Prof. Dr. MÎNA URGAN

Shakespeare ve Hamlet



BU DİZİNİN DİĞER KİTAPLARI

Kuşku Çağı	J. K. GALBRAITH (Tükendi)
Yükseliş ve Düşüş	ALİ GEVGİLİLİ (Tükendi)
Üçüncü Dalga	ALVIN TOFFLER
Kişilik	PROF. DR. ÖZCAN KÖKNEL (5. Basım)
Estetik ve Sanat	MOISSEJ KAGAN
Çocuk ve Suç	DOÇ. DR. HALUK YAVUZER (2. Basım)
Kozmos	PROF. DR. CARL SAGAN
Herkes İçin Sanat	SEZER TANSUĞ
Yazın Kuramı	R. WELLEK - A. WARREN
Spor Psikolojisi	PROF. DR. SABRİ ÖZBAYDAR
Türkiye'de Tek Partİ Yönetimi	DOÇ. DR. ÇETİN YETKİN
Ansiklopedik Kültür Sözlüğü	AZİZ ÇALIŞLAR
Kadın ve Cinsellik	DR. İHSAN FAHRİ
Beslenme	PROF. DR. HÜSREV HATEMİ
Çocuk Psikolojisi	DOÇ. DR. HALUK YAVUZER



BİLİMSEL SORUNLAR DİZİSİ

Prof. Dr. MÎNA URGAN

Shakespeare ve Hamlet



Bu Diziyi Yönetenler DR. TURHAN BOZKURT
MÜRŞİT UL
Yayına Hazırlayanlar NİLGÜN HİMMETOĞLU
AYNUR SEZER
Kapak Düzeni CEM KÜNÜKBEK
Yayın Hakkı (c) ALTIN KİTAPLAR YAYINEVİ
1. BASIM / ARALIK - 1984
Dizgi GARANTİ MATBAASI
Baskı ALTIN KİTAPLAR MATBAASI

Bu kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince
Altın Kitaplar Yayınevi'ne aittir.

Adres
Celâl Ferdi Gökçay Sok. Nabioğlu İşhanı
Cağaloğlu - İstanbul

SUNUŞ

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

H. B. Charlton

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

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

Neredeyse dört yüzyıldan beri Shakespeare insan gerçeğini, insan olmanın onurunu bize anlatarak, en çapraşık düşün-

celeri ve duyguları kavramamıza, yaşadığımız dünyanın, çevremizdeki kişilerin ve onlarla olan ilişkilerimizin gizlerini en olumlu biçimde çözmemize yardımcı olmuştur.

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

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

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

Shakespeare'in oyunlarından alıntılar verirken, bugüne

dek yapılan kimi ustaca çevirilerden yararlanmamayadırganabilir belki. Ne var ki, kitabımda amaç, «sahneye uygun» ya da «güzel bir dil» kullanmak değil, özgün metnin aslına en yakın ve en yalın karşılığını vermek, İngilizceyi az bilenlerin bile çevirinin yardımıyla yararlanabilecekleri bir metni okuyucuya sunmak olduğu için, alıntıları yeniden Türkçeye çevirmeyi yeğ tuttum.

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

Mina Urgan

İÇİNDEKİLER

Birinci Bölüm : SHAKESPEARE'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ 15

İkinci Bölüm : SHAKESPEARE'İN ŞİİR VE SONELERİ 36

Üçüncü Bölüm : ELİZABETH ÇAĞINDA TİYATROLAR VE SAHNE 70

Dördüncü Bölüm : SHAKESPEARE'İN METNİ, BASKILARI VE KAYNAKLARI . 87

Beşinci Bölüm : SHAKESPEARE'İN İLK KOMEDYALARI 95

The Comedy Of Errors
(Yanılgılıklar Komedyası) 98

The Two Gentlemen of Verona
(Verona'lı İki Centilmen)... 99

Love's Labour's Lost
(Aşkın Boşa Giden Emeği) 103

The Taming of the Shrew
(Hırçın Kız) 107

A Midsummer-night's Dream
(Bir Yaz Dönemi Gecesi Rüyası) 111

Altıncı Bölüm : SHAKESPEARE'İN OLGUN DÖNEMİNİN KOMEDYALARI ... 118

The Merchant of Venice
(Venedik Tacirı) 1
The Merry Wives of Windsor
(Windsor'un Şen Kadınları) 1
***Much Ado About** Nothing*
(Kuru Gürültü) 1
Twelfth Night
(On İkinci Gece) 1
As You Like It
(Nasıl Hoşunuza Giderse) 1
All's Well That Ends Well
(İyi Biten Her Şey İyidir) 1
Measure for Measure
(Ölçüye Ölçü) 1

Yedinci Bölüm : SHAKESPEARE'İN İNGİLİZ TARİHİYLE İLGİLİ OYUNLARI 1

King John
(Kral John) 1
Richard II 1
Henry IV 1
Henry V 1
Henry VI 1
Richard III 1
Henry VIII 1

Sekizinci Bölüm : SHAKESPEARE'İN TRAGEDYALARI 1

Titus Andronicus 1
Romeo and Juliet 1
Othello 2
King Lear
(Kral Lear) 2
Macbeth 2

Dokuzuncu Bölüm : ESKİ YUNANİSTAN VE ROMA TARİHİYLE İLGİLİ OYUNLAR . 290

Julius Caesar 290
Timon of Athens
(Atina'lı Timon) 296
Coriolanus 301
Troilus and Cressida 309
Antony and Cleopatra 318

Onuncu Bölüm : SHAKESPEARE'İN SON OYUNLARI 330

Pericles 332
Cymbeline 338
The Winter's Tale
(Kış Masalı) 344
The Tempest
(Fırtına) 351

HAMLET : Giriş 359

Birinci Perde 381
İkinci Perde 413
Üçüncü Perde 438
Dördüncü Perde 482
Beşinci Perde 502
Sonuç 526

KAYNAKÇA 540

DİZİN 547

Birinci Bölüm

SHAKESPEARE'İN YAŞAM ÖYKÜSÜ

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

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

Shakespeare'in yaşamının anahatlarını saptamak isteyen ilk yazar, 1709'da oyunlarının ilk bilimsel baskısını hazırlayan Nicholas Rowe'dur. Ne var ki, Shakespeare'in çoğu yaşam öyküsü gibi, bu baskının önsözünde gördüğümüz yaşam öyküsü de, Stratford ve Londra'da şairin kişiliği konusunda toplanan efsane ve masallardan, birtakım sanılar ve varsayımlardan, sözün kısası, E. K. Chambers'ın «Shakespeare mythos» adını verdiği, genellikle güvenemeyeceğimiz malzemeden oluşturul-

muştur. Rowe bu yaşam öyküsünü yazarken, özellikle üç kaynaktan yararlandı : Kendine Shakespeare'in evlilik dışı oğlu süsünü veren William D'Avenant'ın topladığı bilgiler ve herhalde kısmen uydurduklarından; Restorasyon çağının en ünlü oyuncularından Thomas Betterton'un tiyatro çevresinde ve Stratford'da duyduklarından ve babasının Shakespeare ile aynı kumpanyada çalıştığını ileri süren başka bir oyuncuya dayanarak John Aubrey'nin anlattığı öykülerden.

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

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

Kesinlikle bildiğimiz ikinci olay, Shakespeare'in 1582'de, on sekiz yaşındayken, Anne Hathaway adında kendinden sekiz yaş büyük bir kadınla evlenmesidir. Bu evlilikten altı ay sonra da, Shakespeare'in büyük kızı Susannah vaftiz olmuştur. Bu çocuğun biraz vaktinden önce dünyaya gelişi, Shakespeare'in yaşamını yazan bazı kişiler arasında, bize oldukça gülünç görünen bir telâş yaratmış, birçok yoruma yol açarak, Shakespeare'in evliliği konusunda çeşit çeşit varsayımlar ileri sürülmesine neden olmuştur. Shakespeare uzmanlarının çoğu, bu görüşlerini destekleyecek hiçbir ipucu bulunmadığı halde, şairin evliliğinin mutsuz geçtiği kanısına varmışlardır. Herhalde bu varsayım, karısının kendisinden epeyce yaşlı olmasına, Shakespeare'in çoğu zaman Londra'da yaşayıp, ölümünden ancak

dört beş yıl önce Stratford'a yerleşmesine ve özellikle vasiyetnamesindeki bir maddeye dayanmaktadır. Bu maddede Shakespeare, en iyi yatağını değil de «ikinci en iyi yatağını» («second best bed») karısına bırakır, karısıyla ilgili hiçbir vasiyette bulunmaz bundan başka. Ne var ki, servetinin neredeyse tümünü büyük kızına bağışladı diye, karısını yoksul bıraktığı sonucuna varamayız; çünkü o çağın yasalarına göre, bir kadına, ölen kocasının servetinden, yaşadığı sürece belirli bir gelir sağlanırdı.

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

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

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

Shakespeare'in büyük kızının doğumundan iki yıl sonra, biri kız, biri oğlan, Judith ve Hamnet adında ikizleri dünyaya geldi. Stratford'da arkadaşı olan ve çok daha sonraları vasiyetnamesine tanıklık eden Hamnet Sadler'i düşünerek oğluna, kimi zaman da Hamlet diye yazılan bu Hamnet adını verdi. Kızı yaşadı ama erkek çocuğu on bir yaşındayken öldü. Böylece Shakespeare erkek evlât bırakmadı ardında. Ne var ki, Restorasyon çağında oldukça ünlü bir tiyatro yazarı sayılan ve *The Siege of Rhodes*'u (Rodos Kuşatması) yazan Sir William D'Avenant'ın, Shakespeare'in nikâh dışı oğlu olduğuna ilişkin söylentiler de vardır. Kayıtlara göre, Sir William D'Avenant, Oxford'da Crown Tavern adlı hanın sahibinin oğludur. Sözde Shakespeare Londra'dan Stratford'a gidip gelirken, gecelerini bu handa geçirirmiş, hancının karısıyla da bir aşk ilişkisi varmış. William doğunca, şair onun isim babası olmuş; çocuğuna soyadını vermediği için ancak ilk adını verebilmiş. Bu öyküyü de Chambers'in «Shakespeare mythos» dediği söylentilerden biri sayabiliriz. Böyle bir söylentiyi, annesinin namusuna leke sürmek pahasına da olsa, D'Avenant'ın uydurması olasıdır.

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

Shakespeare uzmanları, birçok varsayıma dayanarak, yaşamının bu bilinmeyen bölümünü doldurmaya çaba göstermişlerdir. Shakespeare'in bir süre Stratford-upon-Avon'daki okula gittiği, on dört, on beş yaşlarına bastığı sırada, işleri bozulan, para durumu fena halde sarsılan babasının onu okuldan almak zorunda kaldığı sanılır. Oysa Dover Wilson'un belirttiği gibi, Shakespeare'in Stratford'daki okulda okuduğunu kanıtlayacak

herhangi bir belge yoktur. Onun için bu eleştirmen başka bir varsayım ileri sürer: Shakespeare'in Katolik olan babası, oğlunu Protestan öğretmenlerin okutmasını herhalde hoş görmediğinden, onu Stratford'daki okula göndermemiştir. Shakespeare soylu bir Katolik ailenin yanına verilmiş ve bu ailenin evinde «singing boy», yani koroda şarkı söyleyen bir çocuk olarak yetiştirilmiştir. (1) Yazarımızın müziğe düşkünlüğünü ve bu konuda bilgisini gözönünde tutanlar, bu varsayımı akla yakın bulabilirler. Gerçekten de Shakespeare oyunlarına her zaman müzik ve şarkılar ekler; bir uyum, huzur ve mutluluk simgesi saydığı müziği övmek için hiçbir fırsatı kaçırmaz.

Dover Wilson'dan farklı olarak, Shakespeare'in Stratford'da okuduğunu hemen herkes kabul ettiği halde, onun eğitimi gene de çözümlenemeyen bir sorun olarak kalır. Nasıl olur da, derler, ortaokulu bile bitirmeyen bir insan, böylesine özlü bir bilgi, böylesine geniş bir kültür elde edebilir? Böyle düşünenler, Shakespeare'in eşsiz zekâsını ve yeteneklerini, Londra'da yazarlar ve sanatçılar arasında yaşadığını, onu koruyan soylu gençler sayesinde, sarayın aristokrat çevresiyle bir dereceye kadar alışverişi olduğunu gözönünde tutmuyorlar demektir. Üstelik Shakespeare'in bilgisinin birçok yönden yetersiz olduğunu, kültürünün birçok eksik yanı bulunduğunu da unutmamalı. Shakespeare, çağdaşı oyun yazarı Ben Jonson gibi, gerçek anlamda bilgili olmaktan çok uzaktır. Ben Jonson, Shakespeare'i öven ünlü şiirinde, arkadaşını göklere çıkarmakla birlikte, onun «pek az Latince ve Latinceden daha az Yunanca» («little Latin and less Greek») bildiğini söyler. O sırada bilginin temeli sayılan Yunanca ve Latince Shakespeare'de yetersiz olduğu gibi, oyunlarında yer yer görülen coğrafya ve tarih yanlışları da göze batacak kadar belirgindir. Örneğin, Shakespeare, Bohemya'yı deniz kenarında sanır; *The Two Gentlemen of Verona*'da Verona'dan Milano'ya deniz yoluyla gidildiğini, *The Tempest*'de Milano'nun deniz kıyısında bulunduğunu sanır. *The Winter's Tale*'de Hıristiyanlıktan önce yaşayan ve putlara

tapan bir adamı. Yehuda'nın Hazreti İsa'ya hainliğinden söz eder; *The Comedy of Errors*'daki kişilerden biri, Hıristiyanlıktan önceki Ephesos'da bir manastırın baş rahibesidir. *Julius Caesar*'da eski Romalılar şapka giyerler ve evlerinde çalar saat vardır. Bize kalırsa, Shakespeare gerçek bilgisini okulda değil, Londra'ya geldikten sonra kendi kendine elde etmiştir. İşte bu yüzden tüm otodidaktlarınki gibi, onun da bir bakıma şaşılacak kadar geniş ve derinliğine olan kültürü, bir bakıma da eksik ve kusurlu kalmıştır.

«Shakespeare mythos» dediğimiz söylenti ve uydurmalar arasında, Shakespeare'in okulu bıraktıktan sonra neler yaptığı ve doğduğu kasabadan neden ayrıldığı konusunda çeşitli öyküler vardır. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru, ünlü kişilerle ilgili dedikoduları toplamaya meraklı olan ve onların yaşam öykülerini yazan John Aubrey'e göre, Shakespeare'in babası o sırada kasaptı; Shakespeare de babasına çıraklık ederdi: «Bir danayı kesserken, bu işi soylu bir biçimde yapar ve bir söylev verirdi.» («When he killed a calf, he would do it in a high style and make a speech.») (2) Başka bir söylentiye göre, Shakespeare Londra'ya yerleşmeden önce bir köy okulunda öğretmenlik etmişti. William Bliss, Shakespeare'in evinden kaçıp denizci olduğunu, Sir Francis Drake ile iki, üç yıl süren uzun bir deniz yolculuğuna çıktığını ve bir aralık gemisinin battığını, hiçbir kanıt göstermeden ileri sürer. (3) Bir süre asker olduğu söylentisi ise, bir yanılgıya dayanır: Şairin doğduğu bölgede, Shakespeare soyadını taşıyan başka aileler de vardı ve asker olan, bizim Shakespeare değil, başka bir Shakespeare'di. Birçok kişiye göre de, Shakespeare birkaç yıl bir avukat ya da bir noter yanında çalışmıştı. Bu varsayımı destekleyenlerden Edgar Fripp, Shakespeare'in oyunlarında kullandığı hukuk terimlerinin uzun bir listesini verir. Bu hukuk terimlerinin Shakespeare'in bilinçaltına iyice yerleştiğini, bunları neredeyse farkına varmadan, rahatça kullandığını, hukuk bilgisini gösteren sahnelerden ayrıca hoş'landığını ileri sürer. (4) Shakespeare'in

dilinde hukuk terimleri gerçekten çok boldur ve oyunlarında birçok duruşma sahnesi vardır. Gelgelelim bu durum, Shakespeare'in ille de bir hukukçuya kâtiplik ettiğini kanıtlamaz. Hukuk bilgisini, kişisel merakı ve babasının ya da kendisinin açtığı çeşitli dâvâlar sayesinde elde etmesi de olasıdır. Üstelik hukuk terimlerini Elizabeth çağının başka yazarları da Shakespeare kadar kullanmışlardır.

Shakespeare'in doğduğu kasabadan neden ayrıldığına ilişkin, neredeyse herkesce kabul edilen bir öykü vardır : Sözde Shakespeare, Stratford dolaylarında oturan Sir Thomas Lucy'nin toprağı olan Charlecote Park'ında izin almadan geyik avına çıkmış. (Çağın başlıca eğlencesi ve sporu olan av üzerine Shakespeare'in çok sağlam bilgisi olduğu, oyunlarında bol bol kullandığı av terimlerinden de anlaşılır.) Sir Thomas Lucy, topraklarına izinsiz girildiği için fena halde öfkelenerek delikanlıyı mahkemeye vermek istemiş. Shakespeare bu adamı rezil eden bir balad yazmış ve tutuklanmaktan kurtulmak için kasabadan kaçıp Londra'ya sığınmak zorunda kalmış. Shakespeare'in yaşamını inceleyenlerin çoğuna göre, *The Merry Wives of Windsor*'da topraklarına avcıların izinsiz girmelerini önemli bir devlet dâvâsı haline sokmak isteyen Yargıç Shallow («shallow» sığ ve dolayısıyla akılsız anlamına gelir), Charlecote Park'ı sahibinin bir karikatürüdür.

Daha önce de değindiğimiz gibi, Shakespeare'in hangi tarihte Londra'ya gittiğini ve oraya ilk yerleştiği sıralarda ne yaptığını, hangi işle geçindiğini bilmiyoruz. Sonraları Lord Chamberlain Kumpanyası adını alan Lord Leicester Kumpanyası taşrada turnedeyken, 1578'de Stratford'da oyunlar sergilemişti. Kimine göre, çocukluğundan beri tiyatroya meraklı olan, kasabada verilen hiçbir oyunu kaçırmayan Shakespeare, bu tiyatro topluluğunun peşine takılarak Londra'ya gitmiş olabilir. İlk kez William D'Avenant'ın ileri sürdüğü ve birçoklarının inandığı başka bir varsayıma göre, Shakespeare'in Londra'da yaptığı ilk iş, tiyatroya atla gelen seyircilerin atlarını tut-

mak, sahipleri içerde oyunu seyrederken hayvanlara bakmaktı. XVIII. yüzyılın sonlarına doğru Shakespeare'in oyunlarının bir baskısını yayınlayan Edmond Malone'ye göre, Shakespeare'in tiyatroda ilk işi, oyunculara sahneye girmeye hazır olmalarını haber vermek, yani tiyatro terimiyle «konduitlik» yapmaktı.

Shakespeare'in yaşamını yazanların çeşit çeşit efsaneler, öyküler, varsayımlar ve söylentilerle açıklamaya çalıştıkları ve tüm çabalara karşın gizemli kalması kaçınılmaz görünen bu uzun süreden sonra, elimize sağlam ve güvenilir bir bilgi, daha doğrusu Shakespeare'e değinen bir yazı geçer: 1592'de, yani Shakespeare yirmi sekiz yaşındayken, çağdaşlarından tanınmış oyun yazarı Robert Greene'in *A Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance* (Bir Milyonluk Pişmanlığa Karşı Alman Bir Metelik Akıl) adlı bir risalesi yayınlanmıştır. Bu kitapçığın sonunda Greene, kendi gibi oyun yazan arkadaşları Marlowe, Lodge ve Peele'e, «bizim ağzımızdan konuşan o kuklalar» («those puppets that spake from our mouths») dediği oyuncuların nankörlüğünden yakınır ve özellikle Shakespeare'e çatar :

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

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

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

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

Gerçek suçu kendim işlemiş gibi üzülüyorum; çünkü onun (yani Shakespeare'in) davranışının kibarlığını, mesleğin-

de ne denli kusursuz olduğunu kendi gözlerimle gördüm. Üstelik saygıdeğer birçok kişi bana, namusunu kanıtlayan o dürüst davranışlarından ve yazılarında sanatını gösteren o zarif inceliğinden söz ettiler.

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

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

1593 ve 1594 yıllarında Londra'yı kasıp kavuran veba salgını yüzünden tiyatrolar aylarca kapalı kalınca, Shakespeare'in kumpanyasıyla birlikte taşrada turneye çıktığını sanıyoruz. Aynı sıralarda onun bir süre İtalya'da yolculuk ettiği varsayımı oldukça ilgi çekmiş, bu konuda araştırmalar yapılmıştır. Bu araştırmaların olumlu bir sonuç verdiği söylenemez. Shakepeare İtalya'ya özgü havayı başarıyla canlandıran tiyatro oyunları yazdığı halde, önceden de belirttiğimiz gibi, İtalya üzerine coğrafya bilgisi oldukça yetersizdir. İtalya'yı, oraya giden İngiliz yolculardan, Londra'da yaşayan İtalyanlardan ve kitaplardan öğrenmiş olması bizce daha akla yakındır. Bununla ilgili hiçbir belge ya da ipucu bulunmamasına karşın, Shakespeare'in yalnız İtalya'ya değil, Avrupa'nın başka ülkelerine de yolculuk ettiğini ileri sürenler vardır.

Shakespeare'in ömrü boyunca aynı kumpanyada çalıştığını, Elizabeth çağının tiyatroyla ilgili belgelerinden anlarız. İlk önceleri Lord Chamberlain Kumpanyası diye anılan bu

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

Shakespeare'in oyuncu olarak yeteneği üzerine kesin bir bilgimiz yok. İyi bir oyuncu muydu, yoksa sıradan mıydı? Hangi oyunlarda hangi rolleri oynadı? Sahneye ilk ne zaman çıktı? Shakespeare ile ilgili birçok soru gibi, ne yazık ki, bunlar da karşılıksız kalacaktır. Ben Jonson'un *Every Man in his Humour*'unun (Herkese Kendine Özgü Bir Merak) ve *Sejanus*'unun oyuncular listesinde adı geçtiği için Shakespeare'in bu oyunlarda rol aldığını biliyoruz. Nicholas Rowe'nun aktardığı bir tiyatro söylentisine göre, en büyük başarısı kendi *Hamlet*'indeki hayalet rolüdür. William Oldys'e göre de, *As You Like It*'de yaşlı uşak Adam'ı oynamıştır. Rowe onun oyuncu olarak herhangi bir üstünlüğü olmadığını söyler. XVII. yüzyılın sonlarına doğru yaşayan ve oyun yazmalarını toplamaya meraklı olan James Wright, Shakespeare'in şairliğinin oyunculuğundan çok üstün olduğunu duvduğunu söyler. John Aubrey, çok iyi oynuyordu, diye bir söylenti çıkarır ortaya. Shakespeare'e yaranmak isteyen Henry Chettle ise mesleğinde kusursuz ol-

duğunu söyler. Bununla birlikte Shakespeare'in, kendi tiyatro topluluğunun yönetici ve baş oyuncusu Richard Burbage ya da Lord Admiral Kumpanyasının yıldızı Edward Alleyn gibi tanınmış bir sahne sanatçısı olmadığı bellidir. Kimine göre, onun asıl işi oyunculuktan çok, oyuncu yetiştirmekti. Bu görüş bize akla yakın gelir, çünkü Shakespeare'in oyunculuk sanatına büyük ilgi duyduğu, bu konuda çok yerinde düşünceleri olduğu, Hamlet'in oyunculara verdiği öğütlerden anlaşılır. Oyunun üçüncü perdesinin ikinci sahnesinde, bu öğütleri veren sanki Hamlet değil de, Shakespeare'in kendiymiş gibi bir duyguya kapılırız.

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

«engin pisliklere sahip» («spacious in the possession of dirt») (V, 2, 89) diye alay eder.] Shakespeare 1604 de bazı topraklarını kiralayarak gelirini büyük ölçüde artırdı. 1608'den sonra Blackfriars tiyatrosunun bellibaşlı hissedarlarından biri olmuştu. 1613'de artık Londra'dan çekilip Stratford'a yerleştiği halde, başkentte bu tiyatronun dolaylarında bir ev daha satın aldı. Shakespeare'in ölümünden aşağı yukarı elli yıl sonra Stratford'da rahiplik eden John Ward'a bakılacak olursa, şairin mali durumu öyle iyiydi ki, yılda bin İngiliz lirasına yakın para harcardı.

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

bu ünlü şairi, taşlamalarından birinde, tanrısal bir dâhi diye övülen Shakespeare'in ün elde etmek için değil de, kazanç elde etmek için çaba gösterdiğini ileri sürer.

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

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

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

Shakespeare herhalde 1610 ya da 1611'e doğru Londra'dan ayrıldı, doğduğu kasabaya yerleşti. Ne var ki, Londra'ya sık sık gittiği, tiyatro çevresiyle bağlarını sonuna dek koparmadığı halde, ömrünün son beş altı yılında oyun yazmadı. Shakespeare ile ilgili çözümlenmesinin yolu olmayan çeşitli sorunlar arasında, bizi en çok düşündüren, aklımızı her zaman kurcalayan en önemli sorunlardan biri de budur: Shakespeare kırk altı ya da kırk yedi yaşından sonra niçin oyun yazmadı? Başka sanatçılar, yaratma gücünü yitirmedikçe, hasta ya da sakat olsalar bile, çalışmaktan vazgeçmezler. Milton en büyük üç uzun şiirini, *Paradise Lost*'u (Yitirilen Cennet), *Paradise Regained*'i (Yeniden Elde Edilen Cennet) ve *Samson Agonistes*'i (Güreşen Samson) kör olduktan sonra yazdı; Renoir yaşlılığında, artık elleri tutmadığı zaman bile, fırçasını parmaklarına bağlatıp resim yapmayı sürdürdü; Beethowen en yüce müziğini sağır olduktan sonra verdi. Shakespeare'in ise herhangi ağır bir hastalığı ya da sakatlığı olduğunu sanmıyoruz; yaratma gücünü de yitirmemişti. En son oyunu bildiğimiz *The Tempest*, özellikle şiir açısından, dehasının en yüksek doruğuna vardığını gösterir. Shakespeare, daha söyleyecek çok şeyi varken, neden susmuştur? Ama belki de susmamıştır. Belki de yeni oyunlar vermiştir de, bunlar her nedense oynanmadıkları için elyazmaları da yitirilmiştir. Belki de gençliğinin ilk sevgisine dönerek ömrünün son yıllarında yalnız şiir yazmış, bu şiirler de yayınlanmadıkları için ortadan yokolmuşlardır. Shakespeare ile ilgili birçok sorun gibi, bu sorunu da çözmeye kalkınca, varsayımlar ortasında bocalamak zorunda kalırız.

Shakespeare vasiyetnamesini Mart 1616'da hazırlamıştı. Hangi hastalıktan öldüğünü de bilmiyoruz. 1662'de Stratford'da rahip olan John Ward'ın yaydığı bir dedikoduya inanacak olursak, şair fazla içmek ve yemekten meydana gelen bir çeşit mide humması ndan ölmüştür. Sözde Shakespeare içkiye düşkünmüş, hattâ kimin daha çok içebileceğini anlamak için arkadaşlarıyla yarışmalar yaparmış. Günün birinde Shakespeare,

Michael Drayton, Ben Jonson ve bir iki ahbap daha toplanmışlar, içkiyi biraz fazla kaçırmışlar. İşte şair bu toplantıdan sonra hastalanıp ölmüş. Bir Stratford geleneğine göre, Shakespeare doğduğu günün yıl dönümünde, yani 23 Nisan 1616'da, tam elli iki yaşındayken ölmüştü. Cenazesinin 25 Nisanda kaldırıldığını saptayan belgeler bulunduğu için, Shakespeare doğum günü olarak kabul edilen günde ölmüş olabilir. Stratford kilisesine gömülmüş ve mezarının üstüne dört satır yazılmıştır :

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

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

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

Shakespeare'in mezarına, Londra'lı bir yontucunun 1623'de yaptığı bir büst dikildi. Ama ne gariptir ki, şairin gerçek yüzünü ve biçimini bilemiyoruz gene de. Shakespeare'in birçok portresi, dünyanın dört bir köşesinde heykelleri vardır. Gelge-

lelim, bunların çoğu uydurmadır, hattâ birbirine hiç benzemez. Aralarında gerçek olabilecekler, ancak mezardaki büstle Birinci Folio baskısındaki gravürdür ve bunların ikisi de Shakespeare öldükten altı ya da yedi yıl sonra yapılmıştır. Büstü yapan yontucu, büyük bir olasılıkla Shakespeare'i hiç görmemişti. Gravürü yapana gelince, şair öldüğü sırada ancak on beş yaşındaydı. Shakespeare ile karşılaşmış olsa bile - ki bu pek akla yakın değildir - onun yüzünü, resmini çizebilecek kadar iyi anımsamasının yolu yoktur. Ama şu da var ki, Shakespeare'i yakından tanıyan Ben Jonson, gravürün ona benzediğini söylemiş ve damadının ısmarladığı büst, Shakespeare'in ailesinin isteği üzerine mezara konulmuştu. Gerek büst, gerekse gravür yapılırken, Shakespeare'in yok olmuş bir portresi örnek alınmış olabilir. Ne yazık ki, büstün de, gravürün de gösterdiği yüz, sevimli olmaktan pek uzaktır. Özellikle büst, ablak yüzü, çıplak başı, nerdeyse patlak diyeceğimiz gözleriyle ayrıca sevimsiz izlenimini verir. Dover Wilson, haklı olarak, bu büste karşı çıkar. Bu çirkin yontunun Shakespeare'in kişiliği üzerine bize tümüyle yanlış bir fikir verdiğini söyler. (9) Shakespeare resimleri arasında en cana yakın olanı, «Chandos portresi» denilen yağlıboyadır. Shakespeare'in tiyatro topluluğunun yöneticisi ve baş oyuncusu Richard Burbage'ın yaptığı sanılan bu portrenin, mezardaki büst ve Birinci Folio'daki gravürle hiçbir ilgisi yoktur; bambaşka ve çok hoş bir insan gösterir. Bu, Shakespeare'in değil de başka birinin resmi ya da uydurma bir portre olabilir, ama bizim hayalimizdeki Shakespeare'e ötekilerden çok daha uygun olduğu da kuşkusuzdur.

Şairin ille de cana yakın, sevimli bir insan olarak düşünmekle yersiz bir duygusallığa kapılmış sayılmayız. Neden derseniz, Robert Greene bir yana, çağdaşlarının Shakespeare için söyledikleri her söz, onun hem görünüş, hem de kişilik açısından son derece cana yakın ve hoş bir insan olduğunu gösterir. Hattâ Shakespeare ile ilgili olarak kesinlikle bildiğimiz ender şeylerden biri de budur: Oyuncu arkadaşlarından biri-

nin oğlu, Shakespeare'i yakışıklı, biçimli, herkesin hoşlandığı bir adam diye anlatır. Nicholas Rowe, onun iyi huyundan ve tatlı hallerinden söz eder. Çağdaşları onu hep «tatlı», «dost», «nazik», «sevgili» gibi sözcüklerle anarlar. Ne yapıp yapıp herkesle kavga etmenin yolunu bulan Ben Jonson'un, Shakespeare'in dürüst, candan ve soylu kişiliğini övmesi ve ona nerdeyse taptığını söylemesi, şairin ne denli sevimli bir insan olduğunu kanıtlamaya yeter. Ben Jonson'un Shakespeare için yazdığı şiirde de bu sevgiyi ve hayranlığı görürüz. Oysa bu iki tiyatro yazarının huyları ve sanat görüşleri arasında hiçbir benzerlik olmadığı gibi, aralarında birçok tartışma da çıkardı. Thomas Fuller 1662'de yayınlanan *The Worthies of England*'da (İngiltere'nin Değerli Kişileri) çağın yazar ve sanatçılarının toplandıkları Mermaid Tavern'de (Denizkızı Meyhanesi) yapılan bu tartışmaları, kendi deyimiyle bu «nükte çarpışmaları»nı (wit combats) anlatırken, Ben Jonson'u büyük bir İspanyol kalyonuna, Shakespeare'i de küçük bir İngiliz savaş gemisine benzetir. Ben Jonson çok bilgilidir, sağlamdır, ama ağır ağır kımıldar. Shakespeare ise, zekâsının ve hayal gücünün hemen devinebilmesi sayesinde, çok çevik ve hızlıdır; tüm akıntılara uymasını, tüm rüzgârlardan yararlanmasını bilir.

Shakespeare'in yüzünü gösteren gerçek bir portrenin varlığı kuşkulu olduğu gibi, imzası dışında onun elyazısını da bilmiyoruz, çünkü oyunlarının yazmalarından bir tek satır bile geçmemiştir elimize. Kimi uzmanlara göre, Shakespeare'in «apocrypha»sında, yani onun tarafından yazıldığı sanılan oyunlar arasında yer alan *Sir Thomas More*'un yazmasının üç sayfası Shakespeare'in eliyle yazılmıştır. Ama bu savın doğru olup olmadığı bilinmediği için şairin elyazısını ancak imzalarından tanırız. Bu imzalar arasında yalnızca altı tanesinin Shakespeare'in elinden çıktığına az çok güvenebiliriz. Bunlardan üçü vasiyetnamesinde, üçü de başka resmi belgelerde bulunur. Hattâ Shakespeare'in kendi adını nasıl yazdığını bile kesinlikle bilemeyiz; çünkü imzaları, Shakespeare, Shakesper, Shakes-

pere gibi değişik biçimler alır. Bu arada XX. yüzyılın başında Shakespeare üzerine ünlü bir kitap yazan Edward Dowden, «Shakespere» yazımını kullanmakta direnir. Ne var ki, Shakespeare yazımı, yazarın vasiyetnamesindeki imza olduğu için bugün herkesce benimsenmiştir.

