63, 157, 194, 207, 211, 215, 222, 234, 243, 245, 271, 278, 279, 280, 283, 291, 296, 297, 298, 299**

Banquo 212, 228, 229

Cadılar 212, 213, 214, 217, 218, 228, 229, 230, 232, 234

Cawdor Beyi 212, 233

Donalbain 226

Duncan 213, 214, 218, 220, 222, 223, 226, 227, 228, 230, 231

Fleance 228

Kapıcı 225, 270, 283

Lady Macbeth 6, 39, 75, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232,

233, 234, 235, 243, 291, 298, 299

Lady Macduff 230, 231

Lennox 226

Macbeth 6, 36, 39, 186, 192,

211, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 218,
219, 220, 221, 222,
223, 224, 225, 226,
227, 228, 229, 230,
231, 232, 233, 234,
270, 291, 295

Macduff 230, 231, 234

Malcolm 213, 214, 218, 226,
230, 234, 283

Ross 226, 227

Yaşlı Adam 226, 227

O

**On İkinci Gece 5, 8, 30, 94, 165,
166, 176, 179, 183,
239, 284**

Antonio 178

Cesario (Viola) 177, 178, 179,
239, 240

Feste 178, 183

Malvolio 30, 177, 178, 284

Maria 177

Olivia 177, 178, 179, 239,
240, 284

Orsino 177, 178, 179, 239

Sebastian 177, 178

Sir Andrew 177, 178

Sir Toby 177

Viola (Cesario) 177, 178, 179,
239, 240

**Othello 5, 8, 9, 10, 20, 31, 36,
185, 187, 192, 194,
199, 243, 245, 254,
278, 279, 281, 282,
287, 289, 301**

Brabantio 185, 186, 187,
188, 192

Bianca 190, 237

Cassio 185, 188, 189, 190,
191, 193, 197

Desdemona 20, 31, 32, 185,
187, 188, 189, 190,
191, 192, 197, 243,
282, 295

Emilia 188, 190

Iago 20, 36, 185, 186, 188,
189, 190, 191, 192,
193, 197, 282, 295

Lodovico 191

Othello 32, 185, 186, 187,
188, 189, 190, 191,
192, 193, 197, 243,
282, 295

Roderigo 185, 186, 188, 189

P

Pericles 8, 194, 195, 196

R

**II. Richard 37, 52, 53, 135, 297,
300**

**Romeo ve Juliet 5, 8, 26, 27, 53,
70, 71, 72, 85, 87, 88,
90, 104, 125, 131, 162,
168, 200, 240, 245,
254, 255, 278, 279,
283, 295, 298, 299,
301**

Balthasar 84

Benvolio 71, 74, 77, 79, 82,
86, 87

Capulet 26, 74, 75, 76, 77,
78, 80, 81, 82, 83,
85, 86, 87

Dadı 74, 75, 76, 78, 86, 87,
90, 200

Juliet 27, 28, 29, 72, 74, 75,
76, 77, 78, 79, 80,
82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 90, 131,
161, 162, 168, 191,
200, 241, 242, 244,
283

Lady Capulet 74, 75

Mercutio 28, 79, 80, 81, 82,
83, 85, 86, 87, 88,
125

Montague 26, 74, 77, 78, 80,
82, 85, 86, 87

Paris 21, 27, 74, 75, 76, 82,
83, 84, 85, 86, 87,
141, 159, 160, 161,
162, 163, 241, 242,
254

Prens (Verona) 28, 86

Rahip Laurence 78, 79, 83,
84, 86, 87, 90, 200

Romeo 22, 28, 29, 72, 74,
75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84,
85, 86, 87, 88, 90,
161, 162, 168, 173,
200, 239, 241, 242,
244, 283, 287

Tybalt 28, 72, 76, 77, 79,
80, 81, 82, 83, 84,
86, 87

T

**Titus Andronicus 8, 48, 49, 51,
284, 301**

Aaron 49, 51

Titus 49

Tamarra 49

**Trollus ve Cressida 5, 157, 161,
163, 164, 165, 166**

Achilles 162, 163

Ajax 162

Cressida 5, 8, 121, 157, 158,
159, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 166

Diomedes 159, 162, 163

Hector 158, 160, 161, 162,
163

Helen 111, 158, 159, 160,
161, 163, 254

Menelaus 49, 159, 160

Nestor 161, 163

Pandarus 158, 161, 163, 164

Paris 21, 27, 74, 75, 76, 82,
83, 84, 85, 86, 87,
141, 159, 160, 161,
162, 163, 241, 242,
254

Patrocles 162, 163

Polyxena 162

Priam 159, 160

Thersites 162, 164

Troilus 5, 8, 121, 157, 158,
159, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 166,
254, 255

Ulysses 158, 161, 163

V

V. Henry 8, 26, 37, 52, 53

**Venedik Taciri 5, 8, 28, 32, 94,
113, 114, 120, 122,
123, 168, 171, 175,
240, 254, 268, 278,
279, 285, 292, 301**

Antonio 28, 32, 114, 115,
116, 117, 118, 119,
120, 121, 122, 123,
178, 240

Bassanio 32, 114, 115, 116,
117, 118, 119, 120,
121, 122, 123, 168,
240

Gratiano 115, 116, 120, 121

Jessica 116, 119, 121, 122,
123

Launcelot Gobbo 116, 123

Lorenzo 119, 121, 122, 123

Nerissa 120, 121

Portia 115, 117, 118, 120,
121, 122, 123, 168,
240, 250, 253

Salerio 118

Shylock 113, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 122,
123, 124, 175, 178,
240, 268, 285, 292

Solanio 114

Veronali İki Centilmen 8, 237

**VI. Henry I, II, III 8, 26, 34, 51, 52,
58, 61**

VIII. Henry 8, 194, 269

W

**Windsor'un Şen Kadınları 8, 37,
165**

Sir John Falstaff 165

Y

**Yanlışlıklar Komedi'si 8, 20, 95,
96, 100, 177, 196, 202,
237, 280, 284**

Adriana 97, 238

Ephesuslu Antipholus 96, 97

Luciana 97, 238

Siracuzalı Antipholus 96, 97

**Yeter ki Sonu İyi Bıtsın 8, 165,
166, 179, 240**

Bertram 240

Helena 240

DİZİN [ÖZEL İSİMLER ve BAŞKA YAPITLAR]

- A**
- Adem 31
Agah Hün 291
Agamemnon 49
Alkestis 201
Algevin 52
All Taygun 284
Amleth 125
Ann Hathaway 16, 274
Anthony Munday 114
Apollon Tapınağı 196, 198
Aquinoğlu Thomas 38, 40, 191, 205
Arcadia 203
Arden Ormanı 20, 172, 173, 174, 268, 294
Aristoteles 31, 40, 77, 88
Arthur Brooke 72
Asya Kumpanyası 279
Atreus 49
Avni Dilligil 281
Ayla Algan 281, 290
Ayten Gökçer 284
- B**
- Başar Sabuncu 284
Basli Coleman 282
Bedia (Muvahhit) 282
Bedros Atamyan 280
Behzat Butak 283
Beklan Algan 283, 291
Berliner Ensemble 265
Berna Moran 29
Bertolt Brecht 265, 266, 302
Boethius 39
Bolsteau 72
Bozkurt Kuruç 283
Bülent Emlin Yazar 281
- C**
- Cambridge Üniversitesi 20
Canterbury Hikayeleri 100, 171
Can Yücel 100, 136, 137, 138, 139, 236, 284, 285, 300
Carl Gustav Jung (Jungcu) 126, 153, 154, 155, 156
Cato 250
Cehennem Kapıcısı 225
Cevat Çapan 29
Christopher Marlowe 18, 22, 51, 101, 113, 114, 174
Cicero 16
Commedia dell'Arte 270
Corpus Christi 19, 33, 35, 107
Cüneyt Gökçer 280, 281, 282, 284, 289, 291
- D**
- Darülbeyazıt 279, 280, 288
De Arte Poetica 22
De Consolatione Philosophiae 39
De Curiositate 22
Deniz Carey 281
Devlet Tiyatroları 2, 282, 284, 285, 289, 291, 292
Devlet Tiyatrosu 280, 281, 282, 283, 284, 285, 289, 291
Donwald 214
Dunsinane Şatosu 217, 229
- E**
- Edmund Spenser 203