Şimdiye dek yazdıklarımızdan da anlaşılacağı gibi, Shakespeare'in yaşamı ve kişiliği konusunda bildiklerimiz son derece sınırlıdır. Bilmediklerimizinse haddi hesabı yoktur; Çocukluğunun nasıl geçtiğini bilmiyoruz; nerede okuduğunu tam olarak bilmiyoruz; hangi koşullar altında evlendiğini ve evliliğinin mutlu geçip geçmediğini bilmiyoruz; doğduğu kasabadan niçin ve tam hangi tarihde ayrıldığını bilmiyoruz; Londra'daki özel yaşantısını bilmiyoruz; tiyatroya ne zaman ve nasıl girdiğini bilmiyoruz; dinsel inançlarını, yani Katolik mi, yoksa Protestan mı olduğunu bilmiyoruz; 52 yaşına kadar yaşadığı halde, 48 yaşından sonra neden yazmadığını bilmiyoruz; hangi hastalıktan öldüğünü bilmiyoruz; yüzünü ve biçimini bilmiyoruz; elimizde bir tek yazması ya da mektubu bulunmadığı için elyazısını bilmiyoruz; şunu bilmiyoruz, bunu bilmiyoruz... Bilmediklerimiz öyle çok ki, bu yüzden ortaya bazı garip ve garip olduğu kadar da saçma varsayımlar çıkmıştır: Sözümona Stratford'lu Shakespeare sıradan bir oyuncudan başka bir şey değilmiş. Onun adını taşıyan oyunları, aslında o değil de, Shakespeare takma adını kullanan başka biri yazmış. Genellikle İngiltere'den çok yabancı ülkelerde, özellikle Amerika'da ve Fransa'da rağbet gören bu uydurmaları, İngiliz edebiyatını ve Elizabeth çağı'nı iyi bilen hiçbir kişi ciddiye alamaz. J. M. Robertson 1913'de *The Baconian Heresy; A Confutation*'ı (Bacon Sapması; Bir Yanılgının Düzeltilmesi) yayınladığından beri, nasılsa temelden çürük olan bu varsayımları bir daha çürütmek zahmetine katlanan çıkmamıştır.

Shakespeare'in oyunlarını aslında Francis Bacon'un yazdığı savı, XIX. yüzyılın ortalarına doğru, İngiliz edebiyatıyla hiçbir ilgisi olmayan Joseph C. Hart adlı Amerikalı bir ha-

riciyeci tarafından *The Romance of Yachting*'de (Yatla Gezinmenin Romantik Öyküsü) ortaya atılmıştır. Bu görüşü savunmak ve yaymak için canla başla çabalayan, gene Amerikalı bir kadın, yani Delia Bacon, 1859'da delirerek öldü. Delia Bacon'ın bu pek anlamlı deliliği bile, Francis Bacon yandaşlarının çılgınlığına bir son veremedi. Görüşlerinin doğruluğunu savunmak için bir dernek kurdular, sayısız kitap ve makale yayınladılar. Shakespeare'in oyunlarında, onun gerçekte Bacon olduğunu açığa vuran şifreler bulduklarını, Francis Bacon'ın aslında Kraliçe Elizabeth'in nikâh dışı oğlu olduğunu ve bunlara benzer birbirinden acayip ve saçma birçok varsayım attılar ortaya.

Bacon modası geçince, Shakespeare'in oyunlarını Bacon değil de başkalarının yazdığını ileri sürenler çıktı. Örneğin, J. C. Nicol'a göre, Shakespeare'in oyunlarının Earl of Southampton yazdı; Célestin Demblon'a göre, Lord Rutland yazdı; Henry Pemberton'a göre, Sir Walter Raleigh yazdı; Abel Lefranc'a göre, Earl of Derby yazdı; Thomas Looney'ye göre, Earl of Oxford yazdı; edebiyat meraklısı polis hafiyelerinden biri olan Amerikalı Calvin Hoffman'a göre, Christopher Marlowe yazdı. Marlowe'nun 1593'de, yani Shakespeare ancak 29 yaşındayken meyhanede çıkan bir kavgada bıçaklanıp öldürülmesi, bu varsayımı biraz sarstığı için, Calvin Hoffman 1955'de yayınladığı *The Murder of the Man who was Shakespeare*'de (Shakespeare Olan Adamın Öldürülmesi) Marlowe'nun aslında ölmediğini, Fransa'ya kaçıp bu oyunları orada yazdığını ve eşcinsel sevgilisi Sir Thomas Walsingham eliyle bunları İngiltere'ye gönderdiğini ileri sürdü. Calvin Hoffman'a bakılacak olursa, Sir Thomas Walsingham'ın mezarı açılınca, haklı olduğu ortaya çıkacaktı. 1956'da mezarın açılmasına izin verildi. Ama bu mezarda sözkonusu kanıtlar bulunmadı elbette.

Bu tür varsayımları ileri sürenlerin ya bilgisiz, ya şarlatan ya da Delia Bacon gibi delirmiş olduklarını kabul etmek zorundayız. Çünkü Shakespeare üzerine bilgimiz sınırlı olmak-

la birlikte, Shakespeare adlı bir dram yazarının yaşadığı ve imzasını taşıyan oyunları yazdığı kuşku götürmez bir kesinlikte kanıtlanmış bulunmaktadır.

NOTLAR

1 - Dover Wilson, *The Essential Shakespeare*, Cambridge University Press, 1946, s. 38
2. Oscar James Campbell (Ed.) *A Shakespeare Encyclopaedia*, London, Methuen, 1966, s. 49
3 William Bliss, *The Real Shakespeare: A Counterblast to Commentators*, London, Oxford University Press, 1947
4 Edgar Fripp, *Shakespeare Man and Artist*, Oxford University Press, 1938, C. I, s 143
5 Oscar James Campbell, *a.g.e.*, s. 275
6 — *A.g.e.*, s. 275
7 Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare*, London, Smith and Elder, 1898, s. 279
8 Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 4
9 — *A.g.e.*, s. 69
10 — Oscar James Campbell, *a.g.e.*, s. 249

İkinci Bölüm

SHAKESPEARE'İN ŞİİR VE SONELERİ

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

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

1593'de yayınlanan *Venus and Adonis*, Henry Wriothesley'ye, yani Earl of Southampton'a sunulmuştur. Shakespeare

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

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

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

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

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

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

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

Adonis sevgiyle şehvetin tam bir karşıtlık içinde olduğunu anlatır :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Açık konuşmak gerekirse, pek değeri olmayan bu şiirleri, büyük bir şairin acemilik dönemine bile yakıştıramıyoruz. Bizce bunları, Elizabeth çağının ikinci derece bir şairi de pekâlâ yazabilirdi. Aşırı süslü, şatafatlı ve yapmacık bir anlatımla, Ovidius'u örnek alarak bu tür erotik şiirler yazmak bir moda halini almıştı o sıralarda. Bu iki şiir cinsel istek ve şehvet üstüne kurulduklarını ve hiç olmazsa bu açıdan heyecan uyandır-

maları gerektiği halde, aslında bir hayli cansız ve soğukturlar. XIX. yüzyılın ünlü eleştirmeni Hazlitt, *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'i «buzdan yapılmış iki binaya» («a couple of ice-houses») benzetmekte gerçekten haklıdır. Bunlarda lâf kalabalığının gürültüsü ağır basarken, duyguların uyukladıklarını söyleyen Douglas Bush'un da Hazlitt'in görüşünü paylaştığı bellidir. Her iki şiir de, üstünde fazlasıyla durulmuş, gereğinden fazla abartılmış sözcük oyunlarıyla, aşırıya kaçan uzatılmış benzetmelerle doludur.

Bugün Shakespeare'e tapanlar bile, bu iki şiiri pek okumazlar, okuyunca da hayal kırıklığına uğrarlar. Oysa çağdaşlarının gözünde, Shakespeare ününün çoğunu bu iki gençlik şiirine borçluydu. Bize çok garip gelecek ama, o çağın adamları *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'i Shakespeare'in en büyük tragedyalarından belki daha çok beğenirlerdi. 1593'le 1602 arasında *Venus and Adonis* altı kez basıldı; 1594'le 1616 arasında *The Rape Of Lucrece* beş kez basıldı. Oysa Shakespeare'in ölümünden önce yayınlanan on altı oyunu aynı rağbeti görmemişti. Zaten Elizabeth çağında oyunlar, edebiyat açısından değerli sayılmazdı. Daha sonra açıklayacağımız gibi, bunları yazanlar kitap halinde yayınlamazlardı genellikle. Ben Jonson'un oyunlarından «yapıtlarım» diye söz edişini ve onları yayınlamak istemesini, çağdaşları alayla karışık bir hayretle karşıladılar. XVII. yüzyılın başlangıcında Sir Thomas Bodley, Oxford'da kendi adını taşıyan Bodleian kitaplığını kurarken, tiyatro oyunları gibi «ıvır zıvır» şeylerin bu kitaplığa girmemesine karar vermişti. Şimdi büyük çoğunluk için film senaryoları neyse, o sıralarda da tiyatro oyunları oydu; yani sanat değeri pek düşünülmeden, halk hoşça vakit geçirsin diye düzenlenen bir gösteri. Böylece Shakespeare yazar sayılmasını, oyunlarından fazla bu gençlik şiirlerine borçluydu. Örneğin, *Return from Parnassus*'daki (Parnassus'dan Dönüş) kişilerden biri, Shakespeare'e hayranlığını göstermek için *Venus and Adonis*'i yastığının altına koyacağını söyler. Hiç kuşkumuz yok

ki, çağdaşlarının çoğu 1608 yılında Shakespeare'in ününün *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'in üstüne kurulu olduğunu ileri süren Richard Barnfield ile aynı görüşteydiler. Oysa o sıralarda Shakespeare büyük tragedyalarını yazmıştı bile.

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

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

Shakespeare'in yazdığı kuşkulu olan bu şiirler arasında en çok ilgi çekeni ve Shakespeare'e en lâyik görüneni, altmış yedi dizelik *The Phoenix and the Turtle*'dır. Bir hayli garip, yer yer çok güzel ve anlaşılması çok güç olan bu kısa şiir, 1601'de Robert Chester'in *Love's Martyr* (Aşkın Kurbanı) adlı kitabında Shakespeare'in şiiri olarak çıkmıştı. Yüzyıllarca yaşadıktan sonra kendi kendini yakan ve kendi küllerinden gene dirilen bir efsane kuşuyla bir kumru arasındaki sevgiyi ve kendileri ölmelerine karşın sonsuza dek yaşayacak olan sevdalarını anlatan bu şiir, öylesine gizemlidir ki, eski eleştirmenler bunu anlamak için bir çaba göstermeye bile yanaşmamışlardır. Örneğin, Sidney Lee, «iyi ki, Shakespeare buna benzer başka şiirler yazmamıştır» deyip geçer. (1) Oysa bugünün Shakes-

peare uzmanları *The Phoenix and the Turtle*'e çok değer verir, bu şiirin değişik yorumlarını yaparlar. M. C. Bradbrook, bunu «büyük bir şiir,» Shakespeare'in tek platonik şiiri sayar. (2) G. Wilson Knight, *The Mutual Flame* adlı kitabının adını bu şiirden alır ve kitabın yarısını «garip ve olağanüstü» bir şiir(3) diye nitelediği *The Phoenix and the Turtle*'ün incelenmesine ayırır.

Venus and Adonis ile *The Rape of Lucrece*'in ardından soneleri okumak, ikinci sınıf bir şairin acemice denemelerinden sonra, birdenbire büyük bir şairin olgunluk çağında verdiği şiirlere geçmek gibi bir şeydir. Sonelerin tam hangi tarihte yazıldığını bilmiyoruz. Birçok eleştirmene göre, Shakespeare bu 154 soneyi, öteki iki uzun şiiriyle hemen hemen aynı sıralarda, yani 1593'le 1596 yılları arasında; sone türünün en çok rağbet gördüğü yıllarda yazmıştı. Leslie Hotson'un, bize pek akla yakın görünmeyen bir savına göre, bunların çoğu daha erken bir tarihte yazılmıştı. (4) Kesinlikle bildiğimiz bir şey varsa o da şudur ki, 1598'de bu sonelerin neredeyse tümü yazılmış ve çağın edebiyat meraklılarının ilgisini çekmişti. Çünkü o yıl Shakespeare'i öven ve onun altı tragedyasıyla altı komedyasının adlarını veren Francis Meres, bu şairin «şekerli sonelerinden» («sugared sonnets») söz eder. Daha sonra göreceğimiz gibi, yoğun tutkular, derin acılar, korkunç huzursuzluklar ve kuşkularla dolup taşan bu şiirler için «şekerli» deyimini kullanmak ayrıca yersiz ve gülünçtür.

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

Sonelerin başında gizemli bir sunu yazısı vardır :

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

Oldukça karışık bir biçimde sıralanan bu sözcüklerden şöyle bir anlam çıkar. «T.T. (yani matbaacı Thomas Thorpe) işe başlamadan önce, bu soneleri esinleyen tek insan olan Mr. W.H.'e her zaman yaşayacak şairimiz (yani Shakespeare) tarafından vaad edilen mutluluğu ve ölümsüzlüğü diler.» Birazdan göreceğimiz gibi, bu sözler ve Mr. W.H.'in kimliği sorunu, bir mürekkep selinin binlerce sayfanın üstüne akmasına ve bazıları son derece saçma ve mantıksız varsayımların ortaya atılmasına neden olmuştur. O kadar ki, Janet G. Scot haklı olarak, eleştirmenlerin sonelerden çok, bu sunu yazısını yorumlamak için uğraştıklarını söyler. (5)

Thorpe'un bu şiirleri yazıldıkları sıraya göre basmadığı besbellidir. Yani şairin 1596'da ya da daha sonraları yazdığı bir sone, derlemenin başında, ilk yazdığı sonelerden biri de derlemenin sonlarında olabilir. Sonelerin yeni baskılarını hazırlayanlardan bazıları, Thorpe'un izlediği sırayı beğenmeyerek, soneleri yeni yeni biçimlerde düzenlemişlerdir. Ama genellikle izlenen, bizim de artık benimsediğimiz sıra Thorpe'unkidir.

Bu 154 soneyi iki bölüme ayırabiliriz : İlk 126 soneyi oluş-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

20'nci sone, delikanlıya duyduğu sevginin niteliğini anlamak açısından çok ilginç ve önemlidir. O kadar ki, Sir Denys Bray, sonelere yeni bir düzen verirken, bu şiiri derlemenin en başına koymayı uygun bulmuştur. Bu sonede şairin «aşkımın hem erkeği, hem kadını» («The master-mistress of my passion») dediği delikanlıda, bir kadının yüzü ve bir kadının yumuşak yüreği vardır. Üstelik kadınlardan farklı olarak, onun yüzü boyalardan değil, doğanın kendi elinden almıştır rengini. Genç adamın yüreği, kadınlarınki gibi vefasız değildir. Doğa bu delikanlıyı önce kadın yaratmak niyetindeydi. Ama dişi olan doğa, kendi yarattığına kendi tutuldu; onu son dakikada erkek

yaparak, şairin cinsel isteklerini yok etti. Böylece Shakespeare, kadınlara haz vermek için yaratılan bu gençte aşkın cinsel yanını aramaz, ondan sevgi ister sadece :

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

A woman's face with nature's own hand painted
Hast thou, the master-mistress of my passion:
A woman's gentle heart, but not acquainted
With shifting change as is false women's fashion :
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in hue all hues in his controlling,
Which steals men's eyes and women's souls amazeth.
And for a woman wert thou first created;
Till nature, as she wrought thee, fell a-doting,
And by addition me of thee defeated
By adding one thing to my purpose nothing.

But since she prick'd (6) *thee out for women's pleasure,*
Mine be thy love, and thy love's use their treasure.
(20)

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

Ne var ki, bu tür görüşler yersizdir bize kalırsa. Çünkü 20'nci sone dikkatle okununca, delikanlıya duyduğu sevginin tümüyle ideal ve platonik, cinsellikten bütünüyle arınmış olduğu açık seçik anlaşılır. Hatta A. L. Rowse'un da belirttiği gibi, Shakespeare kendinden çok genç olan bu delikanlıyla, oğluna çok düşkün bir babanın ağırbaşlı tonuyla konuşur çoğu zaman. (7) Şunu da unutmamalı ki, Rönesans döneminde iki

erkek arasında böyle duygulu ve coşkun bağlar, şimdi olduğundan çok daha doğal sayılırdı. Elizabeth çağı İngilizcesinde «lover», yani «sevgili» sözcüğünün «arkadaş» anlamında kullanılması bu bakımdan ilginçtir. Örneğin, *Julius Caesar*'da Brutus, Roma halkına söylev verirken, «Romalılar, yurttaşlar, sevgililer» («Romans, countrymen, lovers») diye söze başlar. Kendini Caesar'ın «en yakın arkadaşı» saydığını söylemek isterken de «my best lover» deyimini kullanır. Elizabeth çağı sonelerinde İtalyan etkisini araştıran Janet G. Scot, Rönesans'da şairlerin, bir kadına duydukları aşkı nasıl belirtiyorlarsa, bir erkeğe duydukları sevgiyi de aynı sözcüklerle belirttiklerini ve iki erkeği birbirine bağlayan sevgide cinsel bir yan bulunmadığından, bu sevginin daha da soylu sayıldığını söyler. (*)

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

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

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

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

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

Shakespeare'in çok daha sonraları yazdığı bazı oyunlarda, özellikle *Measure for Measure, King Lear* ve *Timon of Athens*'de, cinsel tutkulara karşı yoğun bir tiksinti görürüz. Middleton Murry'nin belirttiği gibi, belki de bu tiksinti, sonelerde kötülüğünü açıkladığı cinsel isteklere bir ara fazlasıyla kapılmasından ileri gelir. (9)

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

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

Thine eyes I love, and they, as pitying me,
Knowing thy heart torments me with disdain,

Have put on black, and loving mourners be,
Looking with pretty ruth upon my pain. (132)

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

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

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

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

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

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

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

Yemin ederim, göz'lerimle sevmiyorum seni;
Çünkü onlar bin kusur görüyor sende.
Ama gözlerimin hor gördüğünü yüreğim sevmekte.

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

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

Sevgilimin gözleri hiç mi hiç güneşe benzemez.
Onun dudaklarından çok daha kırmızıdır mercan.
Eğer kar beyazsa, onun memeleri kül rengine çalan kahverengidir.
Eğer saç sırma telse, kara teller biter onun başında.
Güller gördüm, allı beyazlı;
Ama öyle güller görmüyorum onun yanaklarında.
Ve kimi kokular çok daha fazla haz verir,
Sevgilimin soluğundan çıkan kokudan.
O konuşurken dinlemesini severim; ama müziğin
Çok daha hoş olduğunu da çok iyi bilirim.
Bir tanrıçanın gelişini görmedim hiç;
Sevgilim yürürken yere basar.

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

My mistess' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red.
If snow be white, why then her breats are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damask'd, red and white,

But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound :
I grant I never saw o goddess go, -
My mistress when she walks, treads on the ground:

And yet by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare. (130)

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

Sevgi'im tepeden tırnağa doğru olduğunu söyleyince.
Yalan söylediğini bilirim ama, gene de ona inanırım.

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

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

Bu kadın kötülüğün bir simgesi gibidir şairin dünyasında; onun «dişi kötülüğüdür» («my female evil»); onun «kötü meleğidir» («my bad angel»). Ama şair bu kadına duyduğu azgın tutkunun önüne geçemez. Bu aşk iyileşmek istemeyen bir hastalığa benzer ve şairi deliye çevirea bu hastalıktan kurtulmanın yolu yoktur :

Aşkım ateşli bir hastalık gibi,
İlleti uzatacak şeyleri istiyor hep.

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

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

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

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

Nasıl olur da çirkin şeyler sana böyle yakışır?
...
Kim sana öğretti seni daha da çok sevmemi,
Senden nefret etmek için haklı nedenler duyup gördükçe?

Whence hast thou this becoming of things ill?
...
Who taught thee how to make me love thee more,
The more I hear and see just cause of hate? (150)

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

Âşığına işkence eden böyle bir kadını sevmenin verdiği dayanılmaz acı sanki yetmezmiş gibi, şair huzursuzluğunu ve mutsuzluğunu bir kat daha artıran bir durumla karşılaşır : Tutkun olduğu esmer kadın, candan bir hayranlıkla sevdiği

sarışın delikanlıyı baştan çıkarır. Böylece, Saintsbury'nin «a rather unholy triangle» diye tanımladığı acayip bir üçlü ilişki meydana gelir. Şimdi şair, birbirinden tümüyle farklı aşklarla sevdiği bu iki insanın ikisinden de yoksun kalır. Artık arkadaşı hem yaralıdır, hem de şairden uzaklaşmıştır :

Dostuma ve bana verdiği derin yarayla
Yüreğimi inleten o yüreğe lânet olsun!
Yalnız bana işkence etmen yetmez miydi?
Tatlılar tatlısı dostum da köleliğe köle mi olacaktı?
...
Onu yitirdim; sen onu da ele geçirdin beni de.

Beshrew that heart that makes my heart to groan
For that deep wound it gives my friend and me!
Is it not enough to torture me alone
But slave to slavery my sweetest friend must be?
...
Him have I lost; thou hast both him and me. (*133*)

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

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

İki aşkım var benim; biri avutur, biri acı çektirir;
Bunlar iki ruh gibi hep esinler beni.

İyi meleğim sapsarışın bir erkektir;
Fena meleğim, kötü renkli bir kadın.
Beni bir an önce cehennemlik etmek için, dişi kötülüğüm
İyi meleğimi baştan çıkarıp yanımdan ayırıyor;
Benim ermişimin bir şeytana dönüşmesini istiyor.

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

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

korkar. Hattâ zaman zaman ondan ayrılıyormuş gibi şiirler yazar. 87'inci sonesini, fazla değerli olduğu için sahip çıkamayacağı bu delikanlıya veda etmekle başlar ve dostluklarının bir düşten başka bir şey olmadığı düşüncesiyle bitirir. Yaşamında her şeyin ayrıca kötü gittiği bir bunalım anını anlatan ve en güzel şiirlerinden biri olan 90'ıncı sonede, delikanlıya bir tür meydan okur: Kaderin olanca kötülüğünü aynı anda tadabilmek için, günün birinde kendisini bırakmak niyetindeyse, şimdi hemen, en mutsuz olduğu sırada bırakmasını ister.

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

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

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

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

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

Sonelerde zaman, neredeyse bir saplantı halini almıştır. O kadar ki, Mark Van Doren, bu şiirlerin asıl konusunun zamanın acımasızlığı ve yıkıcılığı o'duğunu söyler. (10) G. Wilson Knight da Shakespeare'in sonelerini, şiirin yardımıyla zamana karşı açılmış bir savaş sayar. (11)

Sonelerin çoğu 1598 yılından, yani Shakespeare 34 yaşına basmadan önce yazıldığı halde, şair yaşlılıktan acı acı yakınır. Aynada kendini seyredince; yüzünün yıprandığını ve bozulduğunu görür (62). Zamanın hain eli, onu ezmiş ve yıkmıştır. (63). Şair artık ömrünün güzüne, tek tük sarı yaprakların soğukta titreyen dallara asılı kaldığı bir döneme girmiştir (73). Zamanın yıkıntısı, yaşlanma kaygısı, şairi öyle yıldırmıştır ki,

her şeyden fazla güzelliği ve gençliği için sevdiği delikanlının da yaşlanacağından korkar. Birçok sonede (19, 77, 100, 104, 126) bunu açıkça görürüz. İlk sonelerde de, daha önce söylediğimiz gibi, arkadaşının güzelliğinin çocuğunda yaşayabilmesi için onun evlenmesini ister.

Sürekli bir sıkıntı ve karamsarlık içinde olan şair canından bezmiş, ölümü özlemektedir. «Tüm bunlardan bıktım; huzurlu ölümü çağırıyorum» («tired with all these, for restful death I cry») dizesiyle başlayan 66'ıncı sone, bize neredeyse Hamlet'in ruhsal durumunu anımsatır. Bu şiirde Shakespeare kendi benliğiyle ilgili dertleri artık bir yana bırakmıştır. Dünyanın tüm düzeninin bozuk olduğuna inanır. Bu dünyada dürüstler hainliğe kurban gidiyor, onurlandırılmaya lâyık olmayanlara onur bağışlanıyor, erdemlilerin namusuna leke sürülüyor, kusursuz olanlar gözden düşürülüyor, sakatlar güçlüleri baltalıyor, hükümetin baskısı yüzünden sanat susmak zorunda kalıyor, doğrudan yana olanlar aptal sanılıyor, tutsak düşen iyilik, saltanat süren kötülüğün kölesi oluyordur.

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

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

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

Bu şiirleri okurken, çok ilgi çekici, sonsuz tartışmalara

yol açan, ama çözümlenmesinin yolu olmayan bir sorunla karşılaşırız : Shakespeare'in soneleri kendi öz yaşamını mı yansıtır? Shakespeare bunları yazarken, doğrudan doğruya kendi özel yaşantısından mı esinlenmiştir? «Ben» dediği tek yazısı olan bu şiirler, gizli kalan kişiliğini ve duygularını öğrenmek açısından işimize yarayabilir mi? Birçokları bu şiirleri, Shakespeare gizinin şifresini çözen bir anahtar olarak kullandıkları için, soneler türlü türlü yorumlara uğramış, didik didik edilmiş, fena halde hırpalanmıştır. Bu yorumların çoğu, aklın alamayacağı kadar mantıksızdır. Chambers, Shakespeare üzerine en saçma ve en delice yazıların, sonelerle ilgili olarak yazıldığını söylemekte haklıdır. (12) Goddard da, sonelerin üstünden bir mürekkep seli geçtiği için bunların neredeyse gözle seçilemez hale geldiklerinden yakınır. (13) Yalnız uzman geçinen eleştirmenler değil, Shakespeare incelemeleriyle uzaktan yakından hiçbir ilgisi olmayan yazarlar da sonelerle uğraşmışlardır. Bu arada romancı Samuel Butler *Shakespeare's Sonnets Reconsidered*'i (Shakespeare'in Sonelerinin Yeniden Gözönüne Alınması), Oscar Wilde'ın dostu Lord Alfred Douglas *The True History of Shakespeare's Sonnets*'i (Shakespeare'in Sonelerinin Gerçek Öyküsü) ve Oscar Wilde da, birazdan sözünü edeceğimiz *The Portrait of Mr. W.H.*'i (Mr. W.H.'in Portresi) yazdılar. Bunlardan başka daha birçokları, edebiyat alanında polis hafiyeliği yapmak sevdasına düşerek, A. L. Rowse'un deyimiyle, İngiliz edebiyat tarihinin en büyük bilmecesi (14) saydıkları bu soneleri çözmeye ve böylece Shakespeare'in özel yaşantısını açıklamaya kalktılar. Bu bilmece çözme merakı öylesine yaygındır ki, sonelerin her şeyden önce eşsiz güzellikte şiirler olduğu neredeyse unutulmuştur. Bunun sonucu olarak, soneler üzerine bir yığın kitap yazılmış; ama bu kitaplarda soneler şiir olarak değil, Shakespeare'in özyaşamıyla ilgili belgeler olarak incelenmiştir sadece.

Sonelerle ilgili birbirini tutmayan çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Kimine göre bunlar tümüyle Shakespeare'in özyaşa-

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

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

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

Earl of Pembroke ancak 1580'de doğduğu ve soneler yazıldığı sırada daha pek küçük olduğu için, çoğu uzmanlar Earl

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

Shakespeare'in özyaşamıyla uğraşanların çoğu, bu iki soylu genç üstünde durduğu halde, Mr. W. H.'in kimliğiyle ilgili daha birçok görüş ortaya atılmıştır. Bu arada hem bir ad (William'ın kısaltılmış biçimi), hem de Elizabeth çağı İngilizcesinde «cinsel istek» anlamına gelen «will» sözcüğü üstünde sonelerde ısrarla durulduğu için, bu şiirleri esinleyen delikanlının William Hughes adında bir müzisyen olduğunu savunan bir görüş ileri sürülmüş ve bu görüş, çürüklüğüne karşın, ilgiyle karşılanmıştır. Oscar Wilde da buna dayanarak bir öykü yazmıştır. Bu öyküde anlatılan'ara göre, Will ya da William Hughes bir müzisyen değil de, kadın rollerine çıkan genç bir oyuncudur. Elizabeth çağının tiyatroyla ilgili belgeleri arasında böyle bir oyuncu adına hiç rastlanmadığı için, Oscar Wilde'ın uydurduğu öyküyü anlatan Cyril Graham, bu gencin gerçek adının Will Hughes ya da Hewes olduğunu; ama oyunculuk

mesleği hor görüldüğünden, başka bir adla sahneye çıktığı görüşünü savunur. Savının doğruluğuna herkesi inandırmak amacıyla da, Mr. W. H.'in sahte bir portresini yaptırır. Elini Shakespeare'in soneler kitabının üstüne koymuş, son derece güzel bir delikanlıyı gösteren tablonun bir rastlantı sonucu eline geçtiğini söyler. Yalanı meydana çıkınca da kendini öldürür. Ama ölümüyle de, savının doğruluğunu kanıtladığını sanır. Derken Cyril Graham'ı tanımayan başka biri, aynı görüşü desteklemeye başlar. Ne var ki, tam başkalarını kandırmaya başladığı sırada, kendi savlarına kendi inanmaz olur; Will Hewes'un bir masaldan, boş bir hayalden başka bir şey olmadığını anlar. Böylece Oscar Wilde'ın da *The Portrait of Mr. W. H.*'de ortaya attığı varsayıma inanmadığı anlaşılır. Bu görüşünü bir makalede açıklamayıp, bir öyküde anlatmasının nedeni budur herhalde. Gelgelelim, gizemli M. W. H.'in bir oyuncu olması birçoğuna akla yakın gelmiştir. Şair John Masefield, Oxford Üniversitesinde yaptığı bir konuşmada, bu görüşü benimseyerek, Mr. W. H.'in kadın rollerine değil de, çocuk rollerine çıkan bir oyuncu olduğunu ileri sürmüştür. James Joyce'un *Ullysses*'inde Mr. Best, Wilde'ın varsayımını sonelerle ilgili en parlak görüş sayar. Ve Julian Green'in aktardığına göre, André Gide, Wilde'ın öyküsündeki yorumu, sadece en akla yakın yorum bulmakla kalmaz, soneleri anlamak açısından tek çıkar yol bilirmiş.

Kimi eleştirmenler, bambaşka bir görüş ileri sürerler. Onlara göre, Shakespeare'i koruyan, Earl of Southampton da olabilir, Earl of Pembroke da. Gelgelelim Mr. W. H.'in bu iki soylu kişiyle hiçbir ilgisi yoktur; çünkü o çağın İngilizcesinde «begetter» sözcüğü «esinleyen» anlamına gelebileceği gibi, «elde eden» anlamına da gelir. Böylece Thomas Thorpe bu soneleri, onları esinleyene değil, onları ele geçirip basılmalarını sağlayana sunmuştur. Bu görüşü savunanlara göre, Mr. W. H. soneleri toplayıp, onları arkadaşı Thomas Thorpe'a veren William Hall adlı bir matbaacıdır aslında. 1964'de sonelerin

yeni bir baskısını yayınlayan A. L. Rowse ise, Mr. W. H.'in, Earl of Southampton'un üvey babası Sir William Harvey olduğuna inanır.

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

Gerçekte Mr. W. H.'inki gibi, esmer kadının kimliği de gizli kalacaktır, hattâ delikanlının kimliğinden bile daha gizli kalacak, hiçbir zaman öğrenilmeyecektir Rowse'a göre. (15) Gelgelelim şairle son derece garip, garip olduğu kadar da ilginç ilişkisi yüzünden bu kadın okuyucularda büyük bir merak uyandırdığı için, bu gizi çözmek amacıyla ortaya daha birçok varsayım sürüleceğinden hiç kuşkumuz yoktur. Bernard Shaw gibi, her çeşit romantik duygusallığa karşı koymakla övünen bir insan bile, esmer kadının büyüsüne kapılıp, *The Dark Lady of the Sonnets* (Sonelerdeki Esmer Kadın) adlı bir perdelik bir oyun yazmıştır.