Edward de Vere 18

Edward Hall 51

Elena Ivanovna 285

Elizabeth 21, 23, 27, 28, 30, 31,
32, 35, 38, 50, 69, 92,
101, 102, 107, 113,
114, 115, 117, 130,
135, 151, 158, 165,
171, 174, 176, 180, 182,
183, 209, 216, 221,
222, 223, 232, 236,
261, 266, 283

Emre Karayel 282

Engin Cezzar 9, 281, 282, 290

Engin Uludağ 283

Engin Uzmen 95, 302

Epikürcü 246, 253

Erasmus 269

Erdal Küçükkömürcü 283, 285

Ergun Köknar 285

Erhan Gökücü 285, 292

Ernest Jones 150

Eupheus Golden Legacie Ros-
alynde 171

F

Faerie Queene 203

Ferah Sahneci 279

Francis Bacon 18, 134

François de Belleforest 125

Frankfurt Schauspielhaus 265

G

Gamelyn'in Öyküsü (The Tale of
Gamelyn) 171

Gedikpaşa Tiyatrosu 278, 279

Genco Erkal 12, 282

Geoffrey Chaucer 100, 171

George Peele 22, 93

George Whetstone 180

Gille Coemgáin 221

Giraldi Cinthio 48

Gl'lgannatlı 176

Globe Tiyatrosu 12, 17, 23, 34,
173

Grammar School 16

Grouch 221

Güller Savaşı 26, 52

Güllü Agop 278

Gülriz Sururl 282

Gurton Nine'nin Dikiş İğnesi (Gam-
mer Gurton's Needle) 93

H

Hadı Hün 282, 283

Haluk Kurtoglu 282

Hamnet ve Judith 16

Havva 31

Hazım Körmükçü 284

Hecatommlıhlı 180, 187

Heinrich Koch 265

Henley Street 15

Hero ve Leander 174

Hıristiyan Mitolojisi 31

Higgins 203

Histolres Tragiques 125

Historia Anmallum 31, 296

Historia Regum Britanniae 203

H. Kemal Gürmen 284

Holy Trinity Kilisesi 15

I

I. James 31, 267

Ilyada 15, 158

Iokasta 148

İkinci Çoban Oyunu (Second Shep-
herd's Play) 42

İncil 15, 41

İngiliz Kilisesi 28, 30, 31, 216

İngiliz Rönesansı 5, 24, 25, 30,
37, 38, 44, 46, 47, 50,
63, 134, 183, 202, 236,
294

İnsan (Mankind) 43
 İnsansevmez Timon (Timon the
 Misanthrope) 266
 Inverness Şatosu 217, 218, 219,
 225, 226, 227, 228
 Işıl Kasapoğlu 48, 281, 283, 284,
 285
 İstanbul Şehir Tiyatrosu 9, 279,
 283, 285
 İstanbul Üniversitesi 4, 9, 301

J

Jacques Lacan (Lacancı) 126,
 148, 149, 152, 153,
 298
 Jakoben 216, 221
 John Fletcher 8, 194, 269
 John Florio 18
 John Heywood 43
 John Shakespeare 16, 19, 20,
 169
 John Still 93

K

Kamil Rıza 281
 Kemal Aydoğan 282, 283
 Kerim Afşar 281, 292
 Kocakarı Masalı (Old Wives' Tale)
 93
 Krallıç'nın Adamları 19, 34
 Kral Oedipus 148, 150
 Küçük Sahne 279, 280, 281, 282
 Kule (Tower) 57
 Kutsal Kıtıp 19, 61

L

Lalos 148
 Lamberto Tassinari 18
 Lord Chamberlain'ın Adamları
 34, 102, 106, 112
 Lord Essex 26, 28
 Lord Pembroke'un Adamları 34

Lucius Annaeus Seneca 46
 Lulach 221

M

Macbeth operası 278
 Magna Carta 27
 Malcolm Duff 214
 Malcolm Kelth Kay 283
 Maltalı Yahudi 51, 113
 Mary Arden 20
 Matteo Bandello 72, 166
 Medea 100, 122
 Menandros 94
 Menelaus 49, 159, 160
 Metamorphoses 100
 Michelangelo Florio 18
 Mina Urgan (Irgat) 9, 10, 29, 165,
 173
 Minakyan Efendi 279
 Monmouth'lu Geoffrey 203
 Montaigne 18, 134, 269
 Muazzez (Kurtoğlu) 282
 Muhsin Ertuğrul 4, 9, 279, 280,
 281, 282, 283, 284,
 287, 288, 289, 290,
 292
 Müşfik Kenter 281

N

Naşit Özcan 281
 Naufraglum 269
 Naum Tiyatrosu 279
 Nedret Güvenç 283, 291
 Nemesls 61
 New Place 24
 New York Üniversitesi 9, 29
 Neyire (Neyir) Ertuğrul 283
 Niccolo Machiavelli 5, 50, 51,
 296
 Nicholas Udall 93
 Nuh Tufanı 42

Nurl Altınok 282, 289
 Nur Sabuncu 281
 Nüvlt Özdoğru 285

O

Odeon Tiyatrosu 280
 ODTÜ 4, 10
 Oedipus 100, 148, 149, 150,
 153, 298
 Ortaçağ 42, 43, 92, 93
 Osmanlı Tiyatrosu 279
 Otello Kamlı 282
 Ovidius 100, 269
 Oyun Atölyesi 282, 283
 Özcan Başkan 29

P

Palace of Pleasure 266
 Pamuk Prenses 196
 Papaz Bacon ve Papaz Bungay
 (Frlar Bacon and Frlar
 Bungay) 93
 Plantagenet 52
 Plautus 16, 20, 93, 94, 95, 96,
 97, 177, 196, 238
 Plutarkhos 6, 100, 245, 246,
 256, 260, 262, 266
 Pomfret 64
 Pompelus 247, 254, 257
 Prens (Hükümdar) 50, 51
 Promas ve Cassandra 180
 Protestan Kilisesi 50
 Pyramus ile Thisbe 102

R

Ralph Rolster Dolster 93
 Raşit Rıza 282
 Reşit Baran 283
 Richard Burbage 34, 54
 Richard Knolles 187
 Richmond Sarayı 23

Robert Armin 173
 Robert Greene 22, 93, 196
 Roman Polanski 10
 Rönesans 15, 22, 25, 29, 31, 33,
 36, 39, 42, 47, 49, 50,
 51, 92, 125, 126, 146,
 158, 183, 222, 235
 Rose Tiyatrosu 34

S

Sadı Tek 281
 Sami Ayanoglu 283
 Şark Tiyatrosu 279
 Saxo Grammaticus 125
 Semaver Kumpanya 48, 284
 Şeytan 20, 43, 54, 61, 65, 67,
 68, 186, 189, 193
 Shakespeare ve Hamlet 10, 302
 Sigmund Freud (Freudcu) 30, 53,
 56, 62, 96, 105, 108,
 126, 147, 148, 149,
 150, 152, 153, 154,
 156, 186, 234, 297,
 301
 Sinan Fişek 48
 Sıranuş Nigosyan 280
 Şırlın Devrim 281, 284
 Şükrü Kırımoğlu 285
 Sır Phillip Sidney 203
 Sır Thomas More 273
 Sır William Cornwallis 134
 Soneler 32, 244, 254, 301
 Sophokles 148
 Stephen Gosson 113
 Stoacı 46, 47, 49, 246
 Stratford 15, 16, 17, 18, 19, 20,
 21, 23, 24, 28, 172, 301
 Suavi Tedü 280, 283
 Susanna 16