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

Bütün bu araştırmaların, yani esmer kadın, sarışın delikanlı ve rakip şairin kim olduklarını anlamak için harcanan tüm bu çabaların hiçbir işe yaramayacağına da inananlar vardır. Çünkü onlara göre, Shakespeare sonelerini içtenlikle, yürekten yazmamıştır. Bu şiirleri özyaşamına bağlayamayız; bunların yardımıyla şairin özel yaşantısı üzerine hiçbir şey öğrenemeyiz. Böyle düşünenlerin başında gelen Sidney Lee'ye bakılacak olursa, Shakespeare'in bu şiirleri, o sıralarda salgın bir hastalık halinin alan sone modasına uymak için yazılmıştır. Onun sonelerini, Elizabeth çağının öteki sonelerinden ayıran hiçbir yenilik, hiçbir özgünlük yoktur. Shakespeare sone yazan Rönesans şairlerini taklit etmekle yetinmiştir. Kullandığı imgeler birer kopyadan başka bir şey değildir. (16) İnsan bu berbat eleştiri örneği karşısında, çok basit, ama basit olduğu kadar da akla yakın bir soru sormaktan kendini alamaz; Eğer Shakespeare, sone yazan öteki şairleri kopya etmekten daha ileri gidemediyse, nasıl oluyor da o çağın sonelerinden çoğu bugün hemen hiç okunmadığı, herkesce unutulduğu halde, şiir meraklıları büyük bir heyecan ve hazla Shakespeare'in sonelerini hâlâ okuyorlar? Bunu Shakespeare'in ünüyle de açıklayamayız; çünkü *Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*

de Shakespeare'in şiirleri olduğu halde, bugün hiç kimseler okumuyor bunları. Demek ki, Shakespeare bir dereceye kadar çağdaşlarının etkisinde kalmakla birlikte, sonelerine bambaşka bir güzellik verebilmiştir. Rönesans sonelerini inceleyenler, Shakespeare'in dar anlamda çağdaşlarını hiç de kopye etmediğine ve tüm soneleri aynı değerde olmasa bile, bu türün en üstün örneklerini verdiğine inanırlar. Örneğin, Janet G. Scot, Shakespeare'in XIV. yüzyılın ünlü İtalyan şairi Francesco Petrarca'nın, her sone yazan gibi etkisinde kalmakla birlikte, özgünlüğünü gene de koruduğunu ve Rönesans'ın en güzel sonelerini yazdığını söyler. Oysa Sidney Lee'ye göre, Shakespeare'in bu şiirlerinde duygu ve düşünce açısından hiçbir yenilik yoktur. Derin bir hayranlıkla sevdiğini söylediği delikanlıya karşı sevgisinde hiçbir içtenlik yoktur aslında. Bu coşkun ve abartmalı aşk sözlerini, kendilerini koruyan kadın ve erkekleri öven tüm şairlerin dizelerinde aynen görürüz. Kimilerinin derin bir sevgi sandıkları bu duygu, gerçekte yüksek mevki sahibi bir delikanlının ilgisini çekmek için yapılan bir dalkavukluktan başka bir şey değildir. Gene aynı eleştirmene göre, bu 154 sone arasında ancak altısı - arkadaşıyla sevdiği kadının serüvenini ele alan soneler - özgün sayılabilir. Gelgelelim, kendi yaşantısından esinlenerek yazılmış izlenimini veren bu altı sonede bile, Shakespeare'in gösterdiği heyecan aslında yürekten değildir. Amerikalı eleştirmen E. E. Stoll da, soneleri şairin öz yaşamına bağlı saymaz. Zaten Stoll, Shakespeare'in eline kişisel olma fırsatı geçince bile kişisel olmaktan çekindiğine, bilerek ya da bilmeyerek, her zaman bir maske taşıdığına inanır.

Eleştirmenlerin büyük çoğunluğu, Sidney Lee ve Stoll gibi düşünenlerden kesinlikle ayrılıp, Shakespeare'in sonelerini öz yaşam öyküsüne bağlarlar; burada dile getirilen duygu ve düşüncelerin yüzde yüz candan olduğuna inanırlar. Hazlitt'in ve Romantik çağ şairlerinin görüşü de budur. William Wordsworth kendi sonelerinden birinde, sone türünü hor görmemelerini, çünkü Shakespeare'in «bu anahtarla yüreğini açtığını»

(«with this key/Shakespear unlocked his heart») söyler eleştirmenlere. Ama Victoria çağı şairlerinden Robert Browning buna pek inanmaz:

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

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

Ne var ki, sonelerin Shakespeare'in özel duygularından ve kişisel yaşantısından kaynaklandığı inancı, Romantik çağdan sonra da sürmüş, hâlâ da sürmektedir. Danimarkalı eleştirmen Georg Brandes, ancak ve ancak sonelerde Shakespeare'i olduğu gibi, tüm sevgisi, özlemleri, hayal kırıklıkları ve acılarıyla gördüğümüzü; günah çıkarırcasına duygularını yalnızca burada açığa vurduğunu savunur. (18) Walter Raleigh'ye göre, şiirin ne olduğunu bilen her insan, soneleri okur okumaz, Shakespeare'in bu şiirlerindeki içtenliğini ve bunların gerçek bir yaşantıdan kaynaklandığını anlar. (19) Dowden, Saintsbury, Boas, Halliday, Chambers, Rowse ve daha birçokları aynı inançtadırlar.

Önceden de söylediğimiz gibi, sonelerin Shakespeare'in özel yaşamına ne denli bağlı olduğu sorununu çözümlemenin yolu yoktur. Üstelik bu sorunu çözümlesek bile, ancak merakımızı gidermiş oluruz. Sonelerin yadsınmaz şiir değerinden, olağanüstü güzelliğinden, ne bir şey artmış, ne de bir şey eksilmiş olur. C. Knox Pooler'in dediği gibi, sürüp giden tüm bu tartışmalar, bir tek dizeyi daha çok beğenmemizi sağlamadığı gibi, anlaşılması güç bir tümceyi açıklamamıza da yardım etmemiştir. (20) Bu şiirler, şairin gerçek yaşantısını yansıtır mı,

yoksa yansıtmaz mı? Bunu bilmeyiz, hiçbir zaman da bilemeyeceğiz. Ama yüzde yüz bildiğimiz bir şey varsa o da şudur ki, bu şiirler bize tümüyle içten izlenimini verir. Onlarda sahte ya da yapmacık diyebileceğimiz duygular ve düşüncelerle neredeyse hiç karşılaşmayız; şairin içtenliğinden hiç mi hiç kuşkulanmayız. Wilson Knight'ın belirttiği gibi, bu soneler salt bir edebiyat yapıtı yaratmak amacıyla uydurulmuş olsa bile, şair candan yazmasa bile, yazdığı şiirler candandır nasıl olsa. (21) İşte bizim için asıl önemli olan da budur. Tam anlamıyla candan gelen duygulardan ve düşüncelerden kaynaklanarak yazıldığı halde, okuyuculara sahte izlenimini veren nice şiirler vardır. [Oscar Wilde *The Critic as Artist*'de (Sanatçı Olarak Eleştirmen) bu görüşü abartarak, gerçek duyguların sanat açısından işe yaramadıklarını, kötü şiirlerin gerçek duygulardan esinlendiğini söyler.] Belki de Shakespeare, oyunlarının kişilerini hayal gücüyle yarattığı gibi, sonelerdeki üç kişinin de ruhsal durumlarını ve duygularını hayal gücüyle uydurmuş; Sidney Lee'nin dediği gibi «dramatik bir yöntem kullanarak, kişisel bir açıklamada bulunuyormuş gibi bir hava yaratmıştır.» (22) Ne var ki, biz, Hamlet'in, Lear'in, Macbeth'in ya da Shakespeare'in herhangi başka bir kişisinin duygularını ve düşüncelerini dile getirirken yürekten konuştuğuna nasıl inanıyorsak, sonelerde «ben» diyen şairin de yürekten konuştuğuna aynı güvenle inanırız.

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

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

NOTLAR

1 — Sidney Lee, *A Life of William Shakespeare*, London, Smith and Elder, 1898, s. 184

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

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

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

5 — Janet G. Scot, *Les Sonnets Elizabethains, Les Sources et L'Apport Personnel*, Paris, Honoré Champion, 1929, s. 230

6 Buradaki «prick» fiilinin iki anlamı olması ayrıca ilginçtir: «To prick» hem seçmek, hem de erkeklik organı vermek anlamına gelir.

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

8 Janet G. Scot, *a.g.e.*, s. 237

9 John Middleton Murry, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1936 s. 113

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

11 — G. Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 74

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

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

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

15 — *A.g.e.*, s. xi

16 — Sidney Lee, a.g.e., s. 109

17 — Janet G. Scot, *a.g.e.*, s. 266

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

19 — Walter Raleigh, *Shakespeare*, London, Macmillan, 1939, s. 88

20 — Sidney Lee, *a.g.e.*, s. 159

Üçüncü Bölüm

ELİZABETH ÇAĞINDA TİYATROLAR VE SAHNE

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

Bu tiyatrolar arasında bizi en çok ilgilendiren Globe ile Blackfriars'dır. Her ikisine de, James Burbage'in oğlu ve Shakespeare'in çalıştığı topluluğun yöneticisi ve baş oyuncusu Richard Burbage sahipti. Böylece Shakespeare'in oyunlarının çoğu, kumpanyasının malı olan ve kendisinin de hissedarı bu-

lunduğu Globe ve Blackfriars tiyatrolarında oynardı. 1599 yılının başında yıkılan The Theatre'in malzemesiyle Londra'nın Southwark mahallesinde kurulan Globe'un 1200 seyirci alabilen sekiz köşeli bir yapı olduğu söylenir. 1613'de Shakespeare'in *Henry VIII*'i oynanırken, çağın en ünlü tiyatrosu sayılan bu bina yanmış ve bir yıl sonra, daha da güzelleştirilerek yeniden yapılmıştı. Shakespeare'in kumpanyası hem Globe'da, hem de 1608'den sonra Blackfriars'da oynardı. Eski bir manastırda kurulan bu tiyatro binasının, ötekilerden farklı bir özelliği vardı: Üstü kapalıydı ve kentin dışında değil, içindeydi. Öteki tiyatroların kentin dışında, genellikle Thames nehrinin güneyinde Bankside'da bulunmalarının nedeni, İngiltere'yi ikide birde kasıp kavuran veba salgınlarının korkusu (veba salgını olunca, Londra belediyesi tiyatroları kapatırdı) ve çoğu üyesi Puritan mezhebinden, dolayısıyla da tiyatro düşmanı olan Londra belediyesinin olumsuz tutumuydu.

Hem Globe'u, hem de Blackfriars'ı işleten Lord Chamberlain kumpanyası, Elizabeth çağının en iyi örgütlenmiş, en çok rağbet gören tiyatro topluluklarından biriydi. Elli yıl süreyle, yani 1593'den Puritan'ların iktidara gelip tüm tiyatroları kapattıkları 1642 yılına dek, oyunları hiç aksatmadan sürdürdü. O çağda her tiyatro kumpanyasını yüksek bir kişi korurdu. Oyuncular onun hizmetinde sayılır ve ancak ondan resmen bir izin belgesi aldıktan sonra çalışmaya başlayabilirlerdi. Böyle bir izni olmayan oyuncular serseri bilinir, cezalandırılırdı. Önceleri Lord Leicester topluluğunda çalışan birçok oyuncu, 1593'de başka oyuncularla birleşerek Lord Chamberlain'in, yani baş mabeyincinin hizmetine girdiler. Shakespeare'in, 1595'den sonra bu kumpanyada çalıştığını kanıtlayan belgeler, bu arada sarayda verilen gösterilef için Shakespeare'e ve arkadaşlarına ödenen parayı gösteren hesap cetvelleri vardır. Daha sonraları Shakespeare bu topluluğun başlıca hissedarlarından biri olup bu sayede bir hayli para kazandı. Lord Chamberlain'in kumpanyasından farklı olarak, Lord Admiral, Lord Worcester,

Lord Derby kumpanyaları ve öteki topluluklar, çalıştıkları tiyatro binasına sahip olmadıkları için kazançlarının hemen hemen yarısını tiyatronun asıl sahibine vermek zorunda kalıyorlardı. Rose ve Fortune tiyatrolarının sahibi Philip Henslowe gibi işadamları bir hayli zengin olabilmişlerdi bu yüzden. Lord Admiral kumpanyasının ünlü oyuncusu Edward Alleyn'in kayınpederi olan Henslowe'un tuttuğu günlük, epeyce karışık olmakla birlikte, Elizabeth çağı tiyatrosunun para işleriyle ilgili çok değerli bilgi vermekte; o sıralarda gerek oyuncuların gerekse oyun yazarlarının olabildiğince sömürüldüklerini göstermektedir. Oysa kendi malları olan tiyatrolarda çalışan Lord Chamberlain kumpanyasının kazancı doğrudan doğruya hissedarların ve oyuncuların eline geçtiği için, Shakespeare hem oyuncu, hem de yazar olarak ötekilerden çok daha verimli koşullarda çalışmaktaydı. 1603'de Birinci James'in tahta geçmesiyle, Lord Chamberlain kumpanyasının durumu büsbütün iyileşti; kralın koruduğu bu kumpanyaya artık «Kralın Kumpanyası» adı verildi. Çağın en tanınmış oyuncularından biri olan ve bu topluluğu yöneten Richard Burbage'ın, Shakespeare'in oyunlarında başrolleri oynadığını biliyoruz. Elizabeth çağının bir tiyatro meraklısı, Burbage'ı, Hamlet, Lear ve Othello rollerinde gördüğünü söyler. Arnim, Augustine Philips, Slye, Pope, John Lowin, Shakespeare'in ölümünden sonra Birinci Folio'yu yayınlayan John Heming ve Henry Condell gibi değerli oyuncular aynı topluluktaydı. Shakespeare oyunlarını yazarken arkadaşlarını gözönünde tutuyor, onları en güzel, en iyi canlandırabilecekleri kişileri yaratmaya çalışıyordu belki de. Örneğin, bu tür rollerde ayrıca başarı gösteren Arnim kumpanyaya girdikten sonra en ilgi çekici soytarılarını yaratmaya başlamıştı. Elinde Burbage gibi eşsiz bir oyuncunun bulunması da, Shakespeare için büyük bir esin kaynağı olsa gerek.

Öteki tiyatro topluluklarında olduğu gibi, Shakespeare'inkinde de kadın rollerini erkek çocuklar oynardı. Restorasyon çağına, yani 1660'a kadar hiçbir kadın halka açık bir tiyatroda

sahneye çıkmadığı için, 1629'da bir Fransız topluluğu Blackfriars'da temsil verirken, Fransız kadınlarının sahnede görülmeleri büyük bir rezalet sayıldı. Ancak 1660 yılının son ayında Desdemona rolünü ilk kez bir kadın oynadı. İkinci Charles'ın Cromwell iktidardayken Fransa'ya sığınması ve orada kadınları sahnede görmeye alışması, bu değişikliği meydana getiren nedenlerden biri olabilir. Kral Charles, kadın rollerini kadınların oynamasını, ahlâk açısından daha uygun bulduğunu ileri sürdü. Zaten Puritan'ların tiyatroda en çok ayıpladıkları şeylerden biri de, erkek çocukların kadın rollerine çıkmalarıydı. Puritan'lar bu görüşlerini savunmak için *Kutsal Kitap*'a (Deuteronomy xxii, 5) başvururlar, kadınların erkek kılığına, erkeklerin kadın kılığına girmesinin Tanrının gözünde bir günah sayıldığını ileri sürerlerdi. [Ben Jonson, *Bartholemew Fair*'de (Bartholemew Panayırı) güllünç bir Puritan'a aynı savı söyleterek onunla alay eder.] Daha da ileri giden Puritan'lar da vardı. Örneğin, Philip Stubbes, 1583'de kadın rollerine çıkan erkek çocukları cinsel sapık olmakla suçlamıştı. Çok daha sonraları başka bir Puritan, William Prynne 1632'de tiyatroya karşı yazdığı kitabında, kadın rolüne çıkan bu genç çocukların, hem öteki oyunculardа, hem de seyircilerde ahlâksızca istekler uyandırdıklarını, onları kadın kılığında gören erkeklerin bu çocuklara âşık olduklarını söylemişti.

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

Shakespeare oyunlarında bu erkek çocuklara değinir zaman zaman. Örneğin, *As You Like It*'in epilogunda, Rosalind rolünü oynayan genç çocuk, «eğer kadın olsaydım, sakalı, teni hoşuma gidenlerden, nefeslerinden iğrenmediklerimden bir ço-

ğunu öperdim» («If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not») der seyircilere. *Hamlet*'in ikinci perdesinin ikinci sahnesinde, Danimarka Prensi saraya gelen oyuncuları karşılarken, kadın rollerini oynayan çocuğun bir hayli boy attığını görür; sesinin kalınlaşmasından korkarak ona takılır :

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

By our lady, your ladyship is nearer heaven than when I saw you last, by the altitude of a chopine. Pray God, your voice, like a piece of uncurrent gold, be not cracked.
(II, 2, 420-424)

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

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

Tüm tiyatrolarda kadın rollerine çıkan bu erkek çocuklardan başka, sadece çocuklardan oluşan tiyatro toplulukları da vardı. Bunların en önemlileri, Children of St. Paul's ile Children

of the Chapel'di. Aralarında üstün yetenekli oyuncular da bulunurdu. Bu yeteneklilerden biri olan Salathiel Pavy, on üç yaşında ölünce, Ben Jonson onu anmak için bir şiir yazdı. «Sahnenin Pırlantası» («the stage's jewel») dediği bu çocuğun, yaşlı adam rollerini ayrıca iyi oynamasına değindi :

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

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

Çok güzel şarkı söyleyen, her çeşit çalgı çalabilen bu çocuk toplulukları, özellikle 1600'den sonra öyle büyük başarılar elde etti ki, yetişkinlerden oluşan kumpanyalar, bunları artık küçümsenmeyecek bir tehlike saymaya başladı. *Hamlet*'de bu sorun ele alınır. Danimarka prensi, beğendiği oyuncuların durumunu sorunca, Rosencrantz onların, yeni çıkan bir moda yüzünden, yani tiz sesleriyle «küçük şahin kuşları» («little eyas-ses») (II, 2, 339) gibi sahnelerde bağırıp çağıran çocuk oyuncular yüzünden, artık başkentte barınamadıklarını, taşrada turne yapmak zorunda kaldıklarını açıklar.

1616'da Londra'da on tiyatro bulunduğunu söylemiştik. Bu tiyatroların biçimleri de, sahneleri de, bugünkilerden çok farklıydı. 1596'da Swan tiyatrosunda bir oyun seyreden Johan-

nes De Witt adlı bir oyuncunun acemice çizdiği küçük planı örnek alarak bir arkadaşının yaptığı resim, bazı başka resimler ve kent haritalarında görülen tiyatro binaları, bu konudaki bilgimizin başlıca kaynağıdır. Shakespeare çağında tiyatrolar, binle iki bin arasında seyirci alabilen, yuvarlak ya da sekiz köşeli, ahşap yapılardı. Shakespeare, *Henry V*'in prologunda, tiyatroyu «tahtadan bir O» harfine benzetir («This wooden O.») Binanın üstü damsız olduğundan, günümüzde parter dediğimiz yerdeki seyirciler, güneşten de yağmurdan da koruyamazlardı kendilerini. Tiyatronun en ucuz yeri olan ve zemini taş ya da topraktan yapılmış parterde, oturacak sandalya bulunmadığından, Türkçeye çevrilmesi olanaksız bir deyimle, küçümseyerek «toprakta duranlar» anlamına gelen «groundlings» denilen seyirciler, ayakta durmak zorundaydı. (Hamlet, kötü oynayan oyunculardan söz ederken, saçma sapan pandomimalardan, anlamsız gürültülerden hoşlanan bu «groundlings»lere de çatar.)

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

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

Bu tiyatroların sahne bölümünün, çağımızın sahneleriyle hiçbir ilgisi yoktu. Bugün sahne, üç duvarlı, içinde olup bitenleri seyircilerin seyredebilmeleri için yalnız dördüncü duvarı ek-

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

Her iki yanı açık bu sahnede perde olamazdı elbette. Ama sahnenin dibindeki galeride bir perde asılıydı. Bu perdenin arkasında da küçük bir oda vardı. Bu odanın her iki yanındaki kapılardan kulise ve oyuncuların giyinme odalarına geçilirdi. Bu perde kapanınca, sahne ikiye bölünürdü: Dış bölümü oluşturan geniş ve uzun platform ve iç bölümü oluşturan küçük oda. Önünde perde olduğu için günümüzün sahnelerini andıran bu oda çok işe yarardı. Örneğin, Hamlet'in amcasının suçlu olup olmadığını anlamak için sergilenen küçük oyun, burada oyna-

nırdı. Polonius, Danimarka Prensini gözetlemek için oradaki perdenin arkasına saklanır ve orada vurulurdu. *Henry IV*'de Falstaff aynı yerde uykuya dalardı. *Romeo and Juliet*'de, Capulet'lerin mezarı orası olurdu. *Othello*'da Desdemona'nın yatağı oraya konulurdu. *A Midsummer-night's Dream*'de, Bottom ile arkadaşları, Theseus'un düğününü kutlamak için hazırladıkları oyunu orada oynarlardı. *Julius Caesar*'da Brutus'un çadırı oraya kurulurdu. *The Tempest*'de Prospero'nun mağarası orada bulunurdu, vb. Bu odanın üstünde küçük bir galeri vardı. Oyuncuların yüksekte görünmeleri gerekince, aslında bir balkon olan bu galeri de çok işe yarardı. *Romeo and Juliet*'de Juliet'in, *Othello*'da Desdemona'nın babasının, *The Merchant of Venice*'de Jessica'nın penceresi olurdu; *Antony and Cleopatra*'da Mısır Kraliçesinin sığındığı anıt, *Hamlet*'de de Elsinore surları yerine geçerdi. Burası, oyun gereği kullanılmadığı zaman, bazı seçkin seyircilere bir çeşit loca gibi verilirdi. Balkonun üstündeki galeride de çalgıcılar otururdu.

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

Ne var ki, XIX. yüzyıldaki gerçekçiliğe yeltenen, hattâ bu yüzden «arkeolojik» denilen dekor kurma kaygısından çağımızda vazgeçilip, Elizabeth çağı dekor kavramına bir yönelme vardır artık. Nitekim 1964'de Shakespeare'in doğumunun dört

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

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

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

demezdi. Belki Horatio da güneşin doğuşunu şöyle anlatmazdı:

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

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

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

Shakespeare'in çağı tiyatrosunda, dekor olmadığı, yani sahne sırayla bir yatak odasını, bir meyhaneyi, bir savaş meydanını, bir deniz kıyısını, vb. gösterdiği için, oyun hızla akardı. Oysa dekor kaygısına düşersek, gereksiz duraklamalar olur ve uzayan oyunun hızlı temposu engellenir. Shakespeare'in yaşadığı çağda, oyunlarının aşağı yukarı iki saat içinde oynandığını biliyoruz. *Romeo and Juliet*'in prologunda «sahnemizin iki sa-

atlık alışverişi» («the two hours' traffic of our stage»). *Henry VIII*'in prologunda da «iki kısa saat»ten («two short hours») söz edilir. Ne yazık ki, Shakespeare'in oyunları daha sonraları üç saatte, hatta üç buçuk saatte oynandı. Granville-Barker, yetenekli bir Shakespeare eleştirmeni, Shakespeare'i oynayan ve sahneye koyan bir kişi olarak, oyunların hızla akışını bozan bu gereksiz uzatmalara karşı koydu. Ona göre, Shakespeare oynanırken bir tek arayla yetinilmeli; ikide birde perdeyi indirip kaldırarak, oyuna durgun bir hava verilmemeli. Bunu sağlamanın tek çaresi de «unlocalized stage», yani «belirli bir yeri göstermeyen bir sahne» dir.

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

Sahnenin çıplaklığına karşılık, oyuncuların kostümleri son derece süslü ve gösterişliydi. Elimize geçen çeşitli belgelerden, Elizabeth çağı tiyatro yönetmenlerinin, oyunculara pahalı giysiler giydirmek için çok para harcadıklarını anlıyoruz. Bu yönetmenlerden biri olan Henslowe, kadın rolüne çıkan erkek çocuğun giyeceği siyah kadife giysi için altı İngiliz lirasından fazla harcadığını söyler. Oysa bu çocuğun oynadığı oyunu yazan Heywood'a ancak üç İngiliz lirası vererek oyununu satın almıştı. Kimi zaman da kumpanyayı koruyan soylu kişiler, bu giysileri oyunculara armağan ederlerdi. Kostümler tarihsel değildi; yani oyun hangi çağda geçerse geçsin, oyuncular her za-

man Elizabeth çağının giysileriyle sahneye çıkarlardı. Böylece Julius Caesar'ın çağdaşı bir Romalıyla XII. yüzyıldaki bir İtalyanın ya da Anglo-Saxon istilâsından önce yaşayan bir Britanyalının kıyafetleri arasında hiçbir fark yoktu; hepsi Elizabeth çağı giysileri giyerdi. Bu durum, Shakespeare'i çağımızın kıyafetleriyle oynama merakını destleklemiş olabilir. Madem ki, Elizabeth çağında Shakespeare oynanırken hep Elizabeth çağı kostümleri giyilirdi, XX. yüzyılda Shakespeare oynanırken niçin çağımızın kostümleri giyilmesin, diye düşünebiliriz pekâlâ.

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

Az çok bugünün sinema seyircileri gibi, en varlıklısından en yoksuluna, en okumuşundan en cahiline kadar, her çeşit insan vardı Elizabeth çağı seyircileri arasında. Halkın yoksul tabakalarında tiyatroya aşırı bir merak duyulduğu için, parterde ayakta duran «groundlings»ler, Londra belediyesi Puritan üyelerinin huzuru kaçıran kavgaların çıkmasına neden olurdu zaman zaman. Gösterilerin çalışma saatlerine rastlaması, çalışanların ikide birde işyerlerinden kaçıp tiyatroya koşmaları, tiyatro düşmanlarını ayrıca çileden çıkarırdı. Tiyatrolarda çevrelerini tedirgin eden yalnız «groundligs»ler değildi. Shakespeare'in çağdaşlarından Dekker'in anlattığına göre, kibar geçinen bazı züppeler de «groundlings»lerden çok daha beter davranırmış tiyatrolarda. Dekker bunlardan birinin kepazeliklerini

şöyle anlatır: Temsile geç gelir, sırf herkes onu görsün diye sahnede otururmuş; çevresindekileri rahatsız etmek için, en acıklı sahnelerde güler ya da yanındakinin ensesini gıdıklarmış; oyunun en heyecanlı yerinde de, elinden geldiğince gürültü yaparak, tiyatrodan çıkıp gidermiş.

Anlatıldığına göre, Elizabeth çağı seyircileri, sahnede olup bitenlere karşı hiç de soğuk ya da kayıtsız kalmazlarmış. Bir sahneyi ya da bir oyuncuyu beğenmeyince, yemekte oldukları fındıkları fıstıkları onun üstüne atarak, bağırıp çağırarak ve özellikle kedi gibi miyavlayarak, görüşlerini açığa vururlarmış. Hattâ öyle gürültü yaparlarmış ki, Edmund Spencer şiirlerinden birinde, ansızın kopan korkunç bir patırdıyı, seyircilerin tiyatroda bağrışlarına benzetir. Bir sahneyi beğenince de, hayranlıklarını gene açıkça belirtirlermiş. Oyunun acıklı yerlerinde öylesine ağlarlarmış ki, Shakespeare'in çağdaşlarından Nashe, «on binlerce seyircinin gözyaşlarından» söz eder. Komik sahnelerde de katıla katıla gülerlermiş. Dar kafalı bir Puritan olan Stephen Gosson, tiyatroyu kötülerken, bu kahkahalardan, seyircilerin hep bir ağızdan bağıra çağıra gülmelerinden ayrıca yakınır.

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

Biraz önce söylediğimiz gibi, Elizabeth çağının parterin neredeyse ortasına kadar uzanan platform biçiminde dekorsuz sahnesinin, çağımızın sahnesiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Böylece yüzyıllar boyunca Shakespeare, kendi sahnesine hiç uymayan bir sahnede oynandı. İyi ki, tümüyle değilse bile kısmen Shakespeare çağı sahnesine geri dönmeyi amaçlayan birkaç yönet-

men çıktı. Bunların öncüsü olan William Poel, 1894'de Elizabethan Stage Society, yani Elizabeth Çağı Sahnesi Derneğini kurdu. Bu dernekte Shakespeare ve çağdaşı dram yazarlarının oyunları, Elizabeth çağınınkini andıran bir platform-sahne üstünde oynandı. Bu gösterileri beğenen Bernard Shaw, derneğin sahneye koyduğu oyunları seyrettikçe, Elizabeth çağı oyunları için bunun tek çıkar yol olduğunu söyledi. Poel'in öğrencisi Nugent Monck, Birinci Dünya Savaşından sonra, oyunlarını bir platform-sahne üstünde oynattı. Aynı merak Amerika'da da başladığından, 1904'de Harvard Üniversitesinde, Shakespeare oyunları için bu tür bir sahne kullanıldı. 1938'de de Yale Üniversitesi öğrencileri, kendi tiyatrolarında bir Elizabeth çağı sahnesi kurdular. E. K. Chambers'in 1923'de yazdığı *The Elizabethan Stage*'den (Elizabeth Çağı Sahnesi) sonra, 1942'de *The Globe Playhouse: Its Design and Equipment*'i (Globe Tiyatrosu: Planı ve Donanımı) yazan ve o çağın tiyatroları üzerine çözlü bilgi veren Cranford Adams'ın yönetimi altında, Illinois Üniversitesinde Globe'u örnek alarak, bir Elizabeth çağı sahnesi meydana getirildi.

Ne var ki, kimine göre, Shakespeare'in çağımızın sahnesinde ya da Elizabeth çağının sahnesinde oynanılmasının hiçbir önemi yoktur. Çünkü Shakespeare'in oyunları, aslında hiç sahneye konmamalı, ancak okunmalıdır. Bu görüşü «On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation» (Sahnede Gösterilmeye Uygunlukları Açısından Shakespeare'in Tragedyaları) adlı denemesinde açıklayan Romantik çağın ünlü deneme yazarı Charles Lamb'e bakılacak olursa, Shakespeare'in tragedyaları eşsiz yüceliklerinden ötürü sahneye uygun değildir. Bunlar sahneye konulunca, değerlerinin ve anlamlarının çoğunu yitirmelerinin önüne geçilemez. Lamb, yazarımızın en güzel oyunlarını oynamanın yolu olmadığına, çünkü bir tiyatro oyununda düşünceler ne denli derin, duygular ne denli ince, tutkular ne denli yoğun olursa, bunları sahnede canlandırmanın da o denli olanak-

sız olduğuna inanır. Lamb'a göre, tiyatro seyircisini duygulandırmak açısından en kaba saba, en bayağı bir melodramla, Shakespeare'in en özlü tragedyası arasında hiçbir fark yoktur. Demek ki, tiyatro sanatında, iyi ya da kötü, tüm oyunları aynı düzeye indiren köklü bir bozukluk vardır. Bize kalırsa Lamb, oyunculara saygısızlık göstermek niyetinde olmadığını söylediği halde, oyuncunun sanatına inanmıyordu aslında. Shakespeare'in sahnede oynanmasına karşı koymasının asıl nedeni bu olsa gerek. Lamb'den önce Dr. Johnson da aynı görüşteydi herhalde, çünkü Shakespeare'in birçok oyununun oynanmakla değerini yitirdiğini ileri sürer. Çağımızın iyi eleştirmenlerden Logan Pearsall Smith'in aynı garip görüşü savunmasına şaşmamak elimizde değil. Smith'e göre, Shakespeare'in hiçbir oyunu sahneye konulmakla güzelleşmemiş, tam tersine değerden düşmüş, bozulmuştur.

Kötü oynanmış, kötü sahneye konulmuş ya da dilimize kötü çevrilmiş bir oyunu seyretmektense, evimizde oturup aynı oyunu okumak daha iyidir elbette. Ne var ki, Shakespeare'in oyunlarının oynanmayacağını, oynanmaması gerektiğini savunmak, aklın alamayacağı kadar saçma bir görüştür. Çünkü Shkespeare'in oyunları «closet-drama» (dolap-tiyatrosu) denilen türden, yani sadece okunmak için yazılan oyunlar değildir. Onları bu hale sokarsak, gerçek değerlerini hiç anlamadığımızı açığa vurmuş oluruz. Shakespeare oyunlarını oynatmak amacıyla yazdı. Hattâ bu yazdıklarının günün birinde okunabileceğini aklından bile geçirmediği için onları yayınlamayı hiçbir zaman düşünmedi. Bunu düşünseydi, özellikle ömrünün sonuna doğru, vakti ve parası olduğu sıralarda, Ben Jonson'un yaptığı gibi, oyunlarını bastırmak zahmetine katlanırdı. Shakespeare tam anlamıyla bir tiyatro adamıydı. Yalnız tiyatro yazarı değil, aynı zamanda oyuncuydu. Onun mesleği, işigücü tiyatroydu. Ve bu tiyatro adamı, yazdıklarının okunmasını değil, oynanmasını istiyordu.

Bize kalırsa, Shakespeare'in tiyatro yazarı olarak gerçek

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

Elveda Kral!
Başınızı örtünüz ve törensel bir saygı göstererek,
Etten kandan yapılmış olanlarla alay etmeyiniz.

Farewell King!
Cover your heads and mock not flesh and blood
With solemn reverence.