T

- Talat Artemel 280, 282, 284
Tanzimat 278, 283
Tatyana Sokolova 285
Terentius 94, 95
The Curtaln 34
The Fortune 34
The Four P's 43
The Theatre 34
Thomas Lodge 22, 171
Thomas Middleton 194, 266
Thomas Nashe 22
Thomas North 37, 245
Tilbe Saran 283
Tomas Fasulyeclyan 279
Truva Savaşı 5, 157, 158, 159, 160, 254
Tudor 43, 52, 69, 130
Tunç Yalman 282, 283
Türkler'in Genel Tarihi (The General History of the Turkes) 187

U

- Utopla 273

V

- Vahit Turhan 29, 301
Vasfi Rıza 284
Verdi 278
Victor Hugo 45
Vladlen Alexandrov 285

W

- Whitehall Sarayı 23
William Hall 18
William Painter 266
William Stanley 18
William Stevenson 93
William Strachey 270
Will Kempe 106
Wittenberg Üniversitesi 135
Worcester Kontu'nun Adamları 19

Y

- Yaşamlar 37, 245
Yaşar Kemal 19
Yeraneli Karakaş 280
Yıldız (Akçan) Kenter 284
Yunan Mitolojisi 49, 110, 148, 198, 201, 275
Yücel Erten 284

Z

- Zelauto 114
Zuhal Olcay 282

DİZİN [KAVRAMLAR]

A

- acı çekme sahnesi 89, 119, 192,
209, 210
acınası 161, 214, 232, 242, 244
ahlak felsefesi 38
alt-ben (Id) 53, 97, 105, 108,
154, 155, 186, 214,
259
anakronik 38
anakronizm 102
anlmus 154, 192
ara oyun 43, 92, 168

B

- bakışımı 73, 82, 84, 86, 87, 128,
143, 175, 213
ben 53, 97, 108, 154, 155
Beyaz Hıristiyanlar 113, 116,
119, 123, 188, 193
bilinçdışı 150, 153, 154, 155
burukluk (pathos) 64, 89, 97,
196, 202, 270

C

- centilmenlik 21, 115
cinsel nesne 81, 88, 131, 132,
136, 170, 237

D

- destan 158, 159, 163, 164, 283
devlet korumacılığı 35
dinsel kökenli amatör tiyatro 34
doğaüstü sahneler 67
doğa uzamı 171
dönüşü olmayan nokta 63, 81,
89, 91, 191, 204, 224
dramatik araç 29, 101, 102, 212,
246

- düş gücü 230, 236
düş uzamı 100, 101, 117, 120,
121, 122, 123, 170,
196, 294

E

- ego 53, 105, 108, 259
Elektra Karmaşası 149
emperyallst 27, 28
erkek arkadaşlığı 32, 81
erkek-egemen 31, 35, 75, 78, 81,
88, 101, 102, 103, 105,
110, 117, 120, 123,
132, 168, 169, 170,
171, 182, 216, 235,
237, 238, 240, 241,
242, 243, 244
esas kız 200, 270
esas oğlan 32, 200, 270
eşyapılılık 128, 131
evlilik 21, 30, 64, 88, 97, 98,
115, 121, 125, 138,
166, 167, 168, 169,
170, 174, 179, 180,
182, 183, 206, 236,
237, 239, 240, 274
evrensel düzenin sarsılması 207

F

- fars 23, 42, 43, 48, 92, 93, 94,
97, 98, 99, 111, 165,
166, 167, 176, 200,
270, 273, 284
feodal 25, 26, 33, 47, 52, 73, 75,
76, 78, 117, 129, 131,
133, 141, 160, 168,
184, 187, 191, 232,
236, 238, 239, 241, 243
feodal evlat 75, 76, 131, 168, 191