Bunu söyleyen Kralı sahnede görmezsek, ne demek istediğini pek anlayamayız, ama oyuncunun davranışıyla bu sözün anlamı açıkça belirir : Richard, «Elveda Kral!» derken, tacını başından çıkarır. Hükümdarın başı açıkken, yanındakilerin şapka giymeleri protokola aykırı olduğu için, orada bulunanların hepsi şapkalarını çıkarırlar. Bunun üzerine Kral, artık herkes gibi etten kandan yapılmış, sıradan bir insan olduğunu, ona saygı göstermekle, onunla sanki alay ettiklerini söylemek ister. Gene aynı oyunda, Bolingbroke, İkinci Richard'ın önünde diz çökünce, Kral ona ayağa kalkmasını emreder :

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

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

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

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

Dördüncü Bölüm

SHAKESPEARE'İN METNİ, BASKILARI VE KAYNAKLARI

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

Elizabeth çağı tiyatro yazarlarının, okunmak için değil de, oynanmak için oyun yazdıklarını ve bu oyunları gerçekten değerli edebiyat örnekleri sayılmadığı için yayınlanmadıklarını daha önceden de söylemiştik. Üstelik oyunların kitap halinde çıkması, tiyatro kumpanyalarının hiç işine gelmezdi. Bir tiyatro topluluğu belirli bir para karşılığında bir oyunu satın aldıktan sonra, o oyun kumpanyanın malı olurdu artık. Yönetmen-

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

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

Elimizde Shakespeare'in 37 oyunu vardır. (*Henry VI* üç bölümlü, yani 15 perde ve *Henry IV* iki bölümlü yani 10 perde olduğu için, 34 oyunu vardır demek belki daha doğru olur.) Bunlardan ancak 18'i yazar yaşarken «quarto» olarak yayın-

landı. (Quarto bir yaprak kâğıdın dörde katlanmasından oluşan küçük forma kitap.)

Eğer Elizabeth çağı seyircileri Shakespeare'i beğenmeselerdi, oyunları sahnede çok başarılı olmasaydı, «korsan» denilen matbaacılar, bu oyunların kopyalarını elde etmek ve yazardan habersiz bunları basmak zahmetine herhalde katlanmazlardı. Bu baskılardan bazıları oldukça düzgündür. Çok eksik, kısaltılmış ve sayısız yanlışlarla dolu olan bazılarına da «kötü quarto'lar» adı verilir. Quarto'ların çoğunlukla sahnede kullanılan kısaltılmış metinlerden, oyuncuların rol defterlerinden, suflörün defterinden ya da matbaacıların oyunu dinleyip kopya etmeleri için tiyatrolara gönderdikleri adamların elde ettikleri notlardan alındığını, bazen de bunların karşılaştırılarak ortaya çıkarıldığını sanıyoruz.

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

1623'de, yani şairin ölümünden yedi yıl sonra, John Heming ile Henry Condell adlı iki oyuncu, ünlü Birinci Folio'yu yayınladılar. Kitabın önsözünde, kendi yararlarını düşündüklerinden değil, sadece Shakespeare kadar değerli bir arkadaşlarının unutulmaması için bu işe giriştiklerini açıklarlar. Böylece Shakespeare'in bu iki oyuncu arkadaşı sayesinde, hem quarto olarak çıkan oyunlar yeniden yayınlandı, hem de quarto baskıları bulunmadığı için belki de yok olacak on sekiz oyun elimize geçti. Folio'nun başında, buradaki oyunların Shakespeare'in gerçek metnine göre basıldığı söylenir; bundan önce çıkan quarto'ların ise «zararlı sahtekârlar» tarafından çalına-

rak gizlice yayınlanan eksik ve kusurlu metinler oldukları ileri sürülür. Heming ile Condell, Shakespeare'in yazmalarından yararlanarak Folio baskısını hazırladıklarını söyledikleri halde, bu yazmalardan elimize bir tek satır bile geçmediği için, bu savın ne derece doğru olduğunu elbette bilemeyiz. Ne var ki, quarto baskılarda olduğu gibi, Folio baskısında da birçok yanlış ve anlaşılmayan yer bulunduğuna göre, ilk editörlerin savlarının doğruluğuna pek inanamıyoruz. Bize kalırsa, bu baskı, Shakespeare'in yazmalarından değil de, tiyatroda kullanılan metinlerden alınmıştır. Birinci Folio, ufak tefek değişikliklerle, ama eksik ve kusurlu yanlarını olduğu gibi alıkonarak, 1623'de, 1663'de, 1664 ve 1685'de yeniden basıldı. Bu da Shakespeare'in ününün XVII. yüzyıl boyunca sürüp gittiğini kanıtlar.

Shakespeare'in metni üzerine XVIII. yüzyılda başlayan ve hâlâ süregelen çalışmalar sayesinde, oyunlar bugünkü halini aldı. Quarto'lardan birinin ya da Folio'nun herhangi bir sayfasına bakan, sonra da bu sayfayı, yeni bir baskının aynı sayfasıyla karşılaştıran bir kişi, çağımızda yaşayanların Shakespeare'i rahatça okuyabilmeleri ve iyice anlayabilmeleri için yapılan bu araştırmalara ne denli emek verildiğini ve bu işin aslında ne denli güç olduğunu hemen anlar. Shakespeare'in bilimsel baskılarıyla uğraşanlar, yalnız Shakespeare'in yazımını yenileştirmek, eski metinlerdeki sayısız yanlışları düzeltmekle kalmadılar. Bugün artık kullanılmayan ya da tümüyle anlam değiştiren binlerce deyim ve sözcüğü de açıkladılar. Bunu yapabilmek için, hem o zamana dek çıkan tüm Shakespeare baskılarını, hem de Elizabeth çağında yazılan kitapları dikkatle tarayıp incelemeleri gerekti. Shakespeare oyunlarını yazalı aradan dört yüzyıl geçtiği ve bu süre içinde, dilde, tümce kuruluşunda, dilbilgisinde birçok değişiklik olduğundan, bugün edebiyat eğitimi görmüş bir İngilizin bile, bu bilimsel baskılara ve C. T. Onions'un *Shakespeare Glossary*'si gibi özel Shakespeare sözlüklerine başvurmadan, Shakespeare'in metnini tam

anlaması olanaksızdır. Hattâ tüm bu çalışmalara karşın, ya anlam bakımından kapalı kalan ya da çeşitli uzmanlar tarafından değişik anlamlarda yorumlanan birçok yer vardır oyunlarda. Günümüzün en iyi Shkespeare baskıları, uzmanların hazırladıkları açıklayıcı bir önsöz ve notlarla birlikte, her oyunu ayrı bir kitap olarak yayınlayan *The New Arden Shakespeare*, *The New Cambridge Shakespeare* ve *The New Penguin Shakespeare*'dir. Shakespeare'i başka bir dile çevirmek isteyenlerin, bu baskılardan yalnız bir tekini değil, üçünü birden kullanmaları daha yerinde olur.

Oyunların incelenmesine geçmeden önce, Shakespeare'in kaynakları sorununa da kısaca değinmemiz gerekiyor. Shakespeare'in dehasının özgün olmayan tek yanı, oyunlarının konularıdır. Yazarımız yeni konular uydurmak zahmetine pek katlanmazdı. Böylece ilk oyunlarından *Love's Labour's Lost* ve büyük bir olasılıkla son oyunu olan *The Tempest* dışında, Shakespeare'in başvurduğu kaynaklar saptanmıştır. Elizabeth çağında yayınlanan birçok kitap ve o çağda yayınlanmadan oynanılan birçok oyunun metni yok olduğu için, bu iki oyunun kaynakları da belki bu yüzden bulunamamıştır.

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

Oyunlarının kabataslak özetini başkalarının yazdığı öykülerden, oyunlardan ya da tarihsel kitaplardan almış olmasının hiçbir önemi yoktur aslında. Çünkü her edebiyat ürününde olduğu gibi, Shakespeare'de de önemli olan, anlatılan öykünün kendisinden çok, bu öykünün nasıl işlendiği, kişilerin nasıl canlandırıldığı, nasıl konuşturulduğu, nasıl geliştiği, bu öyküye katılan anlam, şiir ve düşünce yoğunluğudur. Bu bakımdan Shakespeare'in yüceliğini tam kavrayabilmek için en iyi çare, ilkin onun kullandığı kaynakları, sonra yazdığı oyunu okumak-

tır herhalde. Çünkü işlenen konunun ayrıntıları çoğunlukla başkalarından alındığı halde, Shakespeare'in elinde bu konu, sadece değer kazanmakla kalmaz, bambaşka oluverir. Örneğin *Romeo and Juliet*'in kaynağı, Arthur Brooke'un bir İtalyan öyküsünden esinlenerek, 1562'de yazdığı *Romeus and Juliet* şiiridir. Bu uzun ve kötü şiirde, Arthur Brooke, geleneklere uygun, dar kafalı ahlâksal bir tutum benimser. Annelerinin, babalarının sözünü dinlemeyip sevistikleri için sevdalı çifti fena halde azarlar. Shakespeare'de tertemiz bir sevdanın simgesi olan Juliet, onun gözünde annesini aldatan, şuna buna kırıtan «kurnaz bir kızdır». Brooke'un amacı, «namussuzca» isteklerden sakınmaları yolunda gençleri uyarmaktır. Ona kalırsa, büyüklerine başkaldırıp böyle «namussuzca» özlemlere kapıldıkları için bu delikanlıyla bu genç kız ölümü hakketmişlerdir. Shakespeare konunun anahatlarını Brooke'un metelik etmeyen şiirinden alıp, öykünün tüm anlamını değiştirir. Kullandığı kaynağa her açıdan tam karşıt olan bir tutumu benimseyerek, kin üstüne kurulu bir düzende, ölüm pahasına da olsa, sevgiye inandıkları için bu genç çifti yüceltir.

Shakespeare birçok kaynağa başvurur; ama başlıcaları, İtalyancadan çevrilen ve «novella» denilen uzunca öyküler, XVI. yüzyılda oynanan tiyatro oyunları, İngiliz tarihini ele alan *Holinshed's Chronicle* adlı vakayiname ve Thomas North'un Plutarkhos'un yaşam öykülerinden yaptığı ünlü çeviridir.

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

Twelfth Night'da olduğu gibi, bir fırtınada ayrılan ikiz kardeşler, yıllarca sonra durup dururken buluşuverirler vb...

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

Jacques Amyot'nun 1559'da Yunancadan Fransızcaya çevirdiği; Sir Thomas North'un da 1579'da bu Fransızca çeviriden İngilizceye çevirdiği, yani bir çevirinin çevirisi olan Plutarkhos'un, 23 Yunanlıyla 23 Romalının yaşam öykülerini anlattığı kitap, Shakespeare için Holinshed'den bile daha yararlı olmuştur. Shakespeare, Roma tarihiyle ilgili *Julius Caesar*'ı, *Antony and Cleopatra*'yı ve *Coriolanus*'u yazarken, doğrudan doğruya North'un çevirisine başvurmuştur. Ve T. S. Eliot'un dediği gibi, başkalarının British Museum'de ne kadar kitap varsa tümünü okuyarak elde edemeyeceği bilgiyi, sadece bu çeviriyi okuyarak elde etmiştir. (1)

Birinci yüzyılda yaşayan Yunanlı Plutarkhos, sadece güvenilir bir tarihçi olmakla kalmaz; Granville-Barker'in deyimiyle, «okuyucunun sanki dostça koluna girerek» (2) yaşamını anlattığı adamların kişiliklerini aydınlatan öyküler söyler ve onları yakından tanımışcasına, birçok gizli kalan özelliğini gözler önüne serer. Zaten Plutarkhos'un amacı, tarihsel olaylardan çok, bu olaylarda rol oynayanları ele almaktır. Bir insanın gerçek kişiliğinin gelişigüzel söylenmiş bir sözden ya da küçük bir el hareketinden anlaşılabileceğine inandığı için, bir tarihçinin gözünde belki de hiç önemli sayılmayacak ayrıntılar üstünde durur. Shakespeare için de önemli olan bu ayrıntılardır.

Aslında Shakespeare'in gerçekten bağlı kaldığı tek kaynak, Plutarkhos'un bu çevirisidir. O kadar ki, North'un ayrıca

güzel olan düzyazısını, eşsiz dizelere dönüştürmekle yetinmiştir kimi zaman. Örneğin, North, Cleopatra'nın teknesini şöyle anlatır:

«Pupası altındandı, yelkenleri mordu, kürekleri gümüştendi; bu küreklerin suya giriş çıkışları, teknede çalınan flavtaların, obuaların ve başka çalgıların sesine uyuyordu.»

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

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

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

(II, 2, 136 - 142)

NOTLAR

1 — T. S. Eliot, *Selected Prose*, Penguin Books, 1953, s. 17
2 — Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, First series. London, Sidgwick and Jackson, 1927, s. 89

Beşinci Bölüm

SHAKESPEARE'İN İLK KOMEDYALARI

Logan Pearsall Smith, dünya edebiyatının büyük şairleri arasında gülmece yeteneği olan tek kişinin Shakespeare olduğunu söyler. (1) Shakespeare'in dehasının en belirgin yanlarından biri ve onun dehası kadar çok yanlıdır bu gülmece. En kabasından en incesine dek, gülmecenin her türü vardır Shakespeare'de. *Comedy of Errors* (Yanlışlıklar Komedyası) ya da *Merry Wives of Windsor* (Windsor'un Şen Kadınları) gibi farslar da yazar; *As You Like It* (Nasıl Hoşunuza Giderse) ya da *Twelfth Night* (On İkinci Gece) gibi «yüksek» denilen türden komedyalar da. Falstaff ile bizi içtenlikle güldürebilir; Kral Lear'in Soytarısının hüzünlü kara gülmecesiyle içimizi burkabilir. İşin ilginç yanı şu ki, Shakespeare'in gülmecesinde bol bol hüzün vardır ama taşlama neredeyse hiç yoktur. Shakespeare güldürücü kişileriyle acı acı alay ederek onları eleştirmez; tam tersine, onlara duyduğu yakınlık ve sevgiyi okuyucularıyla seyircilerine de aşılar. Bir insana gülüşümüzde, onu sanki hor gören, katı ve acımasız bir yan vardır çoğu zaman. Oysa Shakespeare komedyalarındaki kişilere karşı değil, onlarla birlikte gülmesini öğretir bize.

Shakespeare'in ilk komedyalarındaki gülmece türü oldukça basittir. Amacı ne pahasına olursa olsun güldürmektir ve bu ilk oyunları okurken değilse bile, sahnede seyrederken, in-

san gerçekten de güler. Shakespeare'in acemilik dönemi gülmecesinin başlıca iki kusuru, sözcük oyunlarına gerektiğinden fazla yer verilmesi ve yer yer fazla açık saçık oluşudur. Çoğu okuyucular ve seyirciler, Elizabeth çağı İngilizcesinin inceliklerini tam anlamıyla kavrayamadıkları için, Shakespeare'in «müstehcenlik» konusunda ne denli ileri gittiğinin farkına varacak durumda değildirler. 1818'de Thomas Bowdler adında dar kafalı biri, edebiyat yapıtlarını canı istediğinde kırpma yetkisini kendi kendine bağışlayarak, Shakespeare'in oyunlarında fazla açık saçık bulduğu parçaları atıp «aileler için bir Shakespeare baskısı» yayınlamış ve böylece İngiliz diline «to bowdlerize» fiilini eklemiştir. (XIX. yüzyılın sonunda bile, Othello, Desdemona'ya sahnede «Orospu!» diye değil, «Şuh kadın!» diye bağırırmış.) Oysa Shakespeare'in açık saçıklığında, gerçekten ahlâksız, tiksindirici ya da edepsiz diyebileceğimiz hiçbir şey yoktur.

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

Shakespeare geliştikçe bu kusurlardan kurtuldu, kaba güldürüden vazgeçip, «yüksek komedya» dediğimiz türe doğru yöneldi. Gülmecesi daha ince, daha zarif oldu; hem düşünce açısından daha derin bir anlam, hem de daha güldürücü bir nitelik kazandı. O kadar ki, kimi eleştirmenler, onun komedyalarını tragedyalarından da üstün sayarlar. Örneğin, Dr. Samuel Johnson, Shakespeare'in dehasının tragedyadan çok komedyaya yatkın olduğunu; tragedyaları sadece ustalığından kaynaklanırken, komedyalarının içgüdüsünden kaynaklandığını düşünür. Hazlitt ise, bu görüşe karşı çıkar. Shakespeare'in gerçek

dehasının tragedyalarında belirdiğini, komedya alanında Molière, Rabelais ve Cervantes gibi yazarların onunla kıyaslanabileceğini, ama tragedyada hiçbir oyun yazarının onu düzeyine erişemediğini söyler.

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

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

Sokrates, aynı adamın hem komedya, hem de tragedya yazabileceğini ileri sürer. Dünya edebiyatında bu savı doğrulayan tek yazar Shakespeare'dir.

THE COMEDY OF ERRORS

(*Yanlışlıklar Komedyası*)

1591'e doğru, Shakespeare'in acemilik döneminde yazılan *The Comedy of Errors*, yazarın ilk oyunlarından biri, belki de ilk komedyasıdır. Saintsbury, ilk tragedyalardan *Titus Andronicus*'a «tragedy of horrors», yani «korkunçluklar tragedyası» adını vererek, bu oyunun *The Comedy of Errors* düzeyinde olduğunu ve burada dehşet uyandırmak amacını güden kanlı olayların yerini, kaba saba şakalarla soytarılıkların aldığını söyler. Gerçekten de *Titus Andronicus* tragedya olarak ne denli ilkelse, *The Comedy of Errors* da komedya olarak o denli ilkeldir. Biri bir melodramdır ancak, öteki de sadece bir fars.

Romalı Plautus'un *Menaechmi*'sinin bir uyarlaması olan *The Comedy of Errors*'da koşuklu uyaklı birçok parça bulunduğu halde, bu komedya düşünceden yoksun olduğu gibi, şiirden de yoksundur. Shakespeare her şeyden önce büyük bir şair olduğu için, bu oyunda insanı en çok tedirgin eden yanlardan biri de bu şiir eksikliğidir. Shakespeare'in bundan sonra yazdığı komedyalarda aşk teması ön plandadır. Oysa burada aşk önemli bir rol oynamaz. Kişiler ise, daha sonraki komedyalarda gördüğümüz canlı ve gerçek insanlara benzemeyen, üstünkörü çizilmiş, duygusuz ve düşüncesiz kuklalardan başka bir şey değildirler. Shakespeare'in iyi komedyalarında gülmece öğeleri, doğrudan doğruya kişilerin özel niteliklerine bağlıdır; onların davranışlarından ve sözlerinden doğar. Oysa *The Comedy of Errors*'da kişilerin kendileri ya da söyledikleri değil,

başlarına gelen olaylar, bulundukları durumlar güldürücüdür ancak. Bunların güldürücü oluşunun nedeni de çok basittir: Birbirine tıpkı benzeyen ikiz kardeş birbiriyle karıştırılır. Plautus'da sadece bir çift ikiz kardeş vardır. Bir yanlışlıklar komedyası yazmak için bir çift ikiz kardeş yetmezmiş gibi, Shakespeare kendi güldürüsüne, gene ikiz olan uşaklar da ekleyerek, bu basit komedya öğesini, iki kat daha güldürücü yapmayı düşünmüştür.

The Comedy of Errors'da konu diye bir şey yoktur aslında. Tüm oyun Sirakuza'lı Antipholus'un Ephesos'lu Antipholus, Ephesos'lu Antipholus'un da Sirakuza'lı Antipholus sanılması; Sirakuza'lı uşak Dromio ile Ephesos'lu uşak Dromio'nun birbirileriyle karıştırılması üstüne kuruludur. İkiz Antipholus'larla ikiz Dromio'lar, daha bebekken, bir fırtına sonucu birbirlerinden ayrılırlar. Sirakuza'lı Antipholus delikanlılık çağına gelince, yanına uşağı Sirakuza'lı Dromio'yu da alarak, ikizini bulmak için yollara düşer; kardeşinin oturduğu Ephesos'a varır. Gelgelelim aynı yerde bulunduklarından haberleri yoktur. Ephesos'lular da, ortada iki tane Antipholus ile iki tane Dromio olduğunu bilmezler. Böylece ikizlerin hiçbir zaman sahnede yan yana görülmemelerinden doğan bir yanlışlıklar komedyası gelişir.

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

THE TWO GENTLEMEN OF VERONA

(*Verona'lı İki Centilmen*)

Shakespeare'in acemilik döneminin damgasını belirgin bir biçimde taşıyan *The Two Gentlemen of Verona*'nın tam ne za-

man yazıldığı bilinmezse de, 1595'den öncenin ürünü olduğu kuşkusuzdur.

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

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

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

Bu arada Proteus, Silvia'yı elde etmek için boşuna uğraşıp durur. Silvia hem sürgündeki sevgilisine bağlı kalmakta direnir, hem de Julia'yı unuttuğu için Proteus'u ayıplar. Derken Proteus, Silvia'ya aşkını açıklarken, erkek kılığında olan Julia, sevgilisinin hainliğini kendi gözleriyle görür. Ama vefasız sevgilisini gene de seven Julia, Sebastian adını alarak onun hizmetine girer. (Proteus'un eski sevgilisini erkek kılığında görüp tanımayışı, Elizabeth çağının gerçekçilikle hiçbir ilgisi olmayan ve Shakespeare'in birçok oyununda görülen gelenekler-

den biridir.) Proteus, bu yeni uşağıyla Silvia'ya bir aşk mektubu, bir de yüzük gönderir. Proteus'dan ayrılırken ona armağan ettiği yüzüğü görünce, Julia'nın acısı büsbütün artar. Ama Proteus'a aşkı öylesine sonsuzdur ki, yalnız onun buyruklarını yerine getirmekle kalmaz, Silvia'dan karşılık görmüyor diye, sevdiği erkeğe acımak yüceliğini bile gösterir.

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

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

And that my love may appear plain and free,
All that was mine in Silvia I give thee. (*V, 4, 84 - 5*)

Bunu duyunca, cansız bir eşya gibi bir başkasına - üstelik de nefret ettiği bir adama - devredilen Silvia'nın fenalıklar geçirmesini bekleriz. Ama, «Ah, ne bahtsızım!» («O me unhappy!») (V, 4, 87) diye düşüp bayılan Silvia değil, Julia'dır.

O zaman baygın yatan bu delikanlının, Proteus'un eski sevgilisi olduğu anlaşılır. Proteus hemen o anda Silvia'dan vazgeçip, Julia'ya âşık olduğunu açıklar.

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

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

M. C. Bradbook'un «Shakespeare'in romantik komedyalarından ilki ve en renksizi» (2) diye nitelediği bu gençlik oyunu bugün hâlâ okunuyor ve ara sıra oynanıyorsa, bunun sadece iki nedeni vardır : Biri burada yer yer büyük şairi müjdeleyen

parçalara rastlayışımız; ötekisi de Launce adlı soytarının bu oyunda yer almasıdır.

Konu açısından *The Two Gentlemen of Verona*'nın bir komedya olmadığını gördük. Burada güldürü havasını sağlayan sadece iki kişi vardır : Valentine'ın uşağı Speed ile Proteus'un uşağı Launce. Bu iki kişi, çok komik ve gerçekçi bir biçimde aşktan söz ederek, oyundaki romantik âşıklarla bol bol alay eden bir koro görevini üstlenirler. Speed, Elizabeth çağı güldürülerinde görmeye alışık olduğumuz, işigücü şaklabanlık yapmak olan sıradan komik uşaklardan biridir. Launce ise, sadece Shakespeare'in ilk önemli soytarısı değil, aynı zamanda oyunun belki de en ilginç kişisidir. İlginç oluşunun nedeni de, bu komedyadaki insanları kıskıvrak bağlayan, canlı ve gerçek birer insan gibi gelişmelerine engel olan o uydurma romantik geleneğin dışında kalmasıdır. Launce oyunun konusuna doğrudan doğruya bağlı değildir. Ne var ki, H. B. Charlton'un deyimiyle, bu komedyaya arka kapıdan girdiği halde, beklenmedik bir önem kazanır. Dowden, *Two Gentlemen of Verona* aklımızdan tümüyle silindikten sonra, anımsaya anımsaya ancak Launce ile o nankör ve huysuz köpeğini anımsadığımızı söyler. (3)

LOVE'S LABOUR'S LOST

(*Aşkın Boşa Giden Emeği*)

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

Oyunun konusu son derece basittir : Navarre'ın genç kralı Ferdinand ile Berowne, Longaville ve Dumain adlı üç arkadaşı, üç yıl süreyle kendilerini yalnızca okumaya ve bilgi edinmeye adamayı kararlaştırırlar. Üç yıl boyunca, haftada bir gün tümüyle aç kalıp, öteki günler yalnız bir öğün yemek yiyecekler, geceleri ancak üç saat uyuyacaklar ve en önemlisi, bir tek kız ya da kadın görmeyecekler. Böylece saray bir bilim akademisi haline gelecek, kral ve arkadaşları herkesten üstün bilgili ve bilge kişiler olacaklar.

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

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

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

Berowne aşka düşeli beri acı duymayı ve şiir yazmayı öğ-

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

Kimilerinin sadece ince şakalar, sözcüklerle yapılan güzel oyunlar, parlak nüktelerle dolu bir oyun sandıkları *Love's Labour's Lost*'un derinlikleri olduğu işte bu sahnede anlaşılır. Yalnızca eğlendirmek değil, önemli bir gerçeği de açığa vurmaktır Shakespeare'in amacı. Yazar, saray çevrelerine bağlı ya da soylu sınıftan gelen kimi iyi yetişmiş gençlerin çeşitli yapmacık davranışlarını kıyasıya taşlamıştır bu komedyasında. Kralla arkadaşları, aydınlara özgü fikir züppeliğine kapılarak, bilgiyi ön plana geçirmeye; duygularını ve içgüdülerini hiç hesaba katmadan, salt kafalarını geliştirecek bir düzene uymaya yeltenmişlerdir. Sözün kısası, doğaya aykırı bir yaşantıyı benimsemek istemişlerdir. Bu gerçekdışı tasarıyı uygulamanın yolu yoktur; bunu uygulamaktan da bir yarar sağlanamaz. Çünkü insanın bilgiye susamış bir kafası olduğu gibi, sevgiyi ve mutluluğu isteyen duyguları ve içgüdüleri de vardır. Bunların bir kenara atılmaması gerekir. İşte *Love's Labour's Lost*'da, gerçeğin, doğanın ve sağduyunun; aşırı bir bilgi hevesini, aydın züppeliğini ve sahte bir yaşantı düzenini nasıl yendiğini görürüz.

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

Love's Labour's Lost ağırbaşlı bir hava içinde biter: Babasının ölüm haberini alan Fransız Prensesi, genç kızlarla birlikte hemen yola çıkmaya hazırlanır. Kralla arkadaşları, kızlar gitmeden önce hiç olmazsa söz kesilmesi için yalvarmaya başlayınca, Prenses kendisinin ve arkadaşlarının bu aşk sözlerini

önemsemediklerini açıklar. Ama delikanlıların direnmesi üzerine, onların sevgisine güvenebilmek için şöyle bir çareye başvurulur : Şimdi ayrılıp bir yıl boyunca birbirlerini hiç görmeyeceklerdir. Genç Kralla delikanlılar, dünyanın tüm eğlencelerinden uzak, ıssız bir manastıra çekileceklerdir. Eğer bir yıl, bu çetin koşullar altında yalnız yaşadıktan sonra, genç kızları hâlâ sever ve isterlerse, o zaman evleneceklerdir. Böylece oyunun başlangıcında güçlüğünü hiç hesaba katmadan tasarladıkları yaşantıyı, aşkları sınansın diye şimdi gerçekten yaşamak zorunda kalacaktır bu gençler. Rosaline Berowne'dan manastıra kapanmaktan da daha zor bir iş ister : Berowne parlak sözleriyle herkesi güldüren bir adam olduğuna göre, şimdi bir yılını hastanelerde geçirecek, oradaki ağır hastaları eğlendirmeye ve güldürmeye çalışacaktır.

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

THE TAMING OF THE SHREW

(*Hırçın Kız*)

Tam hangi tarihte yazıldığı bilinmemekle birlikte, *The Taming of the Shrew*'nun Shakespeare'in ilk komedyalarından biri olduğu kuşkusuzdur. Bu oyun, *Twelfth Night, As You Like It* ya da *Much Ado About Nothing* gibi Shakespeare'in olgunluk çağının komedyaları kadar, hattâ *A Midsummer-night's Dream* kadar değerli olmamasına karşın, *The Comedy of Errors*'dan kat kat üstün, ayrıca sevimli ve sık sık sahneye konulan; çağımızda filmi ve *Kiss me Kate* (Öp Beni Kate) adı altında müzikali yapılan bir oyundur.

The Comedy of Errors'da güldürü öğelerinin kişilerin özel niteliklerinden değil, sadece dış koşulların güldürücü oluşundan kaynaklandığını söylemiştik. Oysa *The Taming of the Shrew*'da hem durumlar ve olaylar, hem de oyunun baş kişileri, yani Katharina ve Petruchio güldürücüdür. Yalnız güldürücü olmakla da kalmazlar; büyük bir ustalıkla çizilmiş, gerçekten yaşayan insanlardır onlar. Böylece kimilerinin basit ve kaba bir fars saydıkları bu oyun, hırçın kızla onu zorla yola getiren delikanlının huyları ve davranışlarının çatışması sayesinde, incelikleri olan bir komedya sayılmalıdır bize kalırsa.

Çok zengin bir adamın iki kızı vardır. Bunların küçüğü Bianca uslu ve iyi huylu bilinir. Büyüğü Katharina ise, hırçınlığı ve aksiliğiyle ün salmıştır. Bianca'ya üç kişi taliptir; ama baba, küçük kızın ablasından önce evlenmesine izin vermez. Gelgelelim, genç, güzel ve paralı olduğu halde, hiç kimse Katharina'yı almaya yanaşmaz. Tüm erkeklerin ödü kopar ondan. O sırada çıkagelen Petruchio, kendi zengin olduğu halde, paralı bir kız aradığı için Katharina ile evlenmeye karar verir. Ne var ki, başarılması kolay bir iş değildir bu, çünkü Katharina gerçekten belâlıdır. Bunun başlıca nedeni, Bianca'nın babasının gözdesi olduğunu bilmesi, kardeşini dövdükten sonra hüngür hüngür ağlayacak kadar mutsuz olmasıdır. Ama Petruchio da güçlükleri yenmekten ayrıca hoşlanan, kendine sonsuz bir güveni olan belâlı bir erkektir. Katharina'nın müzik öğretmenine nasıl küfrettiğini, nasıl dayak attığını, lâvtayı başında nasıl kırdığını öğrenince, onunla bir an önce tamşıp evlenmeye can atar. İzleyeceği yöntemi de önceden tasarlamıştır : Eğer Katharina ona bağırıp çağırırsa, sesinin bir bülbül sesi kadar tatlı olduğunu söyleyecek; eğer surat asarsa, yüzünü çiy taneleriyle süslenmiş sabah güllerine benzetecek; somurtup susarsa, çok güzel konuştuğunu ileri sürecek; eğer onu kovarsa, yanında bir hafta kalmasını istemiş gibi teşekkür edecek; evlenmeye yanaşmazsa, nikâhlarının ne günü kıyılacağını soracaktır.

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

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

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

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

(III, 2, 232-5)

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

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

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

(III, 2, 241-2)

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

Yeni evlerine gitmek üzere yola çıktıkları sırada, Petruchio'nun özellikle seçip karısına verdiği at, öyle huysuzdur ki, gelini çamurlara atar. Petruchio karısını yerde bırakıp, sanki bu durumdan seyis suçluymuş gibi, onu dövmeye başlar. Katharina yerlerde sürüne sürüne, adamcağızı kocasının elinden kurtarmaya gelir. Ömründe hiç kimseye yalvarmayan bu kız, kocasına yalvarır seyise acıması için. Petruchio evine girince, bir yandan avaz avaz şarkı söyler, bir yandan da evde hizmet edenlere küfrederek dayak atar. Eskiden kendi de aşağı yukarı aynı biçimde davrandığı halde, şimdi Katharina, sabırlı olması, adamlarını hırpalamaması için kocasına yalvarır.

Petruchio bunları yapmakla, pedagojik açıdan çok sağlam

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

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

A MIDSUMMER-NIGHT'S DREAM

(*Bir Yaz Dönemi Gecesi Rüyası*)

1595 ya da 1596'da yazıldığı sanılan *A Midsummer-night's Dream*, Shakespeare'in çıraklık döneminin en güzel ürünlerinden biridir. Üç çiftin evlenmesi ve perilerin yeni evlenenlerin evini kutsamalarıyla biten bu oyun, *Love's Labour's Lost* ya

da *The Tempest* gibi, bir düğünü kutlamak üzere, sarayda temsil edilmek için yazılmıştı herhalde.

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

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

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

üçüncü gruptakiler, gerçek ve canlı izlenimini vererek, bizi yakından ilgilendirir.

Shakespeare hem büyük bir şair, hem de büyük bir gülmece ustasıdır. Bu iki yeteneğini ilk kez birarada görürüz *A Midsummer-night's Dream*'de. İkinci gruptaki doğaüstü yaratıkları ele alırken şairliğini; üçüncü gruptaki zanaatçıları ele alırken de gülmece ustalığını ortaya koyar. Önemli olan da şiirle gülmecedir bu oyunda.

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

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

Üçüncü grubun komik kişileri arasında en başarılısı Bottom olduğu gibi, ikinci grubun doğaüstü yaratıkları arasında en sevimlisi de Puck'dır. Puck, Shakespeare'in belki de son oyunu olan *The Tempest*'deki Ariel'i andırmakla birlikte ondan bambaşkadır. Hem de o kadar bambaşkadır ki, aynı adamın hayal gücünün hem Ariel'i, hem de Puck'ı yaratabilmesine şaşmamak elde değildir. Ariel efendisi Prospero'nun buyruklarını yerine getirmekle yetinir ancak. Gerçi Puck da periler kralı Oberon'un sözünü dinlemek, istediklerini yerine getirmek zorunda kalır ara sıra, ama aslında Puck aklına eseni yapan, yaramaz ve şakacı bir yaratıktır. Başkalarıyla alay edebilmek için istediği kılığa girebilir. Örneğin, çok küçük bir elma olup şarap bardaklarının içine düşer, şarabı içenin üstünü başını ıslatır. Bir tabure olup tam üstüne oturulacağı sırada çekiliverir, adamı yere düşürür vb...

Puck'ın en güzel şakası, sihirli bir çiçekle oynadığı oyunlardır : Bu çiçeğin özü, uyuyan birinin gözkapaklarına sürülünce, o kişi uyanır uyanmaz ilk gördüğü yaratığa «ister bir insan, ister bir aslan, ister bir ayı, ister bir maymun olsun» (whether it be a man, or a lion, bear, wolf or monkey») âşık oluverir. Oberon, Demetrius'un Helena'ya çattığını duyunca, onu yola getirmek için Puck'a bir emir verir : Puck, Demetrius'un gözkapaklarına aşk çiçeğini sürecek ve delikanlının uyanınca ilk Helena'yı görmesini sağlayacaktır. Ne var ki, Puck sihirli çiçeği Demetrius'un gözkapaklarına süreceğine, yanlışlıkla Lysander'in gözkapaklarına sürer; böylece Lysander gözünü açar açmaz Helena'yı görünce, ona tutuluverir. Derken, aynı büyü Demetrius'a yapılınca, o da Helena'ya âşık olur. Böylece biraz önce Hermia'ya âşık olan Lysander, şimdi Hermia'dan nefret edip, Helena'yı sevmekte; daha demin Helena'ya sırt çeviren Demetrius ise, şimdi onun derdinden ölmektedir. Puck, «Tanrım! Amma da aptal bu ölümlü insanlar!» («Lord! What fools these mortals be!») demekte yüzde yüz haklıdır. İşin en eğlenceli yanı şu ki, oyundaki delikanlılar böyle âşık

olurken, ne denli mantıksız duygulara kapıldıklarının hiç farkında değildirler; tam tersine, aklın kurallarına uyarak davrandıklarını sanırlar. Örneğin, Lysander şöyle der :

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

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

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

Aşkın ne denli saçma ve ne denli kör bir duygu olabileceğinin en çarpıcı örneği, güzeller güzeli peri kraliçesi Titania'nın, aptal dokumacı ustası Bottom'a vurulmasıdır. Bottom sadece aptal değil, oldukça yaşlı ve çok çirkindir de. Üstelik Puck ona bir oyun oynamış, biçimsiz gövdesinin üstüne upuzun kulaklı bir eşek kafası oturtmuştur. Gelgelelim uyuyan Titania'nın gözkapaklarına sihirli çiçeğin özü sürülmüştür bir kez ve Titania uyanınca, ilk gördüğü şey, gövdesi erkek, kafası eşek olan bu garip yaratıktır. Bottom'un arkadaşları onun bu halini görünce dehşete kapılıp yanından kaçtıkları için «başına gelenleri» tam kavrayamayan zavallı Bottom, kendi korkusunu yenmek amacıyla, ayrıca bet bir sesle, avaz avaz bağırarak gülünç bir şarkı söyler. İşte o sırada gözlerini açan periler kraliçesi, «Beni bu çiçekli yatağımda uyandıran melek kimdir?» («What angel wakes me from my flowery bed?») diye sorar. Şarkısını sürdürmesi için Bottom'a yalvarır; onun güzelliğiyle büyülenip hemen âşık olduğuna yeminler eder. Bottom'un bu durum karşısında tepkisi, oldukça gerçekçi ve oyunu yorumlamak açı-

sından ayrıca yerindedir : «Bana kalırsa, bayan, bu pek akla yakın değil; ama doğruyu söylemek gerekirse, akılla aşkın pek ilgisi yok şu sıralarda.» («Methinks mistress, you should have little reason for that; and yet to say the truth, reason and love keep little company together now-a-days.»)

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

Sonunda Oberon karısını eşek kafalı Bottom'u sevgiyle bağrına basmış uyurken görünce, onun bu haline acıyarak, büyüyü çözer; bu gece olup bitenlerin Titania için sadece bir düş olmasını ister. Gerçekten de periler kraliçesi kendine gelince, şöyle der :

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

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

Oberon, Bottom'un gövdesine oturtulan eşek kafasını da kaldırır. Dokumacı ustası uyanınca, düşünde bir eşek olduğunu anımsarsa da, kendini çok beğendiği için bunu açıkça söylemek

işine gelmez. Oberon yalnızca Titania ile Bottom'u değil, Atina'lı iki âşık çiftini de büyüden kurtarır. Kızlarla delikanlılar uyanınca, aşk ilişkileri eskiden olduğu gibidir : Demetrius gene Helena ile, Lysander de gene Hermia ile sevişmektedir. Bu arada başkalarını sevmiş olmaları, onlar için bir düştür. Oyunun adından da anlaşılacağı gibi, bir yaz gecesinin düşüdür ancak.

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

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

NOTLAR

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

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

3 — Launce ve Shakespeare'in öteki soytarıları üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz: Mina Urgan, *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, 1949

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

Altıncı Bölüm

SHAKESPEARE'İN OLGUN DÖNEMİNİN KOMEDYALARI

THE MERCHANT OF VENICE

(*Venedik Taciri*)

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

The Merchant of Venice deyince aklımıza ilk Shylock geldiğinden, bu oyuna adını veren Venedik'li tacirin Shylock olduğunu sanır birçokları. Oysa Venedik'li tacir Shylock değil, ikinci planda kalan, bize silik bir kişi izlenimini veren Antonio'-

dur aslında. Soylu ama yoksul bir delikanlı olan ve zengin Portia ile evlenmek isteyen Bassanio, yakın arkadaşı Antonio'dan bu genç kıza yaklaşabilmesi için gereken parayı ister. Gerçi Antonio çok varlıklıdır, ama şu sırada tüm gemileri açık denizlerde bulunduğundan, arkadaşına para verebilecek durumda değildir. Bunun üzerine Antonio, Bassanio'ya yardım edebilmek için Yahudi tefeci Shylock'dan 3000 altın almaya karar verir. Shylock ise, sadece faizsiz borç vererek Shylock'un kazancını azalttığı için değil, Yahudiliğini yüzüne vurup onu ikide bir aşağıladığı için Antonio'dan hiç mi hiç hoşlanmamaktadır. Antonio, bu hakaretlere sabırla katlanan Shylock'un üstüne tükürmüş, köpek diye küfredip onu tekmelemiştir. Bunları yapan adam şimdi gelip de ondan borç isteyince, Shylock acı acı alay etmekten kendini alamaz :

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

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

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

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

Fair sir, you spat on me Wednesday last;
You spurn'd me on such a day; another time

You call'd me dog; and for these courtesies
I'll lend you thus much money.

Antonio bu sözlere hiç kulak asmadan, büyük bir olasılıkla Shylock'un üstüne gene tüküreceğini, onu gene tekmeleyeceğini bildirir. Shylock'un bu parayı bir dost olarak değil, bir düşman olarak vermesini istiyordur. İstediği de olur. Antonio altınları bir düşman olarak alır; Shylock da bir düşman olarak verir. Bu arada Shylock bir şart koşar : Eğer borç saptanan günde ödenmezse, Antonio'nun «gövdesinin istediği yerinden» («In what part of your body pleaseth me») yarım kilo et kesmeye hak kazanacaktır. Antonio gemilerinin Venedik'e vaktinde geri döneceğine güvendiği için bu korkunç anlaşmayı kabul eder.

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

Bu arada Shylock'un kızı Jessica, babasının mücevherlerini, elmaslarını ve çok miktarda altınını aşırıp, Lorenzo adlı bir

Hıristiyan delikanlıya kaçar. Hem kızını, hem de servetinin büyük bir bölümünü yitiren Shylock, öfke ve acılar içindedir. Antonio'nun gemilerinin battığı haberi alınınca (bu haberin doğru olmadığı sonradan anlaşılacaktır), Shylock borç verirken yaptığı anlaşmayı yürürlüğe koyup, Antonio'dan öç almaya karar verir. Antonio onu aşağılamış, bir köpek yerine koymuştur :

Neden böyle yaptı? Ben Yahudi olduğum için. Bir Yahudinin de gözleri yok mu? Bir Yahudinin de elleri yok mu? Uzuvları, boyutları, duyuları, sevgileri, tutkuları yok mu? Bir Hıristiyanı besleyen besin onu da beslemiyor mu? Aynı silâh onu da yaralamıyor mu, aynı hastalıkları çekmiyor mu, aynı çarelerle şifa bulmuyor mu, aynı kış onu üşütmüyor mu, aynı yaz onu ısıtmıyor mu? Derimizi deldiğiniz zaman kanamıyor muyuz? Bizi gıdıkladığınız zaman gülmüyor muyuz? Bizi zehirlediğiniz zaman ölmüyor muyuz?

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

Shylock'un bu ünlü sözleri, Shakespeare'in tüm insanların kardeş oldukları inancını kesinlikle kanıtlar ve ırk ya da din ayrımları yaparak insanlara kıymaya kalkanlara verilecek en doğru yanıttır. Shylock bu sözleri söylediği için gözümüzde yücelir. Ne var ki, Shylock sadece Hıristiyanlarla Yahudilerin eşitliğini savunmakla yetinmez, Antonio'dan ve dolayısıyla Hıristiyanlardan öç alma hırsıyla da yanıp tutuşur. İşte bu yüzdendir ki, bu güzel sözlerden sonra, «Bize kötülük

yaptığınız zaman öç almayacak mıyız?» («If you wrong us shall we not revenge?») diye sorar. Gerçi öç almanın kötü olduğunu bilir, ama bu kötülüğü Hıristiyanlardan öğrenmiştir. «Her konuda size benziyorsak, bu konuda da size benzeyeceğiz... Bana öğrettiğiniz kötülüğü uygulamaya koyacağım.» («If we are like you in the rest, we will resemble you in that... The villainy you teach me I shall execute.»)

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

İşte tam o sırada, erkek kılığına girip, ünlü bir avukat rolünü, kocası tarafından bile tanınmadan oynayacak kadar marifetli olan Portia, aklı ve becerisiyle yasaları evirip çevirip canı istediği gibi yorumlayarak Antonio'yu kurtarır. İlkin merhamet diler Shylock'dan. Ama karşısındakinin merhametli davranmaya hiç niyeti olmadığını anlayınca, yasal bir hileye başvurur. İmzalanan anlaşmaya göre, Shylock'un Antonio'nun gövdesinden belirli bir miktar et kesmeye hakkı vardır. Gelgelelim bunu yaparken, adamın bir tek damla kanını dökerse, o zaman devletin de Shylock'un malına mülküne el koymaya hakkı olacaktır. Üstelik bir Venedik yurttaşını öldürmek istediği için Shylock nasıl olsa cezalandırılacak; servetinin yarısını kötülük ettiği Antonio'ya, öteki yarısını da devlete vermek zorunda kalacaktır. Hattâ Portia'ya göre, devletin Shylock'u ölüme mahkûm etmeye bile hakkı vardır.

Venedik Dükası, karşısındaki Hıristiyan düşmanından farklı olarak acıma duygusundan yoksun olmadığını belirttikten ve Shylock'un servetinin yarısına el koyduktan sonra, onun canını bağışlar. Antonio ise, düşmanının Hıristiyan dinini be-

nimsemesi ve varını yoğunu kızı Jessica ile Hıristiyan damadma miras bırakması koşuluyla, Shylock'un malının mülkünün öteki yarısını almaktan vazgeçer.

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

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

The Merchant of Venice'in yalnız sonunda değil, tümünde, çözümlenmesi olanaksız görünen ve bizi sürekli rahatsız eden bir sorun vardır. Bu açıdan bu oyun da Shakespeare'in «problem play»leri, yani sorunlu oyunları arasına girmelidir bize kalırsa. *The Merchant of Venice*'deki sorun Shylock'un kişiliğinden kaynaklanır. Dover Wilson'un belirttiği gibi, (1) Shakespeare'in oyunlarında ancak üç kişi - Shylock, Cleopatra ve Hamlet - hâlâ sürüp giden tartışmalara neden olmuştur. Gerçi bunların arasında en çapraşığı Hamlet, en basiti de Shylock'-

dur, ama bu konuda da okuyucular ve eleştirmenler ikiye bölünmüş, Shylock'un kişiliği birbirine karşıt iki ayrı yoruma uğramıştır: Shylock, para hırsını doyurmak amacıyla tefecilik yapan, Hıristiyanların kanına susamış, sonunda kendi kazdığı çukura düşen, gülünç olmaya mahkûm bir güldürü kişisi midir? Yoksa yüzyıllar boyunca horlanmış ve ezilmiş bir ırkın acılarını temsil eden, haksızlığa uğradığı için öç almak isteyen, soylu yanları ve neredeyse trajik boyutları olan bir insan mıdır?

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

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

THE MERRY WIVES OF WINDSOR

(*Windsor'un Şen Kadınları*)

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

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

Bu oyunu Shakespeare'in öteki komedyalarından ayıran iki özellik vardır. Biri, neredeyse tümünün düzyazıyla yazıl-

ması; ikincisi de, Shakespeare'in burada, kendi çağının İngiltere'sinde yaşayan ve orta sınıftan gelen insanları ele alışı. Aslında *The Merry Wives*'daki olayların, Dördüncü Henry'nin saltanatının sonlarına doğru, yani XV. yüzyılın sonlarında geçmesi gerekir. Oysa burada gördüğümüz İngiltere'nin Elizabeth çağı İngiltere'si olduğu besbellidir.

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

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

cak, geceleyin baştan çıkarmak istediği kadınla ormanda buluşacaktır. Daha önceden herkes, peri ve cin kılığına girip, şuraya buraya saklanmıştır. Bu gülünç haliyle Falstaff, Mistress Ford ile tam karşılaştığı sırada, sahte cinlerle periler üstüne üşüşüp ona iyice eziyet ederler, her bir yanını çimdiklerler.

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

MUCH ADO ABOUT NOTHING

(*Kuru Gürültü*)

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

Arragon Prensi Don Pedro, arkadaşları Claudio ve Benedick ile birlikte, Messina Dükası Leonato'ya konuk gelir. Leonato'nun Hero adında bir kızı ve Beatrice adında bir yeğeni vardır. Claudio, Hero'ya talip olur ve düğün hazırlıkları yapılır. Ne var ki, Arragon Prensinin nikâh dışı üvey kardeşi Don John, salt kötülük olsun diye, Hero'ya karaçalarak, bu evliliği engellemeye karar verir. Adamlarından biri, geceleyin Hero'nun hizmetçisiyle buluşur. Hizmetçi kız, hanımının giysilerini giydiği için, bu buluşmayı gizlice gözetleyen Claudio, nişanlısının düğünden az önce başka bir erkekle ilişki kurduğunu sanır. Nişanı hemen bozacağı yerde, düğün gününe kadar bekler. Sonra tam nikâh kıyılırken, ailesinin ve tüm konukların önünde, zavallı genç kızı namussuz olmakla suçlar. Hero yere düşüp bayılır. Onun suçsuzluğuna inanan bir rahibin öğüdü üzerine, Hero'nun babası kızının öldüğü haberini yayar. Bir süre sonra Hero'nun suçsuzluğu ortaya çıkar. Kızın babası, pişman olan Claudio'ya bir oyun oynar. Sözde Hero'ya tıpkı benzeyen bir yakın akrabası vardır. Delikanlının onunla evlenmesini önerir. Claudio da bu öneriyi benimser. Düğün töreninde gelinin duvağı açılınca, Hero'nun ölmediği ortaya çıkar, durum tatlıya bağlanır ve Shakespeare'in bu oyuna neden ***Much Ado About Nothing*** adını verdiği de anlaşılır.

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

görülür görülmez, parterin, galerinin, locaların, tiyatro binasının her bir yanının dakikasında dolduğunu söyler.

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

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

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

Daha önceden tanıştıkları anlaşılan Beatrice ile Benedick,

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

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

edile ölmektense, için için yanarak ölmesinin daha iyi olacağını anlatırlar. Bu yalanları duyan Beatrice, tıpkı Benedick'in tepkisini gösterir, delikanlıyı hemen sevmeye karar verir.

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

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

İyi ki, oyunun sonunda, bu komedyanın en sevimli kişilerinden biri olan ve gülmece alanında Shakespeare'in büyük başarılarından biri sayılan aptal zabıta memuru Dogberry ve onun emrindeki gece bekçileri sayesinde, Hero'ya karaçalındığı anlaşılır ve durum tatlıya bağlanır. Ancak Beatrice ile Benedick son sahneye dek, geleneksel âşık tiplerine özgü duygusal tutumu benimsemeye yanaşmazlar. Alaylarını sürdürüp, salt merhamete geldikleri için, birbirlerini ölümden kurtarmak amacıyla evleneceklerini söylerler.

TWELFTH NIGHT

(*On İkinci Gece*)

Shakespeare'in en güzel romantik komedyalarından, yani aşk konusunu işleyen komedyalardan biri olan *Twelfth Night*,

1599-1600 yıllarında yazılmıştır. Noel şenlikleri 24 Aralık gecesi başlayıp, on iki gün sonra 6 Ocakta bittiği için, şenliğin 12'nci ve son gecesi ayrıca önemliydi. Bu oyun, şenliğin sonunu kutlamak amacıyla o gece Kraliçe Elizabeth'in sarayında oynandığından *Twelfth Night* adını alır.

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

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

Shakespeare'in çok hoş birkaç şarkısıyla ayrıca değerlenen *Twelfth Night*, Orsino'nun müziği coşkuyla övmesiyle başlar. Illyria Dükası denilen bu delikanlı, Elizabeth çağı İngiltere'sinin parlak, zeki, bilgili ve sanatsever aristokratlarını andırır aslında. Orsino, Olivia adlı soylu ve varlıklı bir genç kıza romantik bir aşkla tutkundur. Ne var ki, Olivia çocukluğundan beri aklına eseni yapmış, fazla şımartılmış, aşırı kibirli bir

kız olduğu için, Orsino'yu sadece reddetmekle kalmaz, ölen erkek kardeşinin yasını tuttuğunu bahane ederek, yedi yıl süreyle hiçbir erkekle yüz yüze gelmemeye de kararlı olduğunu söyler.

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

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

erkek sandığı Viola'ya tutulur. Zavallı Viola'nın durumu bir kat daha çapraşıklaşır böylece.

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

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

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

Twelfth Night'da, bu ana konudan kopuk olmamakla birlikte, başlı başına küçük bir güldürü sayılabilecek ikinci bir konu daha işlenir. «Malvolio'nun alaya alınması» diye adlandırabileceğimiz bu çok eğlenceli güldürünün baş kişisi, Olivia'nın kâhyası Malvolio'dur. Malvolio kendini aklın alamayacağı kadar beğenen, son derece gülünç ve aptal bir adamdır. Tepeden tırnağa karalara bürünüp, kasıla kasıla dolanıp durur. Hanımı Olivia ile ev halkının arasını açmak için elinden geleni yapar. Malvolio aşırı dindar ve erdemli geçinen, darkafalı bir yobazdır. Müzik ve neşe dolu bu oyunda, hiç kimsenin şarkı söylemesini, gülmesini, eğlenmesini istemez. Olivia'nın içkiye düşkün, şişman amcası Sir Toby Belch, «sen erdemlisin diye, artık pasta yenilmeyeceğini, bira içilmeyeceğini mi sanıyorsun?» («Dost thou think, because thou art virtuous, there shall be no more cakes and ale?») diyerek, ona çıkışır durur. Olivia'nın cin gibi bir kız olan hizmetçisi Maria'nın dediği gibi, Malvolio «bir çeşit Puritan»dır («a kind of Puritan.») Bilindiği gibi, Puritan'larla tiyatrolar arasında kıyasıya bir savaş sürüp gitmekteydi o sıralarda. Bu savaş 1642'de Puritan'ların siyasal iktidarı ele geçirir geçirmez, İngiltere'de tüm tiyatroları kapatmalarıyla sona erdi. Bir tiyatro adamı olan Shakespeare, bu sevimsiz ve gülünç Malvolio tipini yaratırken, Puritan'lardan biraz olsun hıncını almıştır bir bakıma.

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

yanın takındığı gülünç halleri seyrederler. Bu gizli aşk mektubunda, Olivia, Malvolio'yu sözde yüreklendirmektedir :

«Kaderin açısından senden daha yükseğim; ama sen, yüceimekten korkma : Kimi yüce doğar, kimi yüceimeyi başarır; kimi de istemediği halde yüceimek durumunda kalır.»

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

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

Bu sahnenin güldürü olarak başarısının nedeni, Malvolio'nun gülünçlüğünden çok, Feste'nin bir güldürü ustası olmasından kaynaklanır. Ne var ki, Feste sadece bir soytarı değildir, yani insanı sadece güldürmekle kalmaz. Feste, Viola bir yana,

Twelfth Night'ın en ilginç kişisidir bize kalırsa. Çok keskin bir zekâsı, düşünme ve gözleme yeteneği vardır. Kimine göre, oyundaki en bilge kişi odur. Viola'nın dediği gibi, «bu adam soytarı rolünü oynayacak kadar akıllıdır» («this fellow is wise enough to play the fool»). Feste'nin çok duyarlı bir yanı da vardır. Çevresindekilerin en çapraşık düşüncelerini, en ince duygularını bile kavrayabilir. Müzikten anlar, çok iyi çalgı çalar ve *Twelfth Night*'daki en güzel şarkıları o söyler. Şarkılarının çoğunlukla hüzünlü olması, ayrıca bir giz katar bu soytarının çok renkli kişiliğine.

AS YOU LIKE IT

(*Nasıl Hoşunuza Giderse*)

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

As You Like It'in bir incir çekirdeği doldurmayan konusu hiç de önemli değildir. Kişiler ve kişilerin davranışları, duyguları, düşünceleri, söyledikleri şiirsel ya da güldürücü sözlerdir

önemli olan. Hattâ oyunun başlıca üç kişisi, yani Rosalind, Touchstone ve Jaques arasında ancak Rosalind ana konuyla ilgilidir.

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

Birinci perdenin sonunda Frederick, Rosalind'i saraydan kovunca, genç kız Arden ormanına gitmek ister. Frederick'in kızı ve Rosalind'in en yakın arkadaşı Celia ile saray soytarısı Touchstone da onu yalnız bırakmamaya kararlıdırlar. Shakespeare'in komedyalarında güç duruma düşen tüm genç kızlar gibi, Rosalind de Ganymede adını alıp erkek geçinir. (Daha önce de söylediğimiz gibi, Elizabeth çağı tiyatrosunda kız rollerini erkek çocuklar oynadığı için, bu cinsiyet değiştirme işlemi ayrıca kolaydır.) Aşktan yanıp tutuşan Orlando da, saraydan ayrılıp sevgilisinin peşine düşer. Böylece birinci perdeden sonra tüm oyun Arden ormanında, pastoral şiirlere özgü bir doğa cennetinde geçer.

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

Genç sevdalılar Arden ormanında karşılaşırlar. Ne var ki, Orlando, Ganymede denilen delikanlının sevgilisi Rosalind olduğunu bilmemektedir. Rosalind ise, erkek kılığında olduğu

için ilkin çok sevimli bir telâşa kapıldıktan sonra, Orlando ile oynamaya başlar. Onu hiç tanımıyormuş gibi yaparak, ağaçlara Rosalind adını kazan, her bir yana Rosalind'i öven şiirler iliştiren bir delinin ormanda dolanıp durduğunu söyler. Orlando sözkonusu delinin kendisi olduğunu açıklayınca, Rosalind onu sevda denilen çılgınlıktan kurtarmak için özel bir yöntem uygulayacağını bildirir. Orlando karşısındaki «delikanlı» sanki sevdiği Rosalind'miş gibi davranacak, onu her gün görecek, ona her gün duyduğu aşkı uzun uzun anlatacaktır. Rosalind rolünü oynayacak olan «delikanlı» ise, tutarsız ve huysuz bir biçimde davranacak, bir gün Orlando'nun derdinden ölüyormuş gibi haller takınacak, ertesi gün onun yüzüne bakmayacak, bir gün gülecek, bir gün ağlayacaktır. Öyle ki, Orlando çok geçmeden kadınlardan da, aşktan tiksinecek, ömrü boyunca bir manastıra kapanmaktan başka bir şey istemeyecektir.

Böylece başlayan aşk oyunu, hem çok eğlencelidir, hem de Rosalind'in kişiliğini gözler önüne sermesi açısından ayrıca ilginçtir. Shakespeare'in aşk konusunu işleyen komedyalarındaki kadınlar, hem ahlâk hem de akıl açısından genellikle erkeklerden üstündür. Nitekim *As You Like It*'de de, Orlando çok iyi yürekli, dürüst, yiğit bir delikanlı olmakla birlikte, Rosalind'in yanında oldukça renksiz ve sönük kalır. Shakespeare'in bu pırıl pırıl kadınları arasında Rosalind, bize en cana yakın gelenidir belki de. Çünkü bu genç kızda sadece akıl, duygular güçlü bir kişilik değil, çok gelişmiş bir gülmece yeteneği de vardır. Rosalind, Orlando'ya bir yandan ölesiye tutkundur, bir yandan da Orlando ile, kendi kendisiyle ve aşkla sürekli alay etmesini bilir. Örneğin, delikanlı aşktan öleceğini söyleyince, Rosalind gerçekleri dile getirir :

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

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

(IV, 1, 105-110)

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

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

Bu soytarının adının «denektaşı» anlamına gelmesi çok yerindedir aslında; çünkü *As You Like It*'in belki de en ilginç kişisi olan Touchstone, çevresindekilerin gerçek değerini hiç yanılmadan ölçmektedir oyun boyunca. Kral Lear'in Soytarısı bir yana, Shakespeare'in çizdiği en başarılı soytarı tipi olan

Touchstone, sadece güldürücü ve nükteli olmakla kalmaz. Kafası kusursuz işleyen, iyi yürekli, sevdiklerine bağlı, görmüş geçirmiş bir adamdır aynı zamanda. Rosalind ve Celia ona öyle güvenirler ki, saraydan kaçıp Arden ormanı serüvenine atılırken, kendilerini koruması için Touchstone'u yanlarına alırlar. Arden'e gitmeden önce efendilerini güldürmek için geleneksel saray soytarısı sözlerini ve davranışlarını az çok benimsemek zorunda kalan Touchstone, bu güzel ormanda artık meslekten bir soytarı değil, canı istediği gibi konuşup bilgisini gözler önüne serebilen, canı istediği gibi düşünüp çevresini eleştirebilen akıllı bir insandır. Touchstone, Arden ormanında hiç çekinmeden saray yaşantısının ikiyüzlülüğünü ve yapaylığını kıyasıya alaya alır. Şiirden iyice anladığı için Orlando'nun Rosalind'e yazdığı aşk şiirlerinin komik taklitlerini uydurur; aşırı duygusal sevdalı davranışlarının çok eğlenceli parodilerini yapar. Böylece aşk oyunun neredeyse tüm ilişkilerine egemen olduğu halde, Touchstone, Shakespeare'in olgun döneminin komedyalarına özgü o ince gülmeceyle, sevdanın tüm gülünç yanlarını da gözler önüne serer.

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

ALL'S WELL THAT ENDS WELL

(*İyi Biten Her Şey İyidir*)
(Yeterki sonu iyi bitsin)

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

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

Bu oyunla ilgili aklımıza gelen ilk sorun, komedya sayıl-

masına karşın, içinde neredeyse hiçbir güldürücü öğe bulunmayışıdır. Gerçi *All's Well That Ends Well* mutlu bir sona varır - birazdan göreceğimiz gibi, eğer bunu gerçekten mutlu bir son saymak yerindeyse - ne var ki, Parrott'un belirttiği gibi, Shakespeare'in hiçbir oyunu gülmeceden bu denli yoksun değildir. (2) Bu arada oyunun kasvetli havasından söz eden Mark Van Doren (3) ve Shakespeare'in bir komedya yazma amacını güttüğünü, ama bunu başaramadığını ileri süren Brandes de bu soruna değinirler. (4)

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

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

Ölen ünlü bir Fransız hekiminin kızı olan ve Fransa'nın soylu kişilerinden Rousillon Kontesinin koruduğu Helena, Kontesin oğlu Bertram'dan hiç yüz görmediği halde, bu delikanlıyı umutsuz bir aşkla sevmektedir. Bertram, Rousillon'dan ay-

rılıp Fransız Kralının sarayına gidince, Helena'nın çektiği acılar büsbütün yoğunlaşır. Ne var ki, Helena'nın, tüm duygusallığı ve ağırbaşlılığına karşın, oyunun daha ilk sahnesinde kızlık ve kızlığını yitirmek konusunda Parolles gibi rezil bir budalayla uzun uzun şakalaşması, bizi hemen tedirgin eder ve bu tedirginliğimiz olaylar dizisi geliştikçe sürüp gider.

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

Helena verilen süre içinde Kralı tılsımıyle iyileştirir. (Bernard Shaw'nun kıyasıya alay ederek anlattığına göre, Victoria çağı İngiltere'sinde, Helena'nın kadınlık edebine böylesine aykırı bir işi, yani hekimliği meslek edinmesi, üstelik de bir erkeğin bedenindeki fistülü tedavi etmesi, son derece ayıplanmıştı.) Helena bu başarısına karşılık, Bertram'ı kendine eş seçer. Rousillon Kontu ünvanını taşıyan Bertram'ın bu durum karşısında Kralın emirlerine başkaldırması, kibirli aristokratlara özgü tutumun gülünç bir örneğidir : «Yoksul bir hekimin kızı benim karım mı olacak!» («A poor physician's daughter my wife!») (II, 3, 122). Oyun boyunca hiç de soylu olmadığını gösterecek olan bu genç, başkasını sevdiğinden ya da Helena'yı herhangi bir nedenden ötürü beğenmediğinden değil, salt kendi sınıfının yüceliğine budalaca inandığı için, annesinin de, Kralının da, tüm çevresinin de hayran olduğu bu kızla evlenmeye yanaşmaz. Bunu hemen anlayan Kral, «sadece unvanı olmadığı için onu hor görüyorsun» («'tis only title thou dis-

dains't in her») (II, 3, 124) dedikten sonra, herkesin damarlarında aynı kan aktığına göre, soylu ve soysuz kan ayrımının saçmalığına değinir. Helena «genç, akıllı, güzel»dir («she's young, wise, fair») (II, 3, 138). Krala göre, bunlar insanı yeterince soylu kılar. Üstelik Helena'ya unvan da bağışlayacaktır, servet de. Gelgelelim Bertram, «onu sevemem, sevmek için de uğraşmayacağım» («I cannot love her, nor will strive to do it») (II, 3, 152) diye direnir.

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

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

Bu koşulların yerine getirilmesinin yolu yok gibidir. Onun yüzünden kocasının sürgünde yaşamasına gönlü razı olmadığını söyleyen Helena, bu evlilikten gene vazgeçer gibi yapar. Ama öyle bir niyeti yoktur. Hacı kılığına girip, Bertram'ın peşinden İtalya'ya gider; bir süre sonra da öldüğü konusunda ya-

lan bir haber yayar. Floransa'da kocasının Diana adlı namuslu bir genç kıza göz koyduğunu öğrenir. Bu kızın dul anasına bol bol para vererek, tıpkı *Measure for Measure*'dekine benzeyen bir hile düzenler. Diana gecenin karanlığında Bertram ile buluşmaya sözde razı olacak, ama buluşma yerine bu genç kız değil, yasal eş gidecek. Gerçekleşmesi olanaksız görünen koşullar gerçekleşmiş olacak böylece. Diana'nın dul anasına göre, bu «çok yasal bir hiledir» («this deceit so lawful») (III, 7, 38). Gerçekten de nikâhlı eşin başka bir kadının yerine yatağa girmesi, tam anlamıyla bir «hileyi şerriye» sayılabilir. Ne var ki, Helena'nın o metelik etmeyen kocasını ille de ele geçirmek için böyle çirkin bir aldatmacaya başvurması, *All's Well That Ends Well*'i seyredenleri de, okuyanları da tedirgin eder gene de. Helena kullanılan kötü çarelerin en iyi amaçları bile ergeç bozacağını hiç gözönünde tutmadan, «iyi biten her şey iyidir» («all's well that ends well») der iki kez (IV, 4, 35 ve V, 1, 25). Ama bize kalırsa, bu oyun kendi adını yalanlamaktadır. Gerçi Bertram eşine teslim olmak zorunda kalmıştır sonunda. Ne var ki, böyle bir birleşmenin olumlu sonuçlar vereceğine, her şeyin gerçekten iyi bittiğine inanmamızın yolu yoktur.