G

geçiş dönemi 25, 27, 36, 37,
146, 183
Gizem Oyunu [Miracle Play] 42
gizli güç (potansiyel) 78, 90, 101,
154, 171
gölge 36, 154, 155, 174, 233
güldürü öğeleri 43

H

halk komedisi 93
hümanizm 95, 235

I

İbret oyunları 22, 135
İç savaş 26, 51, 52, 60, 72, 250
İkiz sözcük 125
İnatçı baba 95, 103, 111, 200,
270
Interlude (ara oyun) 19, 43, 92,
99, 168

K

kadın kurnazlığı 123
Kapitalist 27
karakter çizimi 48
karakter-tıp 36, 93, 95, 97, 165
karakter yaratma 36
Karşı Cinsler Savaşı 166
kendine seslenme 56
kesik kafa hilesi 180
kimlik bunalımı 77, 80, 81, 82,
90, 91, 132, 134
kimlik yanılması 94, 98, 106,
111, 168, 169, 177,
178, 182
kişilik canlandırması 35
kılık değiştirme 94, 98
klasik komedi 106, 114, 120,
166, 168, 184, 196,
200, 269

komedi 44, 79, 81, 90, 92, 93,
94, 98, 100, 104, 105,
106, 111, 113, 114,
120, 122, 123, 157,
158, 165, 166, 168,
169, 172, 173, 174,
179, 181, 184, 194,
196, 200, 202, 267,
269, 284, 285

komik 27, 37, 44, 94, 98, 101,
107, 120, 122, 171,
173, 174, 176, 179,
180, 183

komos (şenlik/şölen) 111

koro 60, 61, 71, 196, 199

koşut biçiminde yapılandırma 59,
66

kulak mısıfırlı olma 94, 168

M

Makyavelci 27, 50, 51, 53, 56,
59, 61, 65, 68

maske 154, 155

metaforik 152

metonimik 152

modern çağ 134

modern öncesi 15, 42, 295

mutlu son 79, 97, 98, 100, 101,
105, 110, 114, 120,
121, 166, 169, 172,
179, 193, 196, 202,
271, 294

N

nükteli söyleşim 43, 76, 98, 168

nuntius 54, 67

O

öç alma 38, 47, 48, 49, 127,
128, 132, 133, 134,
140, 144, 145, 247, 264

Oedipus Karmaşası 148, 149

olay örgüsü 48, 88, 176, 246

Ölüm Hilesi 201
önseme öğeleri 89
ötekl 9, 38, 83, 102, 105, 107,
 124, 132, 157, 158,
 161, 162, 166, 177,
 179, 197, 199, 211,
 213, 215, 249, 270
oyun içinde oyun 143, 144, 145
özgürleştirme ve sınırlama 35
özgür seçim 89

P

palavracı asker 22, 38, 95
paragöz zengin 95
Parazit 93
parodi 48, 57, 59, 66
pastoral 101, 171, 174, 196, 199
pathos 64, 89, 97, 196, 202, 209
persona 154, 155
personation 35
Plautus modeli 93
popüler 15, 19, 40, 41, 47, 48,
 95, 100, 113, 158, 165,
 166, 196, 283, 293
Prolog (Öndeysel) 54
Pürten köktendincilik 30, 34,
 178, 180

R

rekabetçi yatırımcılık 35
retorik 16, 33, 47, 49, 59, 66, 99,
 125, 219, 246, 247
romans 93, 158, 159, 164, 171,
 195, 196, 197, 201,
 202, 269, 270, 275, 276
romans/trajikomedî 202, 269
Roma oyunları 48, 246
Rönesans aydını 29, 50

S

saray aşkı (courtly love) 160, 161,
 162, 163

Seçkin Shakespeare 294
seküler 29, 34, 35
şiddet sahneleri 46, 48
şırsel adalet 39, 184
sınıf atlama 34
soliloquy 36, 47, 56, 134
sone 76
söylen 101, 195, 203
söylensel 37, 148, 153, 198, 199