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

Shakespeare her nedense başvurduğu kaynakta olduğundan çok daha kötü bir delikanlı olarak çizmiştir Bertram'ı. Bu oyundaki Bertram'ın tutulacak bir yanı yoktur. Soylu kanına güvenerek, aptalca kibirli davranmakla kalmaz, haindir aynı zamanda. Göz koyduğu Diana'yı ele geçirebilmek için, karısı ölürse onunla nikâhlanacağına söz verir. Ama bu genç kıza sadece gelip geçici bir istek duyduğundan, karısının öldüğünü sandığı halde, Diana'ya verdiği sözü tutmayı aklından bile geçirmez. Toplumda daha yüksek bir konumu olan Lafeu'nün kı-

zıyla evlenmeye kalkar. Üstelik Diana'nın tüm ordunun ortak malı sayıldığı yalanını uydurarak, bu namuslu genç kıza karaçalar.

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

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

MEASURE FOR MEASURE

(*Ölçüye Ölçü*)

1604 Noel şenlikleri sırasında sarayda gösterilen *Measure For Measure*, aynı yıl içinde yazılmıştır herhalde. Bu oyunla

ilgili henüz çözümlenmemiş, ileride çözümlenmesi de pek olası görülmeyen birçok sorun olduğu için, *All's Well That Ends Well* ve *Troilus and Cressida* gibi, *Measure for Measure* da Shakespeare'in «karanlık komedyaları» ya da «problem play»leri arasında yer alır. *Measure for Measure*, sorunlu bir oyundur; çünkü buradaki olaylar dizisi açık seçik anlatıldığı halde, bu olayların içinde yer alan kişileri ahlâksal açıdan değerlendirmek, oyun boyunca davranışlarını ve benimsedikleri tutumları haklı ya da haksız bularak kesin bir yargıya varmak hiç de kolay değildir. J. M. Noseworthy'ye göre bunun nedeni, *Measure for Measure*'ün Shakespeare'in belki de en çapraşık ve en çelişkili oyunu oluşudur. (5) Kimine göre, *Measure for Measure* bu açıdan, Elizabeth çağının bir oyunundan çok, yaşadığımız çağın oyunlarını andırır. Bu yüzden de eskiden pek beğenilmediği halde, yüzyılımızda büyük ilgi uyandırır. Hattâ şair John Masefield oyunun değerini akıl almaz biçimde abartarak, bunu Shakespeare'in en yüce başyapıtı sayar. Çağımızın etkili eleştirmenlerinden F. R. Leavis de *The Common Pursuit*'de, *Measure for Measure*'ün değerini savunan bir bölüm yazar.

Bu oyun ayrıca çapraşık ve çelişkili olduğu için, onu okurken ya da seyrederken, bizim tepkilerimiz de aynı oranda çapraşık ve çelişkilidir. Romantik çağın en büyük şair ve eleştirmenlerinden Coleridge'in dediği gibi, *Measure for Measure*'de «neredeyse nefret edilecek» bir şeyler olduğunu söyleyecek kadar ileri gitmeyiz belki; ama bu oyunun çoğumuzu tedirgin ettiği; (eşsiz güzellikte bazı şiirsel parçalar bir yana), bu oyundan hoşlanmadığımız; Quiller-Couch gibi, «Bu oyunda bozuk olan nedir?» diye kendi kendimize sorduğumuz yadsınmayacak bir gerçektir. Tedirginliğimizin önemli nedenlerinden biri, oyundaki başlıca kişilere içtenlikle yakınlık duymayışımız, onlarla özdeşleşememizdir.

Öteden beri bir komedya olarak sınıflandırıldığı halde, *Measure for Measure*'ün gerçekten bir komedya olmadığı su gö-

tirmez bizce. Ayrıca üzüntü verici yoğun bir dramı işleyen konunun, bir güldürüyle uzaktan yakından hiçbir ilişkisi yoktur. Gerçi konuya doğrudan doğruya bağlı olmayan, ikinci planda kalan sözümona güldürücü kişiler vardır. Ama muhabbet tellâllarından, genelev işletenlerden, geri zekâlı polis memurlarından, ayyaşlardan, cellâtlardan oluşan bu grup hiç de güldürücü değildir aslında. Olaylara sahne olan Viyana kentinin ahlâk açısından ne denli bozulduğunu, orada «kokuşmuşluğun kaynayıp fokurdadığını» («corruptions boil and bubble») (V, 1, 16) kaba bir gerçekçilikle açığa vurmaktır başlıca işlevleri. Eğer üç evlilik mutlu bir son sayılıyorsa, *Measure for Measure*'e, ancak üç evlilikle bittiği için bir komedya denilebilir.

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

Shakespeare'in *Measure for Measure*'ü yazarken İncil'in bu satırlarından esinlenmesi ayrıca anlamlıdır; çünkü dinsel ve ahlâksal kaygıların ağır bastığı ve adaletle merhamet kavramlarının çatışması üstüne kurulu bu oyunun ana düşüncesi, merhamete yer vermeyen kaskatı bir adaletin, gerçek Hıristiyanlığa ters düştüğü inancıdır. Adaletle merhamet arasında denge sağlamak, suçluları cezalandırırken, onlara karşı anlayışlı davranmak gerekmektedir. Oysa Viyana'da bu denge bozulmuştur. Kentin başı olan Düka Vincentio, aşırı hoşgörüsünden ötürü, kendisinin açıkladığı gibi, yasaları on dört yıldır doğru dürüst uygulamadığı için kentin düzeni çığırından çıkmış, ahlâksal bir çöküntü başlamıştır. Düka sorumluluklarını bilen ve yüklenmeye hazır olan bir yönetici gibi davranıp, bu kötü durumu düzeltmenin çaresini arayacağı yerde, bir

yolculuğa çıkacağını söyleyerek, yerine vekil olarak Angelo'yu bırakır, tüm yetkilerini ona devreder. Buz gibi soğuk, kaskatı bir adam olan Angelo da, en küçük bir acıma duygusuna kapılmadan, yasaları harfi harfine uygular. Böylece nişanlısı hamile kalınca, Claudio adlı delikanlı tutuklanıp ölüm cezasına çarptırılır. Oysa Claudio'nun işlediği suç pek hafiftir aslında. Çünkü nişanlısıyla kendisi arasında, Elizabeth çağında «ön kontrat» denilen bir çeşit nikâh kıyıldığı için, Claudio nişanlısını gerçek karısı saymaktadır. (Shakespeare'in de Anne Hathaway'e böyle bir ön kontratla bağlanması ve ilk çocukları Susanna'nın vaktinden biraz önce, yani resmî nikâhtan ancak beş altı ay sonra doğması ayrıca ilginçtir.) Bu ölüm cezasının ne denli acımasız olduğunu, aşağı yukarı her gencin bu suçu işlediğini herkes bilir. Oyunda devleti yönetenlerden yaşlı ve soylu Escalus'dan tutun da muhabbet tellâllığı yapan ve bu gidişle kentin tüm delikanlılarının iğdiş edilmesi gerekeceğini söyleyen Pompey'e kadar herkes Claudio'ya acır.

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

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

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

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

der. Angelo'nun kötülüğü ortaya çıktıktan sonra da, bir tiyatro yönetmeni gibi, Angelo'yu unutlandıracak çeşitli mizansenler düzenleyerek, kedi fareyle oynarcasına Angelo ile oynar. İkide birde kılık değiştirerek, Isabella'ya karşı da oyunlar düzenler; onun namuslu davrandığına inanmıyormuş gibi yapar; kardeşinin ölmediğini ona uzun süre söylemez.

Measure for Measure'de tüm ilgimizin ve sevgimizin, oyunun baş kişisi olan Isabella'ya yönelmesi gerekir. Ne var ki, ünlü Shakespeare uzmanı Quiller-Couch gibi, «Seni sevmiyoruz, Isabella» diye (7) bağırmasak bile, bu genç kızın ahlâk ve din kurallarına kaskatı bağlılığını, ölümden korkan kardeşine öfkelenip ona, «Hayvan! İmansız korkak!» («O you beast! O faithless coward!») (III, 1, 139) diye bağırmasını, onun bir an önce idam edilmesini istemesini ayıplamamak elimizde değil. Kardeşinin canını kurtarmak için, gerçekten özverili davranıp Angelo'ya teslim olmasının, sonra da namusunu temizlemek için kendi canına kıymasının, aslında çok daha erdemli bir davranış olacağını düşünürüz çoğumuz. Oyunun anlayışlı ve hoşgörülü kişilerinden yaşlı Escalus, «kimi günah yüzünden yücelir, kimi erdem yüzünden düşer» («some rise by sin and some by virtue fall») (II, 1, 38) der bir ara. İşte Isabella erdem yüzünden düşenlerdendir bizim gözümüzde. Isabella'ya duymadığımız yakınlığı, onu bırakan Angelo'yu yıllarca seven, gecenin karanlığında başka biriymiş gibi davranarak kendini ona veren, onu ölümden kurtarmak için Dükaya yalvaran Mariana'ya duyarız.

NOTLAR

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

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

3 — Mark Wan Doren, *Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1953, s. 211

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

5 — William Shakespeare, *Measure for Measure*, Ed. J. M. Nosworthy, New Penguin Shakespeare, 1969, s. 10

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

7 — *A.g.e.*, s. xxx

Yedinci Bölüm

SHAKESPEARE'İN İNGİLİZ TARİHİYLE İLGİLİ OYUNLARI

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

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

lıca kahramanı gösterilir. Ama aslında bu savaş 1455 yılında, yani Richard ancak sekiz yaşındayken olmuştur.

İkinci Richard'ın 1399'da tahtından indirilmesi ve Dördüncü Henry'nin Lancaster hanedanını kurmasıyla başlayıp, Güller Savaşının son çarpışması olan 1485'deki Bosworth meydan savaşına dek, yani Yedinci Henry'nin Tudor hanedanını kurmasına kadar gelerek, İngiliz tarihinin aşağı yukarı doksan yılını gözden geçirmiş oluruz bu oyunlarda. Ne var ki, Shakespeare her nedense bu oyunları tarih sıralarına göre yazmadı. Ele aldığı kralların saltanat sıraları şudur : İkinci Richard (1377-1399), Dördüncü Henry (1399-1413), Beşinci Henry (1413-1422), Altıncı Henry (1422-1461), Üçüncü Richard (1483-1485). Oysa Shakespeare, Altıncı Henry ile başlayarak, sırayla Üçüncü Richard, İkinci Richard, Dördüncü Henry ve Beşinci Henry üzerine oyunlar yazdı. Tillyard'ın belirttiği gibi, bunlar iki tetraloji, yani konuları birbirine bağlı dörder oyunlu iki grup oluşturur. Birincisinde, üç bölümlü *Henry VI* ile *Richard III* vardır. Sonra konu açısından bu tetralojiye bağlı olmayan *King John* gelir. İkincisinde ise, *Richard II*, iki bölümlü *Henry IV* ile *Henry V* vardır. Bunlardan sonra da gene konusu bu tetralojiye bağlı olmayan *Henry VIII* gelir. Görüldüğü gibi, Shakespeare tarih sırasına bağlı kalsaydı, önce ikinci grubu, sonra da birinci grubu yazması gerekirdi. Tillyard'a göre, belki de Shakespeare bunları aslında böyle yazdı, sonra ikinci grubun oyunlarını yeniden işleyerek, onlara bugünkü biçimlerini verdi.(1)

Kimi eleştirmenler, Shakespeare'in belirli bir siyasal inancı ya da tarih olaylarının yorumuyla ilgili belirli bir görüşü olmadığını ileri sürerler. Dowden, Shakespeare'in, siyaset kuramları ve bir siyaset felsefesi olmadan, tarih olaylarını, salt insanların davranışı ve bu davranışların sonucu olarak başlarına gelenleri gözönünde tutarak ele aldığını sanır. (2) John Palmer'e göre de, Shakespeare siyaset alanında, düşüncelere, kuramlara ya da olaylara karşı ayrıca ilgi duymamakta. O an-

cak insanlara karşı ilgi duymaktadır. Bu ilgi duyduğu insanların bazıları da, bir rastlantı sonucu siyasal kişilerdir. Böylece Shakespeare alaycı bir kayıtsızlık içinde seyreder siyaseti. Yan tutmaması da, siyasete karşı ilgisizliğinden ileri gelir aslında.

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

Ülkesinin tarihini ele alırken, Shakespeare'in belirli bir dünya görüşü vardı. Tillyard, ortaçağdan kalan ve Elizabeth çağı İngilizlerinin de benimsedikleri bu dünya görüşünü *The Elizabethan World Picture* adlı kitabında ayrıntılarıyla anlatır. Buna göre, Tanrının yarattığı kusursuz bir bütündü evren. Bu bütün içinde, her varlığın kendine özgü bir yeri vardı. «Varlık zinciri», yani «chain of being» en aşağı ve canısız var-

lıklardan başlayıp, en yüksek varlık olan Tanrıya kadar, bir merdiven gibi, basamak basamak yükselirdi. Bu zincirin bir tek halkası bile eksik değildi ve bir tek halkasının yer değiştirmesi bile, tüm düzeni bozabilirdi. *Troilus and Cressida*'nın birinci perdesinin üçüncü sahnesinde, Ulysses bu dünya görüşünü uzun uzun açıklar. İngiliz tarihiyle ilgili oyunları anlayabilmek için bu parça özellikle önemlidir :

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

...

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

...

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

...

Bütün bunlar nasıl gerçek yerinde durur artık?
Saygı sıra gözetme, tellerin düzenini boz,
O zaman seyreyle gümbürtüyü!
Her şey birbirine girer. Sınırları içinde
Akan sular yataklarından taşıp kıyıları aşar,
Cıvık çamura boğulur bu sapasağlam dünya.
Güçlü olan aptal, güçsüzü ezer,
Azgın evlat babasını öldürür;

Zorbalık hakkın yerine geçer;
Daha doğrusu, adaletin uzlaştırdığı haklıyla haksız
Birbirinden ayırt edilmez olur,
Adalet namına da bir şey kalmaz.
O zaman güç, hırs olur; hırs da açgözlülük,
Ve bu açgözlülük, güçle hırsın yardımıyla.
Bir kurt gibi dünyaya saldırır, her şeyi yer yutar,
Sonunda da kendi kendini kemirir.
İşte büyük Agamemnon, düzene kavuşunca,
Ardından gelecek kargaşalık budur.
Düzen hiçe sayıldı mı, insan yükselmek istedikçe,
Her adımda geri gider.
Baştakini bir alttaki saymaz olur,
Onu da bir alttaki, bir alttaki...

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

...

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

...

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

...

But by degree, stand in authentic place?
Take but degree away, untune that string,

And hark what discord follows! Each thing meets
In mere oppugnancy; the bounded waters
Should lift their bosoms higher than the shores,
And make a sop of all this solid globe:
Strength should be lord of imbecility,
And the rude son should strike his father dead.
Force should be right; or rather, right and wrong,
Between whose endless jar justice resides,
Should lose their names, and so should justice too.
Then every thing includes itself in power,
Power into will, will into appetite;
And appetite, a universal wolf,
So doubly seconded with will and power
Must make by force a universal prey,
And last eat up himself. Great Agamemnon,
This chaos, when degree is suffocate,
Follows the choking.
And this neglection of degree it is
That by a pace goes backward, with a purpose
It hath to climb. The general is disdained
By one step below, he by the next,
That next by him beneath...

(*I, 3, 85-131*)

Varolan her şeyi birbirine bağlayan, halka halka yükselen bu zincirde, insanlar arasında en yüksek varlık kraldı. Evrende güneş neyse, kral da oydu insanlar arasında. Kral iyi olunca, ülke huzur içinde yaşar; kral kötü ya da güçsüz olunca, ülkenin düzeni altüst olurdu. Kral gücünü doğrudan doğruya Tanrıdan alır. Tanrının yeryüzünde vekili sayılırdı. Bu bakımdan Birinci James'in, o sırada beş yaşında olan oğluna, «tahtına oturman ve öteki insanları yönetmen için Tanrının seni bir küçük tanrı olarak yarattığını unutma» demesi, yersiz bir küs-

tahlık değil, XVII. yüzyılın herkesce benimsenen bir görüşüdür. Bir kral her ne kadar güçsüz ya da kötü olursa olsun, ona karşı başkaldırmak, cinayetlerin en korkuncu bilinirdi. Bu inancı yalnız Shakespeare'de değil, tüm Elizabeth çağı edebiyatında görürüz. Örneğin, *Gorboduc*'da şöyle denilir :

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

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

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

Hangi uyruk kendi kralını yargılayabilir?
Burada oturanlar arasında Richard'ın uyruğu olmayan var mı?

What subject can give sentence on his king?
And who sits here that is not Richard's subject?
(IV, 1, 121-122)

İkinci Richard da Tanrının ona bağışladığı krallık ünva-

nının elinden asla alınamayacağına inanır; çünkü denizlerin suları bile, taç giydiği sırada kralın gövdesine sürülen o kutsal merhemi yıkayamaz :

Dalgalı haşin denizin tüm suları bile,
Kutsanmış bir kralın merhemini yıkayamaz;
Ölümlü insanların soluğuyla,
Tanrının seçtiği vekil tahtından yoksun kalamaz.

Not all the water in the rough rude sea
Can wash the balm from an anointed king;
The breath of wordly men cannot depose
The deputy elected by the Lord.

(*III, 2, 59-62*)

İnsanları birbirlerine bağlayan zincirin en yüce halkası olan kralın tacı elinden alınınca, tüm ülkenin düzeni altüst olur. Bunun sonucu da savaşların en korkuncu, yani iç savaştır. Bolingbroke, İkinci Richard'ı tahttan indirmeye kalkınca, Carlisle Piskoposu, bu korkunç cinayet yüzünden İngilizlerin barışı yok edeceklerini, kardeş kanı dökeceklerini, ülkelerinin başına felâketlerin en büyüğünü açacaklarını ileri sürer. Bu kehanet doğru çıkar; çünkü Richard'ın tahttan çekilmesi, Bolingbroke'un Dördüncü Henry adıyla kral olması ve Lancaster hanedanının tahta geçmesi, eninde sonunda Güller Savaşına neden olur; bu iç savaş yüzünden de İngilizler otuz yıl birbirlerinin kanını dökerler, İngiltere yakılıp yıkılır.

İşte Shakespeare tarihsel oyunlarında Güller Savaşı, Fransa'yla yapılan Yüzyıl Savaşının bir bölümü ve bunları hazırlayan olayları ele alır. Böylece bu oyunlarda bir huzursuzluk ve kargaşa havası eser hep. Ülkenin dışında yıkıcı bir savaş, içindeyse kardeş kavgası vardır. Gelgelelim Shakespeare bu düzensizliği ve bunun meydana getirdiği korkunç acıları

gözlümüzün önünde canlandırırken, düzene duyduğu özlemi ve günün birinde İngiltere'de düzenin yeniden kurulacağı umudunu hiçbir zaman yitirmez. Düzene inandığı için de tarihsel oyunlarında düzensizliğin kötü sonuçlarını ortaya koymayı amaç edinir aslında.

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

Az önce değindiğimiz gibi, Elizabeth çağında yaşayanlara ortaçağdan miras kalmıştı bu dünya görüşü. Böylece derebeylik geleneklerine bağlı bu görüşü benimseyen Shakespeare'in, bugünkü anlamda bir demokrat olması elbette beklenemez. Ama şu da var ki, kimilerinin sandığı gibi halka karşı gelen, halktan nefret eden bir insan olmaktan pek uzaktır Shakespeare. Dover Wilson'un dediği gibi, Shakespeare üzerine yanlış görüşlerin en saçmalarından biri de budur(5). Halkın kusurlarından çok, saraya bağlı soylu kişilerin dalkavukluğu, çıkarlarına düşkünlüğü ve züppeliğiyle alay eder Shakespeare. Oyunlarında görülen çoğu halk adamları sağduyulu, dürüst ve canayakın insanlardır. Ama Shakespeare, kurnaz bir demagogun eline düşünce, halkın hemen etki altında kalabileceğini, çabucak fikir değiştirebileceğini de bildiğinden, örneğin Julius Caesar'ın ölümünden sonra olup bitenleri anlatırken, halkı hor görmez aslında; halk yığınlarının ruhsal yapısını ustaca inceler sadece.

Shakespeare'in öteki oyunlarını kronolojik sıraya göre ele

aldığımız halde, İngiliz tarihinin ayrıntılarını yakından bilmeyen okuyucularımıza bir kolaylık olsun diye, bu oyunları yazıldıkları sıraya göre değil, tarihsel olayların sırasına göre gözden geçirmeyi yeğ tuttuk.

KING JOHN

(*Kral John*)

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

İkinci Henry'nin en küçük oğlu olan ve saltanatı 1199'dan 1216'ya kadar süren Kral John, tahta geçmeden önce John Lackland, yani «Topraksız John» diye anılırdı. Ağabeyi Aslan Yürekli Richard kral olunca, ona bol bol toprak verdi. Ne var ki, Aslan Yürekli Richard, üçüncü haçlı seferinden sonra tutsak düşünce, John kardeşine hainlik etmekten geri kalmadı gene de. Richard'ın ölümünden sonra da, öteki ağabeyi Geoffrey'nin oğlu Arthur'un kral olması gerekirdi. Ama John yeğeninin hakkını çiğneyerek İngiltere tahtına yerleşti. Fransa kralının koruduğu küçük prensi tutanlar, bu duruma karşı ayaklanınca, John, Arthur'u tutukladı ve ancak on dört on beş yaşlarında olan bu çocuğu öldürttü yaygın bir söylentiye göre. Fransa kralı İkinci Philippe ile savaşlarında başarı gösteremeyen Kral John'a düşman kesilen derebeyleri, bir süre için orta sınıfla birleşerek, sonunda ayaklandılar ve 15 Haziran 1215'de ***Magna Carta***'yı zorla kabul ettirdiler ona. ***Magna Carta*** ile verdiği hakları, Papanın yardımına güvenerek hiçe saymak iste-

yen John, derebeylerine karşı savaş sürüp giderken öldü. Bir söylentiye göre, onu bir papaz zehirlemişti.

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

Pek okunmayan ve çok seyrek oynanan *King John*'un ilgimizi çeken ender parçalarından biri, küçük Prens Arthur'un ölümüyle ilgili sahnelerdir. Kral yeğenini tutuklar, kendi adamlarından Hubert'e teslim eder. Bir yandan küçük Prense sahte

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

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

(*III, 3, 66*)

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

Olup bitenlerden habersiz, tatlı tatlı konuşan çocuğun aklı fikri hapisten çıkıp çobanlık etmektir. Kral soyundan gelmesinin kendi suçu olmadığını, Hubert onu sevsin diye Hubert'in oğlu olmaya can attığını anlatır. Hubert'in yüzü sararınca, hastalandı diye telâşlanır. Ama bütün gece başında oturup ona bakmak, sevgisini gösterebilmek için Hubert'in hafif bir hastalık geçirmesini de ister bir yandan. Ona acımaktan korkan Hubert, Arthur'un gözlerini çıkaracağını söyleyip, ellerinde ipler ve kızgın demirler taşıyan iki cellâdı odaya çağırınca, çocuğun korkusu ve yalvarması, gözleri oyulmasın diye dilinin kesilmesini istemesi dehşet uyandıran, tüyler ürpertici bir sahnedir. Sonunda çocuğa acır Hubert; ona kötülük yapmaya kıyamaz, Arthur öldü diye Krala yalan söylemeye karar verir.

Gelgelelim hiçbir işe yaramaz Hubert'in bu acıması; çünkü bir süre sonra gerçekten ölür Arthur. Amcasının onun canına kıyacağından öylesine emindir ki, ya kaçmak ya da bir an önce ölüp kurtulmak için hapsedildiği kalenin surlarından aşağı atar kendini.

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

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

RICHARD II

1594-1595 yıllarında yazıldığı sanılan *Richard II*, Shakespeare'in İngiliz tarihiyle ilgili ve iki bölümlük *Henry IV* ile *Henry V* ile tamamlanan ikinci tetralojisinin ilk oyunudur. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda pek önemsenmeyen *Richard II*, son elli yıl içinde Shakespeare'in en çok ilgi uyandıran oyunları arasına girdi. John Gielgud, Alec Guiness, Paul Scofield, Mic-

hael Redgrave, David Warner gibi, çağımızın en ünlü İngiliz oyuncuları, bu rolü başarıyla oynadılar.

Richard, Shakespeare'in «varlık zinciri» düzeni içinde krallığın konumuna inancını belirtmek açısından ayrıca önemlidir; çünkü yaradılış açısından kral olmaya hiç de uygun değildir. Ne var ki, onun tahtından vazgeçmek zorunda kalışı, İngiltere'yi ikiye bölmüş, bir iç savaşın, yani Güller Savaşının felâketlerine yol açmıştı sonuçta. Samuel Daniel, *The Civil Wars Between The Two Houses of Lancaster and York* adlı şiirinin sunu yazısında, iç savaşın ve iç savaştan sonraki ayaklanmaların, suikastlerin, öç almaların, İkinci Richard'ın haksız yere tahttan uzaklaştırılması ve Bolingbroke'un Dördüncü Henry adıyla taca el koyması yüzünden meydana geldiğini ileri sürer. Daha önce de söylediğimiz gibi, *Richard II*'nın dördüncü perdesinin başlangıcında, Carlisle Piskoposu, bu inancı ısrarla dile getirir. Bu din adamının kehanetlerinin doğru çıktığı da ileride görülür.

Ortaçağ tarihçileri, hiçbir suçu olmadan, yani zorba ya da güçsüz bir kral olmadığı halde, tahttan indirilen, korkunç bir haksızlığa uğrayan, üstelik de alçakça öldürülen bir kurban sayarlardı İkinci Richard'ı. Shakespeare ise, onun bir krala hiç yakışmayan güçsüzlüğüyle kusurlarını ve tacını elinden alan Henry Bolingbroke'un krallığa gerçekten yakışan gücünü ve yeteneklerini belirtmekle birlikte, İkinci Richard'ın karabahtı karşısında seyircilerin derin acıma duygularına kapılmalarını sağlar. Bununla kalmayıp, İkinci Richard'a öyle ilginç bir kişilik verir ki, Dover Wilson'un haklı olarak dediği gibi, bu mutsuz Kral, neredeyse Hamlet kadar merak uyandırır insanda. (6)

Richard II'nin gözümüzde değeri, yalnız Kralın kişiliğinden değil, oyundaki şiirin güzelliğinden kaynaklanır. (Oyun belki de bu şiir yoğunluğundan ötürü henüz dilimize çevrilememiştir.) Shakespeare'in aynı sıralarda yazdığı *A Midsummer*

night's Dream şiirsel bir komedya, *Romeo and Juliet* şiirsel bir aşk tragedyası olduğu gibi, *Richard II*'de şiirin ağır bastığı bir tarihsel oyundur. Hattâ şiir değerinden ve ustaca kuruluşundan ötürü, tarihsel bir oyundan çok, bir tragedya diye de tanımlayabiliriz *Richard II*'yi.

1367'yle 1400 yılları arasında yaşayan İkinci Richard, daha on yaşındayken, büyükbabası Üçüncü Edward'ın ölümü üstüne tahta geçmiş; ama ülkeyi uzun süre amcası John of Gaunt yönetmişti. En varlıklı vatandaşlar kadar ağır vergiler ödemek zorunda kalan köylüler, 1381'de Wat Tyler ile John Ball'un önderliğinde hükümete karşı ayaklanmışlardı. Daha on beş yaşında olan Kral, isyan edenlerle görüşmüş ve onlarla uzlaşarak ayaklanmayı önlemişti. Ne var ki, bu genç Kralın köylülere o sırada verdiği sözler tutulmamış, yoksullara karşı baskı büsbütün artmıştı. 1389'da ise, Richard'ın yönetimi fiilen ele almasıyla, ülkenin durumu iyice bozulmuştu. Çevresindeki aklı başında adamların öğütlerine hiç kulak asmayan, dalkavukların etkisinde kalan Kral, hem halkın, hem de soylu tabakanın gözünden düşmüştü. Shakespeare'in oyunu, İkinci Richard'ın çok uzun süren bu başarısız yönetiminin yalnız son bir iki yılını ele alır.

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

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

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

(III, 2, 4-10)

Bu. şiirsel sözlerde, bu dramatik davranışlarda tüm benliği ortaya çıkar İkinci Richard'ın. Kaderin garip bir cilvesiyle, İngiliz tahtına oturan bir şairdir o. Ağzından çıkan her söz bir şiiri andırır. Walter Raleigh'nin dediği gibi, Richard'ı hoş görmemek, şiire karşı çıkmak gibi bir şey olur.(7) Richard yalnız şairlikle yetinmez, dramatik bir biçimde davranmasına elverişli durumlardan ayrıca hoşlanır. Oyunun başından sonuna kadar bunu görürüz. Richard'ın mutsuzluğu arttıkça, bu dramatik yanı daha belirginleşir; tacı Bolingbroke'e verdiği sahnede en aşırı biçimini alır.

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

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

What must the king do now? must he submit?
The king shall do it: must he be depos'd?
The king shall be contented: must he lose
The name of king? o' God's name, let it go :
I'll give my jewels for a set of beads,
My gorgeous palace for a hermitage,
My gay apparel for an almsman's gown,
My figur'd goblets for a dish of wood,
My sceptre for a palmer's walking staff,
My subjects for a pair of carved saints,
And my large kingdom for a little grave.
A little little grave, an obscure grave.

(III, 3, 143-154)

Richard çok acıklı bir törenle tacını kendi eliyle Bolingbroke'a teslim ettikten sonra, son bir emir verir: Krallığını yitirdikten sonra yüzünde meydana gelen değişikliği seyredebilmek için bir ayna ister. John Palmer'in dediği gibi, bu istek

Richard'ın huyuna tümüyle uygundur. Kendi çektiği acılara tutkun olan Richard, yaşadığı tragedyanın artık en yüce doruğuna varmış, Narcissus nasıl kendi güzelliğini seyretmek isterse, o da duyduğu acıyı seyretmek istemektedir.(8) Bolingbroke bir ayna getirilmesini söyler. Richard aynaya bakınca,(9) çektiklerinin yüzünde belirgin izler bırakmamasına öfkelenir ve son derece dramatik bir hareketle aynayı yere fırlatır. Sonra paramparça aynayı Bolingbroke'a gösterip, duyduğu acının yüzünü işte böyle mahvettiğini söyler. Bütün bu olup bitenleri soğuk bir sessizlik içinde seyreden Bolingbroke'un, bu şiirsel sözlerle davranışlara verdiği kısacık yanıtta kupkuru bir alay gizlenir: Gerçekçi Bolingbroke, «Acınızın gölgesi, yüzünüzün gölgesini mahvetti» («The shadow of your sorrow hath destroyed / The shadow of your face») (IV, 1, 292-293) demekle yetinir.

Sonunda İkinci Richard şiirsel sözleri ve dramatik pozları bir yana bırakıp, ilk kez yalın ve kısaca, «öyleyse bırakın da gideyim» («then give me leave to go») (IV, 1, 313) deyince, mutsuz Kralın karabahtına büsbütün acırız. Zaten seyircilerin yüreğini parçalayan bir acıma duygusu, Logan Pearsall Smith'in «bir merhamet tragedyası» («a tragedy of pity») diye tanımladığı bu oyuna egemendir. (10) Ve tahtından vazgeçen İkinci Richard'ı hapsedildiği kalede, yeni Kral Dördüncü Henry'nin adamları öldürmeye gelince, acıma duygumuz doruk noktasına varır.

HENRY IV

1597-1598 yıllarında yazılan iki bölümlü, yani on perdelik *Henry IV*, Shakespeare'in İngiliz tarihiyle ilgili ikinci tetralojisinde *Richard II*'den hemen sonra gelir ve tarih açısından

onun bir devamıdır. İkinci Richard'ı tahttan indirdikten sonra, 1399'dan 1413'e dek hüküm süren Dördüncü Henry'nin krallık dönemini ele alan bu oyunun büyük yeniliği, Shakespeare'in burada ağırbaşlı, hattâ trajik sayılabilecek tarih olaylarına ne denli önem veriyorsa, güldürü sahnelerine de o denli önem vermesi, yani Polonius'un *Hamlet*'de yaptığı garip sınıflandırmaya uyarak «trajik-tarihsel-komik» («tragical-historical-comical») bir oyun yazmış olmasıdır.