T

Talih Tekerli 63, 65, 79
tarlı oyunları 37, 48, 52, 70, 246
tarlıselleştirme 37
taşlama 43, 94
teatral 54, 164, 170, 176, 179
tırak 120, 175, 252
toplumsal düzenin bozulması 69
**toplumsal düzeni yeniden
 sağlaması** 69
tragedya 47
trajedi 39, 44, 45, 46, 48, 53,
 75, 77, 79, 81, 83, 90,
 91, 104, 135, 140, 145,
 149, 157, 158, 194,
 200, 205, 207, 214,
 215, 245, 246, 255
trajik 37, 44, 51, 54, 70, 77, 78,
 80, 81, 82, 85, 88, 89,
 90, 91, 94, 96, 98, 100,
 110, 113, 114, 116,
 117, 118, 119, 122,
 123, 167, 171, 174,
 175, 176, 183, 187,
 189, 191, 192, 193,
 194, 196, 199, 200,
 204, 205, 210, 212,
 213, 223, 225, 232,
 234, 237, 242, 243,
 246, 247, 251, 253,
 255, 257, 258, 260,
 265, 268, 270, 294

trajik gizliğüç 89, 96, 100, 110,
113, 114, 117, 167,
196, 270

trajik kahraman 70, 77, 78, 81,
85, 88, 90, 91, 117,
119, 187, 189, 191,
210, 212, 213, 223,
232, 234, 242, 243,
247, 265

trajik kusur 80, 91, 189, 194,
204

trajik yanlış 80, 81, 82, 91, 117,
189, 194, 204, 205

tür birliğı 43, 44, 49, 94, 98

U

üst-ben (super-ego) 53, 97, 104,
105, 108, 149, 186,
259

uyumsuz tiyatro 164

Y

yan olay dizileri 44

yatak hilesi 166, 180, 182, 240

yazar tiyatrosu 40

yazgı 86, 90, 200, 209

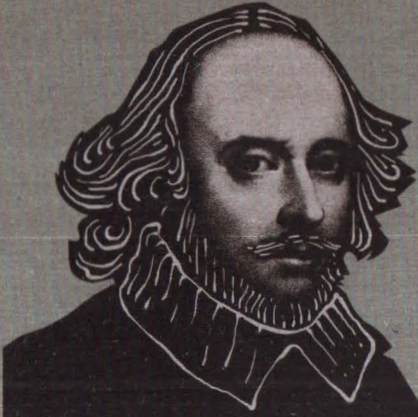
Yeni Komediya 93, 94, 269

yeni tarihselci akım 33

yeni tarihselci bakış 184

Yerli 5, 157, 176

yıkım 64, 79, 82, 84, 86, 87, 89,
90, 91, 120, 132, 143,
164, 191, 192, 207,
233



WILLIAM SHAKESPEARE

YÜZYILLARIN SAHNE BÜYÜCÜSÜ

AYŞEGÜL
YÜKSEL

William Shakespeare, 400 yılın ardından bugün dünyada kitapları en çok satılan, oyunları en çok sahnelenen, yarattığı dünyada insanları en çok etkileyen yazarların başında geliyor. Tiyatrodan sinemaya, edebiyattan televizyona hâlâ en büyük ilham kaynağı. *Yüzyılların Sahne Büyücüsü*, saçtığı sihir tozuyla bizi gerçeküstü yaratıkların neşeli, eğlenceli dünyasından gerçeğin şiddet yüklü katı haline taşıyor. Sadakatlerin en bağlısından ihanetlerin en korkuncuna, aşkların en tutkulusundan en faydacısına hayatın kendisini işliyor. Yaşamından eserlerine, karakterlerinden kurgusuna dek Shakespeare tüm yönleriyle Ayşegül Yüksel'in o eşsiz eğlenceli ses tonuyla anlatılıyor.



ISBN: 978-605-4630-57-8



9 786054 630578