Henry IV'ün ayrıca güçlü gerçekçi bir yanı da vardır. İngiliz tarihi üzerine bundan önceki iki oyunda pek görülmeyen halkın, önemli bir yeri vardır bu oyunda. Burada yalnız kral ailesini ve saray çevrelerini değil, meyhanede saltanat süren Falstaff'ı ve ayaktakımından gelen arkadaşlarını, çırakları, arabacıları, uşakları, erleri, polis memurlarını, meyhaneci kadını ve çeşitli halk adamlarını görürüz. Böylece *Henry IV*, XV. yüzyıl başlangıcını ele aldığı halde, aslında Elizabeth çağı toplumu canlandırılır gözümüzün önünde. Shallow ile Silence gibi taşralı yargıçlardan tutun da, sokak kadını Doll Tearsheet («çarşaf parçalayan bebek» anlamında) ile hırsız Gadshill'e dek, orta ve yoksul tabakaları yakından tanırız. Sarayı, şatosu, meyhanesi ve han avlusuyla o günün İngiltere'sini bir bütün olarak görebiliriz. Hattâ *Henry IV*'ün bu gerçekçi ve güldürücü bölümleri öyle başarılıdır ki, oyunun bir bakıma dengesi bozulur; güldürücü sahneler ön plana geçer; baş kişi Dördüncü Henry olacağına Falstaff olur. Böylece E.K. Chambers'in dediği gibi, *Henry IV*'ün tarihsel sahneleri savaşan şövalyeleri gösteren, renkleri uçmuş, eski ve silik bir duvar halısına dönüşür; yalnız İngiliz edebiyatının değil, belki de dünya edebiyatının en ünlü güldürü kişisi sayılan Falstaff ile arkadaşları, bu duvar halısının önünde devinen ve konuşan canlı insanlar halini alır.(11)

Henry IV'ün tarihsel yanının ana konusu, devlet düzenindeki kargaşalık ve bu kargaşalıktan doğan tehlikelerdir. Bolingbroke, bu kargaşalıktan sorumludur; çünkü Tanrının yer-

yüzündeki vekili olan, yetkisini doğrudan doğruya Tanrıdan alan yasal kralı tahttan indirip, onun yerini zorla almış; böylece tüm varlıkları birbirine bağlayan kutsal zincirin en önemli halkasını koparmıştır. Bolingbroke'un tahta oturmasına yardım eden soylular şimdi onu kendilerinden üstün saymıyorlar, ona karşı durmadan başkaldırıyorlar, onu yıkmak istiyorlardır. Böylece Dördüncü Henry'nin saltanatının ilk günlerinden beri isyanlar birbirini kovalıyor, biri bastırılır bastırılmaz, bir ikincisi patlak veriyordur. Yüzlerce başı olan bir canavarla savaşmak zorunda kalan bir adam gibidir Kral.

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

Prens Hal denilen oğlu Harry'nin (Hal ve Harry, Henry adının değişik biçimleridir) tutumu, Dördüncü Henry'yi ayrıca üzmektedir. Veliaht en yakın dostu Sir John Falstaff ile birlikte, ömrünü meyhanelerde geçirmekte, çeşitli serserilikler yapmakta, şaka olsun diye soygunlara bile katılmaktadır. Ne var ki, Falstaff öyle zeki, nükteli, hoşsohbet, sevimli bir yaşlı keratadır ki, onun dayanılmaz çekiciliğine kapıldığı için genç Prensi ayıplamak aklımızdan bile geçmez.

Yalnız cana yakın değil, ayrıca karmaşık bir kişiliği de

vardır Falstaff'ın : Hem kötü ahlâklı, hem de iyi yüreklidir; hem başkalarını sömürür, hem de onlara kucak dolusu mutluluk bağışlar; hem yetmişine yakındır, hem de gençliğin olanca canlılığı ve sevimliliği içindedir; hem boyuna yalan söyler, hem de yüreğine iner karşısındakiler bu yalanlara inanırsa; hem aklın alamayacağı kadar korkaktır, hem de hiçbir babayiğitin girişemeyeceği işleri göze alır. Üstelik Falstaff bu oyunun on perdesi boyunca, sürekli bir değişme içindedir. Onun kişiliğini incelemenin, Hamlet'in kişiliğini incelemek kadar güç olduğunu söylemekte bütünüyle haklıdır Dowden.(12)

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

Falstaff'ın bizi böylesine büyülemesinin başka bir nedeni, o eşsiz yaşama sevinci, o görülmedik neşesidir. Çevresini ille de güldürmek istemesi, insanlara duyduğu candan sevginin bir belirtisinden başka bir şey değildir. Falstaff'ın böyle güleryüzlü olması için hiçbir neden yoktur aslında. Yaşama koşullarına değil, huyunun güzelliğine borçludur sevincini. Çünkü Falstaff yaşlıdır, sağlıksızdır; ne ailesi vardır, ne de beş parası. Çalıp çırparak, şunu bunu azbuçuk dolandırarak, günü gününe yaşamak zorundadır. Prensi eğlendiremediği an, Prensin gözünden düştüğü an, her şeyini yitirebilir. Nitekim oyunun sonunda öyle de olacaktır.

Falstaff'ın şakalarında, nüktelerinde hiçbir burukluk yoktur. Ayıplamak ya da taşlamak için değil, salt içindeki sevinç

şampanya köpüğü gibi taştığı için, kendi gülerken bizim de gülmemizi istediği için alay eder herkesle. Üstelik başkalarıyla alay ettiği gibi, kendisiyle de alay etmesini bilir. Bu oyunda hiç kimse Falstaff'ın kusurlarını, gülünç yanlarını, Falstaff'ın kendisi kadar bilemez, onun kadar eğlendirici bir biçimde açıklayamaz. Bir Fransız yazarı, Anglo-Saxon'lara özgü gülmece türünü, yani «humour»u, «insanın kendi kendisiyle alay edebilmesi» («l'esprit contre soi») diye tanımlar. Falstaff'ın «humour»u eşsizdir bu bakımdan.

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

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

Genç Kral tahta geçince, ülkemizin geçmiş tarihine bir ilginç değinmeyle de karşılaşırız. Beşinci Henry, kendisine kuşkulu gözlerle bakan kardeşlerinin korkularının ne denli yersiz

olduğunu anlatır: Osmanlı sarayı değil, İngiliz sarayıdır burası. Murat'ın yerine başka bir Murat değil, Henry'nin yerine başka bir Henry geçmiştir sadece.

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

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

Oysa Beşinci Henry'nin yaptığı ilk iş, Falstaff'ı yanından kovmak olur. Oyunun son sahnesinde, Falstaff halkın arasında, taç giyme töreninden dönmek üzere olan genç Kralı beklemektedir. Yeni Kral görününce, «Yaşasın benim tatlı oğlum!» («God save thee, my sweet boy!») (İkinci bölüm, V, 5, 44) diye bağırmaya başlar. Duymazlıktan gelen Beşinci Henry, önce konuşmak istemez onunla. Sonra, Başyargıca döner, şu akılsız Falstaff'a bir çift söz söylemesini ister. Bu uyarı üzerine, yasaların temsilcisi, Falstaff'ı tersler. Ama Falstaff'ın, arkadaşıyla arasına girenlere hiç aldırdığı yoktur. En candan dostu bildiği Kralla konuşmak için şımarık bir çocuk gibi direnir. İşte o zaman Beşinci Henry, herkesin gözü önünde, eski arkadaşını rezil eder. Böyle bir kişiyi tanımıyordur artık. Falstaff

yaşında bir adamın dizüstü çöküp dua etmekten başka işlevi olmaması gerekir. Bir aptala ve bir soytarıya hiç de yakışmıyordur o ak saçlar. Tıkına tıkına şişmiş, hiçbir şeyi kutsal bilmeyen bu ihtiyarı, Kral eskiden görmüş, ama düşlerinde görmüş gibidir. Şimdi artık uyanmış, bu düşlerinden tiksinmiştir. Falstaff, bundan böyle aklını başına toplamalı, bir ayağı çukurda olduğunu unutmamalıdır. Bunu söylediği sırada genç Kral, Falstaff'ın sözünü keseceğinden, onu gene güldürmek isteyeceğinden korkarcasına büsbütün acımasızlaşır; Falstaff'ın aptalca bir şakayla karşılık vermeye kalkmamasını, karşısındakinin artık bambaşka bir insan olduğunu anlamasını ister. Öteki ahlâk düşkünü dostlarıyla birlikte şimdi Falstaff'ı kovuyordur. Falstaff bundan böyle Kraldan on mil uzakta kalmazsa, ölüm cezasına çarptırılacaktır. Sürgünde, yoksulluktan suç işlemesin diye, Falstaff'a küçük bir maaş bağlanacaktır. Beşinci Henry, bu acımasız kararlarla yetinmeyip, Falstaff'ın, arkadaşlarıyla birlikte şimdilik hapse atılmasını da buyurur.

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

Prens Hal, Beşinci Henry olmak sorumluluğunu yüklenince, yapması gereken ilk iş, Falstaff'ı herkesin önünde kovmasıydı aslında. Akıllı uslu bir kral olacağını kanıtlamanın tek yolu buydu, çünkü Falstaff'ın ancak Prens Hal'in yaşamında bir yeri olabilirdi. İleride Fransa'yı fethedecek olan Beşinci Henry'nin yaşamında Falstaff gibi bir adamın yeri olamazdı. Gelgelelim Shakespeare, Falstaff'a öylesine sevimli, öylesine çekici bir kişilik vermiştir ki, onun bu görülmedik şirinliğine sonunda sırt çevirebildiği için, genç Kralı katı yürekli, hattâ ikiyüzlü olmakla suçlarız elimizde olmadan. Dover Wilson'un

dediği gibi, Beşinci Henry, Falstaff'ı reddetmiş, ama o günden bu yana Shakespeare meraklıları da Beşinci Henry'yi reddetmişlerdir bu yüzden.(13) Falstaff'ın kovulması zorunluluğuna aklı yatanlar bile, bu işin yapılış biçimini yadırgamışlardır. Kralın, Falstaff'dan ayrılma kararını, böyle herkesin önünde açıklayacağına, onunla baş başa kaldığı bir sırada, tatlılıkla söylemesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir.

HENRY V

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

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

Henry V, bir tiyatro oyunundan çok, İngiltere'nin büyük bir zaferini anlatan, İngiltere'yi yüceltmek amacını güden epik bir şiir, bir destandır aslında. Belirli olaylarla gelişen, başlangıcı ve sonu olan bir konu işlenmez burada. Kişilerin sorunla-

rı ve davranışlarından ötürü birbirleriyle çatışmaları ya da kendi iç dünyalarında çelişkiye düşmeleri ele alınmaz. Dramatik gerilim dediğimiz şey yoktur. Oyundakiler karşılıklı pek konuşmazlar. Ancak baş kişi uzun söylevler verir çoğu zaman. Shakespeare dramatik yapıyı hesaba katmadan, tarih sırasına göre, savaştan önceki olayları, Fransa ile görüşmeleri, siyasal pazarlıkları, sonra da ünlü Agincourt savaşının değişik aşamalarını birer canlı tablo halinde anlatır. Bunu daha kolay yapabilmek için de, her perdenin başına, bize gerekli açıklamaları yapan, olup bitenleri yazarın açısından yorumlayan ve koro yerini tutan bir prolog ekler.

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

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

Shakespeare, ancak dokuz yıl hüküm sürebilen ve 1422'de

henüz 35 yaşındayken ölen bu genç Kralı, çağın tarihçilerine uyarak, hükümdar, asker, siyaset adamı ve insan olarak her açıdan kusursuz bir kişi, bir yücelik örneği olarak göstermek istemiştir. Ne var ki, bunu başarabildiğini söyleyemeyiz. Çoğu okuyucular ve seyirciler, Prens Hal ile Beşinci Henry'yi aynı insan saymazlar ve Beşinci Henry'den fazla Prens Hal'e yakınlık duyarlar. Eleştirmenler ise, nerdeyse ağız birliği yaparak, Shakespeare'in ve yaşadığı çağın hayran olduğu Fransa fatihinin gerçekten canlandırılamadığı kanısına varırlar. Bu arada Bernard Shaw, böylesine anlamsız, darkafalı ve şovenist bir adamı ulusal bir kahraman diye zorla «yutturmaya» kalktığı için Shakespeare'e çatar (14) Dowden gibi, Shakespeare üzerine en geleneksel görüşleri benimseyenler bile, İngiltere'nin «en yüce şairinin» gözünde, Beşinci Henry türünde kurnaz ve becerikli bir yöneticinin kusursuz bir insan örneği olamayacağını ileri sürerler.(15) Çağımızın ilk yarısının belki en büyük şairi olan W.B. Yeats'e göre de, Beşinci Henry tantanalı söylevler çekebilen, ama hiçbir ilginç yanı olmayan, kaba saba, sıradan bir adam, daha doğrusu bir doğa gücüdür. Shakespeare böyle bir yaratığa yakınlık duyamaz, ancak güzel ve gürbüz bir atı seyreder gibi bakar Beşinci Henry'ye. (16)

Gerçi bu Kral siyaset ve askerlik alanında başarı gösterir ama ruhsal yapısı son derece basittir. Beşinci Henry ne istediğini bilen, yolunu hiç şaşırmadan amacına doğru yönelen, tuttuğunu koparabilmek için, ülkenin içindeki ve dışındaki düşmanlarına acımasızca davranan bir adamdır. Babası Dördüncü Henry gibi, tam bir başarıya eremeden, ömrünü kaygılar ve korkular içinde tüketmez. Melek huylu oğlu Altıncı Henry gibi de başarısızlığa uğramaz. Siyaset alanında da, askerlik alanında da, tüm istediklerini elde eder. Yalnız Fransa'yı değil, Fransız Prensesini de kolayca alıverir. Ne var ki, bir oyun kişisi olarak, onu duygu ve düşünce açısından ilginç ya da cana yakın bulmamızın yolu yoktur. Ancak bir tek sahnede, Agincourt meydan savaşından bir gece önce, Kral olduğunu gizleyerek,

askerleri arasında kaygılar içinde gezinip, bir çeşit nabız yoklaması yaptığı sahnede bize biraz sevimli gelir. Ne var ki, o sahnede bile, Beşinci Henry'den çok, konuştuğu erlerden biri olan Williams'a yakınlık duyarız. Bu Williams, Shakespeare'in oyunlarında kimi zaman kısaca görünen, ancak birkaç söz söyleyen, ama kolayca unutulmayan tiplerden biridir. Halkın sağduyusunu temsil eden bu adamın, Fransa'ya karşı açılan savaşın gerçekten gerekli ve onurlu bir savaş olduğu konusunda kuşkuları vardır ve böyle bir savaşta yaşamını yitirecek olanların ölümünden Kralı sorumlu tutar.

Henry V'in *Henry IV* kadar beğenilmemesinin bir nedeni de, Falstaff'ın bu oyunda görünmemesidir. Shakespeare, *Henry IV*'ün epilogunda, Falstaff'ı da sahneye çıkararak, yeni Kralın öyküsünü anlatacağını söylediği halde, *Henry V*'de Falstaff'a yer vermemiştir. Bunun nedeni de bellidir: Beşinci Henry'nin, Fransa'nın fethinde olanca görkemiyle parlayabilmesi gerekmektedir. Oysa Falstaff hem davranışları, hem de sözleriyle savaşı ve savaşçıları alaya alan bir adamdır. Eğer Kralın yanında Fransa seferine katılsaydı, eski dostunun şanını bir balon gibi söndürürdü; Falstaff'ın yanında, Beşinci Henry ikinci planda kalırdı. Böyle bir durum da Shakespeare'in güttüğü amaca, yani İngiltere'yi ve İngiliz Kralını elinden geldiğince yüceltme amacına ters düşerdi. İşte bu yüzdendir ki, yazar, Falstaff'ı sadece sahneye çıkarmamakla kalmaz, onu kesinlikle ortadan kaldırır. Oyunun ikinci perdesinde, Falstaff'ın ağır hasta olduğunu, «Kralın onun yüreğini öldürdüğünü» («the King has killed his heart») (II, 1, 88) öğreniriz. Bir süre sonra da ölüm haberini alırız.

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

II. Henry, bütün eserleri arasında en zengin ve en eksiksiz anlatımlarından biridir.

Oyunun üçlü kurulüşü trajedo niteliğini zaltıp, anlatı niteliğini artırır. C. Pavese.

HENRY VI

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

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

Krallığı zorla ele geçirerek devletin düzenini bozan Dördüncü Henry, huzursuzluk içinde hüküm sürüp öldükten sonra, tahtını, Fransa'yı fetheden oğlu Beşinci Henry'ye bırakır. Beşinci Henry yiğit ve erdemli bir kraldır. Ne var ki, kader İngiltere'yi cezalandırmak istercesine ülkenin düzenini belki kurabilecek olan bu Kralı genç yaşta öldürür. İşte *Henry VI* trilojisinin birinci bölümü, Beşinci Henry'nin cenaze töreniyle başlar ve ülkenin üleri gelenleri, Kral daha gömülmeden birbirleriyle kavgaya tutuşurlar. Bu derebeyleri arasında korkunç bir savaşın ergeç patlayacağı daha şimdiden bellidir. Onların başına geçip, birbirlerini yemelerine ve bu arada ülkeyi yakıp yıkmalarına engel olabilecek biri de yoktur; çünkü ölen Kralın oğ-

lu Altıncı Henry daha dokuz aylık bir bebektir. Ne var ki, bu Kral büyüyünce de ülkesi açısından bir işe yaramaz. Tahtta hiç gözü olmayan, İngiltere'yi yöneteceğine, Tanrıya dua ederek, kitap okuyarak, dünyadan el etek çekip bir keşiş gibi köşesinde yaşamayı özleyen Altıncı Henry, ayrıca erdemli bir insan, neredeyse bir ermiş olduğu halde, güçsüz ve beceriksiz bir kraldır. Beyaz bir gülle simgelenen York hanedanıyla kırmızı bir gülle simgelenen Lancaster hanedanı yandaşları arasında geçtiği için Güller Savaşı denilen iç çatışmayı, içi kan ağlayarak seyreder, ama önleyemez. Sonunda yenilgiye uğrar, Londra Kalesine hapsedilir ve ileride [redacted] adıyla tahta geçecek olan [redacted] tarafından öldürülür. Bu öldürme olayı, on beş perdelik trilojinin kuşkusuz en ilgi çekici sahnesidir. Richard, Kralın kapatıldığı hücreye gelince, Henry'yi kitap okurken bulur ve onun bu haliyle alay eder. Henry başını kitabından kaldırınca, Richard'ın hangi amaçla geldiğini hemen anlar. Ölümden çekindiği yoktur, bir bakıma ölmeyi ister de. Katilini merakla seyreder ilkin. Oyun boyunca hiç şakalaşmayan bu adamın, ilk kez alay ettiğini görürüz. Rol oynamakta gerçekten usta olan Richard'ı, ünlü bir Romalı oyuncuya benzeterek, şimdi hangi ölüm sahnesini oynayacağını sorar. Sonra gene ağırbaşlı konuşup, Richard'ın ileride ne denli korkunç felâketlere neden olacağı içine doğmuşcasına bir kehanette bulunur : Erkekler oğullarının, kadınlar kocalarının, çocuklar analarıyla babalarının vakitsiz ölümü için Richard'ın dünyaya geldiğine lânet edeceklerdir. Altıncı Henry daha söyleyeceklerini tamamlayamadan, Richard onu bıçaklayarak susturur. Ermiş Henry'nin, katili üzerine yaptığı bu kehanetin ne denli doğru çıkacağını, bundan sonra ele alacağımız *Richard III*'de göreceğiz.

Shakespeare bu oyunu, acemilik döneminde değil de, daha sonraları yazsaydı, artık Katolik Kilisesinin resmi azizleri arasında yer alan ve Dover Wilson'un Dostoyevski'nin *Budala* romanının kahramanına benzettiği(17) Altıncı Henry'nin alışı-

lagelmedik kişiliğinden esinlenerek, bir manastırda oturmayı İngiltere tahtında oturmaktan gerçekten yeğ tutan bu Kralın, İkinci Richard gibi başka bir güçsüz kraldan hangi açılardan ayrıldığını belirterek, çok ilginç bir oyun yazabilirdi.

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

RICHARD III

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

Richard III, *Henry VI*'dan hemen sonra, 1592-1593 yıllarında yazıldığı halde, Shakespeare'in ilk tarihsel oyunundan kat kat üstün, çok önemli bir tragedyadır. Üçüncü Richard'ın kişiliği de, tümüyle canlı ve gerçek izlenimini veren bir insan yaratmak açısından Shakespeare'in ilk büyük başarı-

sıdır. Yazarımızın baş oyuncusu Richard Burbage'den başlayarak çağımızda John Barrymore, Alec Guiness, Jean Vilar, Donald Wolfit ve *Richard III*'ün ayrıca filmini de yapan Sir Laurence Olivier'ye kadar, tüm ünlü oyuncular can atmışlardır bu rolü oynamaya.

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

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

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

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

Shakespeare dünyamızda yüzde yüz kötülüğe, yüzde yüz iyilik kadar az, hattâ daha bile az rastlandığını bilirdi. Onun

için, oyunlarında canlandırdığı yüzlerce kişi arasında, tam kötü olan ve sonuna dek kötü kalan ancak dört kişi vardır: Lear'in iki büyük kızı, Iago ve Richard. Daha sonraları göreceğimiz gibi, Goneril ile Regan'ın kişilikleri hiç de ilginç değildir. Sadece kötüdürler o kadar. Iago ise, Richard kadar ilginç ve Richard'dan çok daha karmaşık, anlaşılması çok daha güç bir kişidir. Bu ikisini karşılaştırınca, ilk aklımıza gelen, Iago'nun kötülüğünü bağışlamamız için bir nedeninin bulunmayışıdır; çünkü Iago normal yapılı, herkes gibi bir adamdır. Oysa Richard'ın iç dünyasının çirkinliği, bedeninin görülmedik çirkinliğinin doğal bir sonucu sayılabilir.

Ne var ki, bu sorun sanıldığı kadar basit değildir. Biçimli, yüzü gözü düzgün olarak dünyaya gelseydi, Richard gene de Richard olurdu belki de. Üstelik John Palmer'in belirtiği gibi, Richard sırtındaki o kamburu nerdeyse aşıktır.(18) Çünkü sırtındaki kambur, onun başkalığının, herkese üstünlüğünün bir simgesi gibidir. Böyle sakil ve sakat yaratıldığı halde, yakışıklı erkeklerin başaramadıkları işleri yapmakla övünür her zaman. Daha ileri giderek, Richard'da bir üstünlük duygusu olduğunu söyleyebiliriz. Ama şu da var ki, çoğu üstünlük duyguları gibi, bu da aslında bir aşağılık duygusundan kaynaklanabilir. Sanki Richard onu ezen o iğrenç çirkinliğin verdiği kompleksi bilinciyle yenmiş, artık çirkinliğinin keyfini sürmeye başlamıştır.

Bu «keyif» sözcüğü hiç de yersiz değildir bize kalırsa, çünkü Richard'da, kötülerde pek az görülen bir gülmece yeteneği vardır. Ahlâksızlığın ve ikiyüzlülüğün en korkunç gösterilerini gözlerimizin önünde sergilediği sahnelerde, bu yetenek özellikle belirginleşir. Örneğin kocasını kendi eliyle öldürdüğü Lady Anne'a, gene kendi eliyle öldürdüğü kayınpederinin cenaze töreninde âşık rolü oynayıp onu eş olarak elde etmeyi sahnede ya da uğruna bunca cinayet işlediği taç, dünya işlerinden el etek çekmiş, dindar bir kişi rolü oynayıp sözde reddettiği sahnede, için için gülen Richard ile birlikte, elimizde olmadan

biz de güleriz neredeyse. Richard'ın bu alaycı yanının, her engeli aşan zekâsının, akıllara sığmaz kötülüğünün büyüleyici bir yanı olduğu yadsınamaz.

Gerçi Üçüncü Richard her isteğini yerine getirir, ama umduğu mutluluğa gene de erişemez. Bunun başlıca nedeni, kendi aklına aşırı bir güven duyması, kendi üstün zekâsını herkesin aptallığıyla karşılaştırıp rahat edeceğini sanmasıdır. Yaşamda tek güçün akıl olduğuna inanmakla yanılıyordur Richard. Nitekim akılla ilgisi olmadığı için önemsemediği, ama her insanda egemen olan bazı duygular ve içgüdüler, Richard'da da ortaya çıkacak ve onu mahvedecektir sonunda. Örneğin, Richard uyuyamaz olur. Uyuyunca da karabasanların acısını çeker. Canlarına kıydıklarının hayaletleri - genç Prens Edward, Altıncı Henry, öz kardeşi Clarence, Rivers, Grey, Vaughan, Hastings, iki küçük yeğeni, karısı Kraliçe Anne - düşlerine girerler. Lânetler okuyarak, savaşta yenilmesi, umudunu yitirip ölmesi için dualar ederler. Richard'ın her şeye egemen olduğunu sandığı aklı, bunalımlar içinde bocalamaktadır artık :

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

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

(V, 3, 183-186)

İşlediği cinayetleri korkuyla düşünür ve ömrü boyunca sevgiyi hor gören Richard, sevilmemenin, yapayalnız kalmanın

acısını çeker. Acımanın ne olduğunu bilmeyen Richard, ölünce ona hiç kimse acımayacağı için perişandır şimdi :

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

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

(*V, 3, 200-201*)

Ne var ki, Richard'ın bu sözlerine bakarak, onun pişman olduğunu, gerçekten vicdan azabı çektiğini sanmamalı. John Danby'nin de belirttiği gibi,(19) Richard'ı ancak uykuda ya da yarı uyanıkken tedirgin eder vicdanı. Tam uyanınca, hemen toparlanır :

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

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

(*V, 3, 309-312*)

Ve Üçüncü Richard, Güller Savaşının son çarpışması olan Bosworth meydan savaşında, işlediği cinayetlere hiç pişman olmadan, yaşadığı gibi korkusuzca ölür. Onun ölümüyle İngiltere'de yeniden egemen olan huzur ve birliğin temsilcisi; Lan-

caster hanedanından gelen, ama York hanedanından kız alarak, kırmızı gülle beyaz gülü birleştiren Yedinci Henry'dir. Bu Kral bundan sonra ele alacağımız oyunun baş kişisi Sekizinci Henry'nin babasıdır.

HENRY VIII

Tudor hanedanı

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

Ustelik Shakespeare bu oyunu tek başına yazmamıştır. Elimizde bu konuda kesin kanıtlar bulunmadığı halde, ikinci bir kişinin Shakespeare ile işbirliği yaptığı besbellidir. Uzmanlar, ayrıntılı üslûp incelemelerinden sonra, bu ikinci kişinin John Fletcher olduğu kanısına varmışlardır. 29 Haziran 1613'de *Henry VIII* sahneye konulurken, oyun gereği atılan toplar, çatıyı tutuşturmuş ve ünlü Globe tiyatrosu birkaç saat içinde yanmıştır. Bu yangında *Henry VIII*'in metninin bir bölümü de yanmış olabilir. Shakespeare o sıralarda Stratford'da oturduğu ve bu oyun ancak yazarın ölümünden sonra 1623 Folio'sunda yayınlandığı için, çok rağbet gören temsillerin sürüp gitmesi amacıyla, o sırada genç ve beğenilen tiyatro yazarlarından Fletcher, metinden eksilen sayfaları yazmış olabilir.

Sekizinci Henry 1547'de, yani Shakespeare doğmadan ancak 14 yıl önce öldüğü için, yakın tarihte geçen olaylar ele alınır bu oyunda. Öteki tarihsel oyunlar için olduğu gibi, gene Holinshed'in *Chronicle*'ına başvurulur. Shakespeare ve onunla işbirliği yapan yazar, Holinshed'in vakayinamesine her zaman

olduğundan bile daha bağlı kalırken, Sekizinci Henry'nin İngiltere'yi yönettiği tüm süreyi değil, bu saltanat süresinin ancak belirli yıllarında olup bitenleri ele alırlar. Böylece *Henry VIII*'de, *Richard II* ve *Richard III*'de olduğu gibi, bir başlangıcı, bir gelişmesi ve bir sonu olan tam bir öykü anlatılmaz; aslında birbirine bağlı olmayan birkaç olay sahneye getirilir sadece. Bunların başlıcaları, Buckingham'ın, Kardinal Wolsey'nin entrikaları sonucu, haksız yere suçlanarak ölüm cezasına çarptırılması; Anne Bullen'e (ya da Boleyn) âşık olan Sekizinci Henry'nin, Kraliçe Katherine'den boşanmak istemesi; Katherine'nin yargılanması ve ölümü; Wolsey'nin gözden düşmesi; ve Canterbury Başpiskoposu Thomas Cranmer'e yöneltilen suçlamaların boşa çıkmasıdır.

Bizde «çarkı felek» denildiği gibi, Elizabeth çağında da kader, kimini yükseltip kimini alçaltarak, durmadan dönen bir tekerlek («wheel of fortune») olarak hayal edilirdi. *Henry VIII*'de, başından sonuna dek gözümüzün önünde canlandırılan dramatik bir öykü değil, «kader tekerleği»nin sürekli dönüşü, Wolsey yükselirken, Buckingham'ın ve Kraliçe Katherine'nin alçalışı; Wolsey alçalırken de, Anne Bullen ve Cranmer'in yükselişidir.

Kader tekerleğinin alçalışına kurban gidenlerin üçü de (haris ve acımasız entrikacı Wolsey bile) Tanrının isteklerine Hıristiyanca boyun eğerek, iç huzuru içinde ölüme katlanırlar. Bunların arasında, ancak Sekizinci Henry'nin ilk karısı Katherine ilgimizi çeker. Zaten kişilerin yüzeysel ve tutarsız bir biçimde, gerçeklere uymadan çizildikleri bu oyunda, canlı izlenimini veren tek insan, bu mutsuz ve erdemli Kraliçedir. Beğendiğimiz tek sahneler de, ancak onun yer aldığı sahnelerdir. O kadar ki, Dr. Johnson, Shakespeare'in dehasının oyuna Katherine ile beraber girdiğini, Katherine ile birlikte oyundan çıktığını ileri sürmüştür çok haklı olarak.

Shakespeare ve onunla işbirliği yapan yazarın, oyuna adını veren Sekizinci Henry'yi tutarlı ve gerçeklere uygun olarak

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

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

Shakespeare'in ötekı oyunlarında pek görülmeyen şatafatlı gösteriler ve törenlerle dolu olan ***Henry VIII***, yeni doğan Elizabeth'in vaftiziyle biter. Küçük Prensesin vaftiz babası Canterbury Başpiskoposu Thomas Cranmer, Tanrıdan esinlendiğini ileri sürerek, kehanet niteliği taşıyan bir söylev verir bu törende. Elizabeth, İngiltere'ye «bin bir nimet» («a thousand thousand blessings») (V, 5, 19) bağışlayacaktır; yeryüzünün

tüm hükümdarlarına örnek olacaktır; bilgelik ve erdem açısından eşsiz sayılacaktır; onun saltanatı sırasında, tüm İngilizler güven ve barış içinde yaşayacaktır; «lekesiz bir zambak» («unspotted lily») gibi kız oğlan kız öldüğü zaman, tüm dünya onun yasını tutacaktır vb...

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

NOTLAR

1 — E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's History* Plays, London, Chatto and Windus, 1948, s. 149
2 — Edward Dowden, *Shakespeare* London, Kegan and Paul, 1901, s. 322-323
3 — John Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, London, Macmillan, 1945, s. 334
4 — Wilson Knight, *The Olive and the Sword*, Oxford University Press, 1944, s. 3
5 — Dover Wilson, *Six Tragedies of Shakespeare*, London, Longmans, 1929, s. 10
6 — *Richard II*, (Ed. D. Wilson), Cambridge University Press, s. vii
7 — Walter Raleigh, *Shakespeare*, London, Macmillan, 1939, s. 185
8 — John Palmer, *a.g.e.*, s. 165
9 — Amerikalı şair Robert Lowell'in ilginç dizeleri vardır bu konuda: «Krallığından olan Richard, aynada batan gemiler gördü. / Yüzü, Kralınki değildi; bir kadın gibi anladı ki, / Var olabilmesi için kendine sık sık bakması gerekiyor.» («Richard unkinged saw shipwreck in the mirror, / his face was not the king's; womanlike he saw / he must look at himself frequently to exist.»)

10 — Logan Pearsall Smith, *On Reading Shakespeare*, New York, Harcourt, Brace, 1953, s. 144
11 — E. K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964, s. 118
12 — Edward Dowden, *a.g.e.*, s. 324
13 — *Henry VI Part I*, (Ed. D. Wilson), Cambridge University Press, s. lvi
14 — G. B. Shaw, *Dramatic Opinions and Essays*, c. I, s. 428
15 — Edward Dowden, *a.g.e.*, s. 74-75
16 — John Palmer, *a.g.e.*, s. 248
17 — *Henry VI, III*, (Ed. D. Wilson), Cambridge University Press, s. xxxiv
18 — John Palmer, *a.g.e.*, s. 84-85
19 — John Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber, 1949, s.66

Sekizinci Bölüm

SHAKESPEARE'İN TRAGEDYALARI

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

TITUS ANDRONICUS

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

Öç alma, Elizabeth çağı tiyatro yazarlarının ayrıca düşkün oldukları ve sık sık işledikleri bir konuydu. *Titus Andronicus*'u *Hamlet* ile aynı tümcede anmak biraz insafsızlık olacak, ama bu oyun tıpkı *Hamlet* gibi, bir öc alma tragedyasıdır. Tra-

gedya terimini bu oyuna pek yakıştıramadığımızdan, bir öç alma melodramıdır, demek belki daha yerinde olur.

Titus Andronicus, Goth'lara karşı savaşlarında zafer kazanarak yurduna dönen Romalı bir komutandır. Oyunun hemen ilk sahnesinde, peşinde kocaman bir tabutla ortaya çıkar. Bu oyunun kişileri sinek ölür gibi öldükleri için bu tabut bir bakıma çok anlamlıdır. Tabutta Titus'un savaşta yitirdiği oğullarının bulunduğunu öğrenince, tabutun içinde kaç ölü olduğunu merak ederiz. Titus ise, Roma uğruna yirmi bir erkek evladı gözden çıkardığını söyler böbürlenerek. Bunu söyledikten biraz sonra da, durup dururken öfkeye kapılıp, yirmi ikinci oğlunun da canına kıyar, delikanlıyı sahnede bıçarlar.

Titus Andronicus, tutsak aldığı Goth'lar kraliçesi Tamora'yı, Tamora'nın oğullarını ve zenci âşığı Aaron'u da beraberinde Roma'ya getirmiştir. Titus'un isteği üzerine, savaşta yitirdiği kendi oğullarına karşılık, Tamora'nın en büyük oğlu kurban edilir. Bundan sonra ise, kan gövdeyi götürür. Önce Tamora'nın ailesi, Titus'un ailesinden öç alır; sonra da Titus'un ailesi Tamora'nın ailesinden öç alır. Tamora takımı, Titus'un damadını öldürmekle kalmayıp, Titus'un kızı Lavinia'nın ırzına geçer. Bu cinayetlerinin ortaya çıkmaması, Lavinia'nın konuşamaz hale gelmesi için iki eliyle dilini keserler. Tamora'nın zenci âşığı, Titus'un ellerinden birinin kesilmesini sağlar. Böylece kesilen el sayısı üçe çıkar. Bu arada inanılmayacak kadar gülünç bir ayrıntıyla karşılaşırız: Titus sahneden çıkarken, elleri olmayan kızının yeni kesilen eli dişleri arasında taşımasını ister. Ve Lavinia, bir köpek gibi, babasının elini ağzında tutarak uzaklaşır. Derken Titus tek eliyle, koyun keser gibi, Tamora'nın iki oğlunun gırtlağını keser. Lavinia da elsiz bilekleri arasında bir leğen tutarak, kendine kötülük etmiş olan bu adamların kanını toplar. Sonra Titus, Tamora'yı bir şölene çağırır. Aşçı kılığına girip, kestiği delikanlıların etiyle kanından yapılmış pek özel bir yemeği, anneleri Tamora'ya yedirir. (İyi ki, bu iğrenç buluş, Shakespeare'in hayal gücünün bir ürünü

değildir. Neron'un hocası, ünlü filozof ve tragedya yazarı Seneca'nın *Thyestes* adlı oyunundan alınmıştır. Öteki korkunç buluş da, yani Lavinia'nın dilinin kesilmesi, Romalı şair Ovidius'un anlattığı Philomela öyküsünden bir esinlenmedir.) Oyunun sonunda, Titus namusunu temizlemek için ilk önce kendi eliyle sevgili kızı Lavinia'yı, sonra da Tamora'yı öldürür. Bunun üzerine, Tamora'nın kocası Saturninus, Titus'un hakkından gelir.

Saintsbury, Shakespeare'in gene ilk oyunlarından *Comedy of Errors*'a değinerek, «dehşetler tragedyası» («tragedy of horrors») adını takar *Titus Andronicus*'a. Ama işin garip yanı şu ki, bu tragedyada, hesap ettiğimize göre, tam on üç kişinin canına gaddarca kıyıldığı halde, tüm bu olup bitenler bize hiç mi hiç dokunmaz. Bunların karşısında korku ve dehşete kapılacağımıza, hafif bir tiksinti ve bir çeşit utanmadan başka hiçbir şey duymayız. Hamlet annesini azarlarken; Lear'in kızları yaşlı babalarını kovarken; Desdemona'ya karaçalınırken; ya da Lady Macbeth kocasını cinayet işlemeye kışkırtırken, dehşetten ürperen bizler, Lavinia'nın kesilen kanlı elleriyle dili karşısında, buz gibi soğuk kalırız. Bunun nedeni de besbellidir : Bu kanlı öç alma tragedyası, aslında duygusuz ve akademik bir oyundur. Sanki yazar, kendi yazdıklarına kendi de inanmadan, Seneca türünde bir tragedya yazmayı denemiş gibidir.

İşte bu yüzdendir ki, 1955'de bu oyunun akıl almaz bir başarıyla sahneye konulması karşısında, hayretler içinde kaldık. *Titus Andronicus* yüzyıllardan beri ancak birkaç kez oynanmıştı. 1923'de Old Vic tiyatrosunda Shakespeare'in tüm oyunları sahneye koyulurken, *Titus Andronicus* da gösterilmişti. Anlatıldığına göre, kutsal Shakespeare'lerini ilkin saygıyla izleyen seyirciler, oyunun sonuna doğru cesetler sahneye yığılınca, katıla katıla gülmekten kendilerini alamamışlar. Oysa 1955'de, başrollerde Laurence Olivier ve Vivian Leigh ile Peter Brooke'un yeniden sahneye koyduğu *Titus Andronicus*,

Stratford'da, Londra'da ve turneye gittiği Fransa'da görülmedik bir başarı kazandı. Aslında usta bir yönetmenle usta oyuncuların metelik etmeyen bir metni yenip zafere ulaşmalarıydı bu. Otuz yıl önce son perdede kahkahalar atan seyircilerin yerini, artık dehşete kapılıp fenalık geçirenler aldığı için, yaygın bir söylentiye göre, 1955 yılı temsillerinde, tiyatronun kapısı önünde cankurtaranlar hazır beklermiş.

ROMEO AND JULIET

Romeo and Juliet, Shakespeare'in ilk ünlü tragedyası olmakla birlikte, daha sonraları yazdığı *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello*, *King Lear*, *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* gibi büyük tragedyalarının değerinde değildir elbette. Bunun başlıca nedeni, 1595 ya da 1596'da yazılan bu gençlik oyununda tragedya öğelerinin kişilerden değil, kişilerin içinde bulundukları dış koşullardan kaynaklanmasıdır. Romeo ile Juliet'in kendi ruhsal yapılarında hiçbir çelişki yoktur; birbirleriyle de çatışma halinde değildirler. Hattâ ansızın kapıldıkları sevdaya bile karşı koymazlar. Onları ölüme sürükleyen olaylar, kişiliklerinden değil, ancak ailelerinin öteden beri düşman olmalarından, yani bir rastlantıya bağlı dış koşullardan doğar. Şöyle ki, Montague ve Capulet aileleri iyi geçinse, *Romeo and Juliet* tragedyası diye bir şey olmayacaktı. İşte bu yüzden, kimi eleştirmenler, gerçekten trajik bir oyun olarak değil, ancak «acıklı» bir oyun olarak tanımlarlar *Romeo and Juliet*'i. Oysa gene bir aşk öyküsünü ele alan *Antony and Cleopatra*'da, tragedya sadece dış koşullardan, yani Antony'nin bir Romalı General, Cleopatra'nın da Mısır Kraliçesi olmalarından değil, bu âşıkların kendi benliklerindeki çelişkilerden, kişiliklerinin karmaşıklığından ve birbirleriyle kıyasıya çatışmalarından kay-

naklanır. Bu sayede de çok daha ilginç ve çok daha derin bir anlam kazanır, gerçekten trajik boyutlara varır.

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

Shakespeare'in olgunluk çağının oyunlarında tragedya, Sophocles'in *Oedipus*'unda olduğu gibi kaderin değil, kişilerin belirli kusurlarından ya da güçsüzlüklerinden doğar. Örneğin, Hamlet hızla karar verip eyleme geçebilen bir delikanlı olsaydı, başına hiçbir felâket gelmeden, babasının öcünü alıverirdi. Eğer Kral Lear ülkesini çocukları arasında bölüşmeseydi ve kötü kızlarının ikiyüzlülüğünü anlayacak kadar akıllı davransaydı, yaşlılığında bunca acı çekmezdi. Eğer Othello, Iago'nun yalanlarına inanmayacak kadar sağduyu gösterseydi, ne karısını, ne de kendini öldürürdü. Eğer Macbeth, hem doğaüstü kötü yaratıkların, hem de Lady Macbeth'in etkisine kapılmayacak kadar güçlü olsaydı, elini kana bulamazdı, vb... İşte bu yüzdendir ki, insanın alınyazısı kişiliğiyle özdeşleşir Shakespeare'in büyük tragedyalarında ve «kişilik alınyazısıdır» («character is destiny») formülü tamamıyla yerindedir.

Oysa Romeo ile Juliet'in, eninde sonunda onları felâkete sürükleyecek olan belirli kusurları yoktur. Çektikleri tüm acılar, birbirini izleyen kötü rastlantılardan kaynaklanır. Ailelerinin arasındaki düşmanlık yetmiyormuş gibi, rastlantılar her

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

Ne var ki, tragedyanın başındaki prolog'un hemen bildirdiği gibi, kader, yani «yıldızlar sevgililere karşıdır» («star-crossed lovers») ve «ölüm damgasını vurmuştur sevdalarına» («death-marked love»). Ölümden başka çıkar yol yoktur Romeo ve Juliet için. Gerçi iş işten geçtikten, onlar yok olduktan sonra, Capulet ile Montague'lar barışacaklardır, ama Romeo ile Juliet, nedeni çoktan unutulmuş eski kan dâvâları ve gereksiz kinler üstüne kurulu, sevgiyi yadsıyan bir düzende yaşamışlardır. Bu oğlanla bu kızın çevresinde, onları evlendiren yaşlı rahip bir yana, hiç kimse sevgiye inanmıyordur. Varlıklı Capulet'lerin gözünde kızları, en iyi alıcıya verilmesi gereken bir

maldan başka bir şey değildir. Evlilik, duygularla ilişkisi olmayan, sadece ailenin çıkarları uğruna yapılan bir iş kontratıdır. Onun için Juliet'in annesiyle babası, uygun buldukları bir talip ortaya çıkar çıkmaz, kızlarını ona vermeye kararlıdırlar. Juliet'in yalvarıp yakarması, canına kıyacağını söylemesi boşunadır. Annesiyle babası, salt kendi istedikleri olsun diye, kızlarını sokağa atmaya, hattâ öldürmeye razıdırlar. Juliet'i bebekliğinden beri büyüten, kendi evladı gibi seven dadısı da, sevda sözkonusu olunca, kaskatı bir duyarsızlık içindedir. Juliet'in Romeo ile evlendiğini, geceyi birlikte geçirdiklerini bildiği halde, bu ikinci kocayı birincisinden de daha parlak bulur: Romeo artık sürüldüğüne, koca olarak bir işe yaramayacağına göre, Juliet'in Paris ile evlenmesini salık verir hiç utanmadan.

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

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

Juliet ise, insan olarak Romeo'dan kat kat daha ilginçtir. Shakespeare, oyunlarındaki kişilerin yaşlarını genellikle söylemediği halde, Juliet'in on dört yaşını henüz bitirmediğini

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

OTHELLO

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

Onun için, korkunç bir fırtınada Osmanlı gemilerinin battığını bildirdikten sonra, Kıbrıs durumuna bir daha değinmez.

Shakespeare bu oyunun konusunun anahtarlarını, Giraldi Cinthio'nun 1565'de İtalya'da yayınlanan *Hecatommithi* adlı derlemesinden almış, gereken değişiklikleri yapmış ve aslında metelik etmeyen bir İtalyan öyküsünü bir başyapıta dönüştürmüştür.

Venedik'in en soylu ailelerinden Senatör Brabantio'nun güzeller güzeli, melek huylu, gencecik kızı Desdemona ile Othello'yu birbirine bağlayan sevdanın bir felâketle sonuçlanmasının tek nedeni, Othello'nun, Iago'nun karaçalmalarına inanacak kadar saf olması değildir sadece. Gizlice kıyılan nikâh açığa çıkınca, çevredekilerin gösterdikleri tepki, Othello'yu sarsmış, yaralamıştır mutlaka. Çünkü Othello, Venedik'in hizmetinde çalışan bir yabancıdır, Desdemona'dan çok daha yaşlıdır ve en önemlisi, bir zencidir. Beyaz ırktan bir kadınla bir zencinin ilişkisi, yalnız XVII. yüzyılın başlangıcında değil, ne yazık ki çok daha sonraları da tiyatro seyircilerini tedirgin eden bir nitelik taşır. O kadar ki, XIX. yüzyılın en ilginç deneme yazarlarından Charles Lamb, bu oyunu okurken rahatsız olmadığını, ama Othello'nun renginden ötürü aynı oyunu sahnede görmeye dayanamadığını söylemişti. Amerikalı yazar John Quincy Adams ise, duyduğu «doğaya aykırı çirkin tutkuya» karşı koymayıp, gece yarısı evinden kaçıp bir zenciyle evlenerek ailesini rezil eden Desdemona'yı fena halde ayıplamıştı. Eskiden Edmund Kean gibi birçok oyuncu, tenlerini biraz esmerleştirerek bu role çıkmayı yeğ tutmuşlar ve Romantik çağın en büyük şairlerinden Coleridge bile, Othello'nun zenciliğini hazmedememiş, onu bir beyaz Arap olarak düşünmek istemiştir. Oysa Othello bir zencidir ve Shakespeare «Moor», yani «Magribi» sözcüğünü, beyaz ırktan Arap anlamında değil, «negro», yani zenci anlamında kullanır. Othello'ya «negro» dememesinin tek nedeni de, bu deyimin XVIII. yüzyıldan önce kullanılmamasıdır. Othello'nun «karalığı» oyun boyunca vur-

gulanır : Roderigo, Othello'dan «kalın-dudak» («thick-lips») (I, 1, 66) diye söz eder; Brabantio'ya göre, Othello'nun göğsü «kurum» gibi karadır («sooty bosom») (I, 2, 70). Iago, «koca kara koç» ve «kara Othello» («old black ram», «black Othello») (II, 3, 33) diye onu kötülemek ister. Othello kendisi «ben karayım» («I am black») (III, 3, 264) der. Desdemona'nın onu aldattığını sanınca, karısının tertemiz adının artık «benim yüzüm kadar kara» («black as my own face») (III, 3, 398) olduğunu söyler, vb... Desdemona ise, ancak bir tek kez, çok ince bir biçimde eşinin rengine değinir : Othello'ya bakınca, onun yüzünü dimağında gördüğünü söyler («I saw Othello's visage in his mind») (I, 3, 253).

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

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

Bu suçlamalar karşısında Othello, son derece aklı başında, ölçülü ve serinkanlı davranır. Desdemona'nın hemen çağ-

rılıp, durumu açıklamasını ister. Karısının gelmesini beklerken, Desdemona'ya sevdasından başka hiçbir büyüye başvurmadığını söyler. Bu evlilikten önce, Desdemona'nın babası Othello'yu çok severmiş; sık sık evine çağırıp, bilinmedik uzak ülkelerde başından geçen garip ve tehlikeli serüvenleri anlatmasını istermiş. Desdemona da bu öyküleri merakla dinlermiş. Günün birinde (Shakespeare'in oyunlarındaki çoğu genç kızlar gibi) ilk adımı atıp, Othello'nun böyle konuşabilen bir arkadaşı varsa, onunla evlenmeye hazır olduğunu söylemiş. O zaman Othello sevgisinden söz etmek cesaretini bulmuş. O sırada senatörlerin huzuruna gelen Desdemona da, Othello'nun söylediklerini doğrulayıp, eşiyle birlikte Kıbrıs'a gitmek istediğini bildirince, Brabantlo'nun duruma katlanmaktan başka çaresi kalmaz. Ancak «o, babasını aldattı; seni de aldatabilir» («she has deceived her father, and may thee») (I, 3, 294) diyerek, ileride Othello'nun bilinçaltına yerleşecek zehirli bir söz söylemekten kendini alamaz. Ne var ki, Othello'nun şimdilik tam bir güveni vardır Desdemona'ya. Üstelik genç bir erkek olmadığı için, karısına cinsel bir tutkudan çok, sevecenlik duyduğunu sanır (I, 3, 262-266) ve Desdemona'nın ileride söyleyeceği gibi, Othello kıskanç huylu değildir (III, 4, 29-31).

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

Othello kıskanç doğmamış, kıskanç edilmiştir. Eğer akıllara sığmayacak kadar kötü ve kötü olduğu kadar da zeki bir hain olan Iago'nun eline düşmese, kıskançlığın ne olduğunu bilmeyecektir Othello. Ama Iago'nun Othello'yu mahvetmeye

kararlı olduğu, oyunun daha ilk sahnesinden anlaşılır. Ve Iago bu kararı uygulamaya koyunca, Othello onun elinde istediği gibi oynattığı bir kuklaya dönüşür.

Iago neden böyle davranır? Othello'ya neden kin duyar? Shakespeare'in başvurduğu kaynakta, bunun çok açık seçik bir nedeni vardır : Iago, Desdemona'ya ölesiye âşık olmuş ve ondan yüz görmediği için, genç kadının da, kocasının da mutluluğunu yıkmayı aklına koymuştur. Oysa Shakespeare'in Iago'sunun kötülüğünü açıklayacak böyle kesin bir neden yok gibidir. Gerçi Iago gelişigüzel nedenler ileri sürer; Emrinde çalıştığı Othello haksızlık ederek, kendisine verilmesi gereken üst rütbeyi başka bir subaya, yani Cassio'ya vermiştir; eskiden Othello'nun, Iago'nun karısı Emilia ile ilişki kurduğu yolunda bir söylenti çıkmıştır; Iago, Desdemona'ya göz koyduğu için Othello'dan hıncını alması gerekmektedir, vb... Ne var ki, Iago'nun Othello'ya duyduğu kinin nedenleri böyle çoğalmakla inandırıcı olmaktan çıkmakta; Iago'nun aslında salt kötülüğünden ötürü komutanından nefret ettiği, sonra da bu nefreti doğrulayabilecek nedenler uydurduğu görüşü ağır basmaktadır. Nitekim oyunun en sonunda, Othello bu kötülüğü niçin yaptığını sorunca, Iago bunu açıklamanın şimdi tam sırası olduğu halde, bu soruya yanıt vermez :

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

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

(*V, 2, 301-2*)

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

Shakespeare insan doğasını çok derinliğine bildiğinden, insanların pir aşkına iyi olabileceklerinin, ama durup dururken yüzde yüz kötü olamayacaklarının bilincindeydi. Örneğin, hainliği, ikiyüzlülüğü ve üstün zekâsı açısından Iago'yu andıran Üçüncü Richard'ın kötülüğünün nedeni eğri büğrü, kambur bir bedeni olmasaydı. İşte bu yüzden Shakespeare'in kişileri arasında ancak Kral Lear'in iki büyük kızıyla Iago, hem tam anlamıyla ve hiç pişmanlık duymadan sonuna dek kötüdürler, hem de kötülüklerini açıklayan bir neden yoktur.

Kötülüğü bir yana, Iago'nun en çarpıcı özelliklerinden biri, çevresindekilere aslında olduğundan bambaşka görünebilmesidir. Iago oyunda ancak bir tek kişiye, Desdemona'ya tutkunluğundan yararlanarak para sızdırdığı akılsız bir genç olan Roderigo'ya gerçek kişiliğini gösterir. Ötekilerin karşısında her zaman bir maske vardır yüzünde. Bu maskenin damgası ise, dürüstlüktür. Iago ile ilgili olarak «dürüst» («honnest») ve «dürüstlük» («honesty») sözcükleri yirmi beş kezden çok geçer oyunda. Othello'nun kendi en azından on iki kez Iago'nun dürüstlüğünden söz eder. «Dürüst» sözcüğü, Iago'ya resmen takılmış bir addır neredeyse.

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

Ne var ki, olayların gelişmesini beklemeye niyeti yoktur Iago'nun. Othello'nun saf ve güzel huyundan yararlanarak,

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

Othello'nun, Desdemona ile Cassio'yu konuşurlarken görmesini daha önceden ayarlayan Iago, uzaktan onlara bakarken şaşırmış da ağzından lâf kaçırmış gibi, «ha! Bunu beğenmedim» («ha! I like not that») (III, 3, 35) diye kendi kendine mırıldanır. Cassio eski komutanını kızdırmamak için kaçınca, Othello şu sıvışan adamın Cassio olup olmadığını sorar. Iago, Cassio'nun böyle «suçluymuş» gibi kaçamayacağını söyler. Bu arada Desdemona, Othello'nun yanına gelip, Cassio'yu yeniden emrine alması için ısrarla yalvarır. (Genç kadın bunu daha ileride de yapacak, Othello'yu büsbütün çileden çıkaracaktır.) Desdemona gidince, Iago, evliliklerinden önce Cassio'nun, Othello ile Desdemona'nın seviştiklerini bilip bilmediği konusunda, görünüşte zararsız, ama hınzırca hesaplanmış bir soru sorar. Sonra da, Othello'ya duyduğu büyük dostluktan ötürü, bu soruyu neden sorduğunu açıklamaktan çekiniyormuş gibi haller takınır. Othello açık seçik konuşmasını isteyince, Iago durup dururken, Othello'yu uyarır :

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

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

(*III, 3, 167*)

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

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

Othello bunları dinlerken, korkunç bir mutsuzluk içindedir, ama henüz aklını yitirmemiştir. Karısını öldürmeyi değil, ondan ayrılmayı düşünmektedir sadece. Desdemona'nın kanını

dökmesi için iyice delirmesi gerekmektedir. Iago'nun amacı da budur. İşte tam o sırada, kader Iago'ya destek olur : Othello kendi annesinden kalan, çok güzel işlemeli, sihirli saydığı bir mendili Desdemona'ya armağan etmiştir. Desdemona bu mendili farkına varmadan düşürür. Hizmetinde çalışan Emilia da, kocası Iago'nun bunu neden ısrarla istediğini bilmeden, mendili Iago'ya verir. Iago, mendili gizlice Cassio'nun odasına bırakır. Böylece Desdemona ile sevgisinin bir simgesi olan bu mendil, Othello'nun gözünde, karısının ihanetinin bir «kanıtı» olur.

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

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

KING LEAR

(*Kral Lear*)

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

Büyük Britanya'nın Hıristiyanlık dönemi öncesi kralla-rından Lear'in öyküsü bir hayli ünlü olduğu için, Shakespeare'-den önce de birçok kez ele alınmıştı. Shakespeare tragedyasını yazarken, hem bu kaynaklardan, hem de birçok başka oyunun başlıca kaynağı olan Holinshed'den yararlandı. Bir de 1594'de sahneye konulan ve 1605'de yayınlanan *The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters* (Kral Leir'in ve Üç Kızının Gerçeklere Dayanan Vakayinamesi) adlı, yazarı bilinmeyen ve değersizliği herkesce kabul edilen başka bir oyun vardır. Bu oyunun Shakespeare'inkinden üstün olduğunu ileri süren bir tek kişi çıkmıştır şimdiye dek. Ne yazık ki, bu gülünç savı ileri süren, büyük romancı Tolstoy'dan başkası de-ğildir. Tolstoy yaşlılığında, ölümünden iki üç yıl önce 1907'de, Shakespeare'i her açıdan, hem şair hem de tiyatro yazarı ola-rak batırmak amacıyla yazdığı acayip ve doğrusunu söylemek gerekirse, dengesiz kitapta, bir dâhinin başka bir dâhiyi yargı-larken ne denli saçmalayabileceğinin yürekler acısı bir örneği-ni vermiştir. Tolstoy'a bakılacak olursa, bir çeşit kollektif çıl-gınlığa kapılarak Shakespeare'e tapanlar ne derlerse desinler, eski *King Leir*, Shakespeare'in uygulamasından kat kat üstün-dür. Çünkü eski oyunda Lear delirerek «baştan aşağı sahte bir halde» kırlarda koşup, soytarısıyla ipsiz sapsız lâflar etmez-miş. Eski oyunda, Lear de, Cordelia da, içten, dokunaklı ve ger-çekmişler. Shakespeare'in tragedyasında ise, hiç de öyle de-ğilmişler. (1)

Oysa çoğumuz için *King Lear*, Shakespeare'in dört büyük

tragedyasının en değerlisi, hattâ eleştirmenlerin çoğuna göre, Shakespeare'in en yüce yapıtıdır. Çünkü Chambers'in dediği gibi, *King Lear*, Shakespeare'in öteki oyunlarından ayrılarak, insan kişiliği üzerine kurulu ruhsal bir dramın sınırlarını aşan, tüm evreni kapsayan bir tragedya niteliğini taşır. Burada yalnız bir insanla değil - bir kusur işleyen ve bu yüzden cezasını gören bir insanla değil - bu insanın en geniş anlamda çevresiyle, onu felâkete sürükleyen tüm doğa güçleriyle ve tüm tanrısal güçlerle karşılaşırız sanki. (2) «Yüce» sözcüğünün bu tragedyaya ayrıca uygun görülmesinin nedeni de bu olsa gerek. Hattâ kimine göre *King Lear*, bir tiyatro sahnesinin dar sınırlarına sığmayacak kadar ulu bir şiirdir.

Bu tragedyayı sahneye koymanın güçlüğünü ve geçmişte Richard Burbage, David Garrick, Edmund Kean, Macready, Henry Irving gibi, çağımızdaysa John Gielgud, Charles Laughton, Laurence Olivier, Michael Redgrave, Paul Scofield gibi, en usta oyuncular denediği zaman bile, başrolü oynamanın güçlüğünü yadsıyacak değiliz. *King Lear'in* yönetmenliğini yapanlar, Shakespeare'in başka hiçbir oyununda, sahneye konulurken böylesine zor sorunlarla karşılaşmadıklarını söylerler. Bu doğru olmasına doğrudur, ama Shakespeare'in tüm oyunları gibi, *King Lear* de ancak sahnede görülünce tam anlamıyla değerlenebilir ve Theodore Spencer'in de dediği gibi, Beethoven'in Dokuzuncu Senfonisini orkestrasız düşünmek ne denli yanlışsa, bu tragedyayı da sahne dışında düşünmek o denli yanlıştır. (3)

Yaşlı Lear'in felâketleri, çoğu insanın öyküsünün artık bittiği bir yaşta, tarihten önceki efsaneler Britanya'sında, bir masal havası içinde başlar. İhtiyar kralın üç kızı vardır. Bu kızlardan en büyüğü Goneril ile ortancası Regan evli; en küçüğü Cordelia ise henüz evli değildir. Lear ömrünün son yıllarını her tür sorumluluktan kurtulmuş olarak, keyfince geçirmek amacıyla, ülkesini üç kızı arasında paylaştırıp tahttan çekilme kararını verir. Lear'in ilk yanılgısı budur; çünkü Eliza-

beth çağının inançlarına göre, krallık, Tanrının seçkin bir kuluna verdiği kutsal bir görevdir ve Lear bu görevden kaçmakla, bencilliğini kanıtlayan bir suç işlemiştir. Üstelik Lear'in, gücünü ve canlılığını yitiren, dünyadan elini eteğini çeken, kadere boyun eğip sabır içinde ölümü bekleyen yaşlı insanlarla hiçbir ilişkisi yok gibidir. Tam tersine, yaşama dört elle sarıldığı, sırf rahat etmek için, kendi dediği gibi her türlü yükten sıyrılmış olarak keyif sürmek için tahtını ve sorumluluklarını silkip attığı besbellidir. Nitekim oyunun başlangıcında, bir delikanlı gibi davrandığını görürüz. Örneğin, adamlarıyla ava çıkar; avdan karnı aç dönünce de, yemeğinin hemen hazırlanması için kıyametleri koparır, vb...

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

Lear'in ikinci yanılgısı, birincisinden çok daha ağırdır ve bu, yaşlı adamın kral olarak davranışı ne denli bencilse, baba olarak davranışının da aynı derece bencil olduğunu gösterir : Her kızına düşen pay çoktan kararlaştırıldığı halde, şimdi Lear, tüm saray halkının gözü önünde, çocuksu şımarıklığını şatafatlı bir gösteriyle sergiler; ülkesinin en büyük bölümünü

kendisini en çok seven kızına vereceğini açıklar. Hangi kızının onu en çok sevdiğini öğrenmek isteyerek, bir «sevgi yarışması» düzenler. Wilson Knight'ın dediği gibi, Lear'in ruhsal yapısında bir tutarsızlık, bir dengesizlik vardır : Yüce bir ruhla çocuksu bir dimağ onun kişiliğinde birleşmiş gibidir. Duygu açısından bir dev olan Lear, kafa açısından gelişmemiş bir çocuk gibidir tıpkı. (5) Ve şimdi bu seksenlik çocuk, «beni hanginiz daha çok seviyorsunuz? Anlatın bakalım» diye tutturarak şımarır.

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

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

Sahte sevgi sözleri söylemek konusunda Regan da ablasından aşağı kalmayıp, hattâ Goneril'e taş çıkardıktan sonra, Lear en çok sevdiği kızı Cordelia'ya döner, ablalarınınkinden daha geniş ve bereketli topraklar elde etmek için ne diyeceğini sorar. Goneril ile Regan'ın sevgi gösterilerini gölgede bırakacak en tatlı sözleri en küçük kızından beklediği besbellidir. Ama Cordelia'nın kısacık yanıtı, bir bıçak gibi iner Lear'in üstüne :

«Hiçbir şey, efendimiz» («Nothing, my lord») (I, 1, 87). Kulaklarına inanamayan Lear, «Hiç mi?» diye sorunca, Cordelia yeniden, «hiç,» demekle yetinir. Dünyada en çok birbirini seven bu babayla kız arasında, on sözcüklü bir konuşmada «hiç» («nothing») sözcüğünün beş kez yinelenmesi, en tantanalı ve dramatik söylevlerden daha çok etkiler insanı :

Cordelia — *Nothing, my lord.*
Lear — *Nothing?*
Cordelia — *Nothing.*
Lear — *Nothing will come nothing. Speak again.*
((*I, 1, 87-90*)

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

lerini bilecektir. Ablaları gibi, yalnız babasını sevmeye ve saymaya niyetlenerek, kocasına bağlılık yemini etmeyecektir.

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

Cordelia'nın bu dürüstlüğü karşısında hayranlık duymamanın yolu yoktur, ama dürüstlüğün bu genç kızda neredeyse bir kusur halini aldığını da kabul etmek gerekir. Cordelia'nın tek kusuru da, aşırı dürüstlüğünden kaynaklanan bu gurur ve inattır. Yaşlı babasının çocuklaştığını ve her çocuk gibi şımartılmaya can attığını anlaması, onun damarına basmaması beklenebilirdi. Aslında sevgi dolu bir insan olduğuna göre, aşırı haşin davranarak, neredeyse katı yürekli bir kız gibi konuşmaması, Lear'in biraz olsun gönlünü alması gerekirdi belki de. İlk konuşan Cordelia olsaydı, onurundan ve dürüstlüğünden hiçbir şey yitirmeden, yaşlı babasına sevgisini belirtecek bir iki söz söyleyebilirdi. Ne çare ki, ablalarının hayasız dalkavukluğu ve ikiyüzlülüğü, hiç utanmadan uydurdukları yalanlar, Cordelia'nın dürüstlüğünü büsbütün kamçılar; babasını kendine düşman etmek pahasına da olsa, Goneril ile Regan'ın seviyesine düşmeme kararını pekiştirir; Kralın tehditleri ise, onu iyice çileden çıkarır. Çünkü John Danby'nin çok yerinde belirttiği gibi, Cordelia'nın hem tatlı bir huyu, hem de güçlü bir iradesi vardır. Kibrinden fazla erdemi onu zorlar babasına karşı böyle sert davranmaya. Ya Lear'den korkup sinecek, ikiyüzlülüğe boyun eğecek ya da dürüst davranacak. Bir seçme yapmak zorundadır Cordelia ve doğru yolu seçer. Tam bir cesaretle ablalarından ayrılır, gerçekleri dile getirerek babasına karşı çıkar.

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

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

Lear de bu gururu sezer Cordelia'da ve onun toksözlülüğünü gururdan başka bir şey olmamakla suçlar («pride which she calls plainness») (I, 1, 129). Ama ne çare ki, Lear, Cordelia'nın gururuyla kendi gururu arasındaki farkı kavrayabilecek, yalanları gerçeklerden ayıran uçurumu görebilecek, Goneril ile Regan'ın düzmece sevgisini en küçük kızının özlü sevgisinden ayırt edebilecek olgunluğa erişmemiştir henüz. İşte bu yüzden Cordelia'nın direnmesi karşısında ilkin sadece afallayan Lear, kızının son sözlerini, korkunç bir nankörlüğün elle tutulur kanıtı, kendisine karşı işlenebilecek suçların en ağırı sayarak müthiş bir öfkeye kapılır ve o ana dek çocukça davranmışken, artık zalimce davranmaya başlar.

Lear, dürüstlüğüyle övünen kızına, «öyleyse dürüstlüğün çeyizin olsun» («thy truth then be thy dower») (I, 1, 108) diyerek, üst üste yeminler basar, Cordelia'yı evlâtlıktan reddeder. Aklı başında soylulardan Kent araya girmek isteyince,

aslında bir kusur olan bu öfkesini kutsal bilen Lear, «ejderhayla gazabı arasına girme» («come not between the dragon and his wrath») (I, 1, 124) diyerek onu susturur. Kısa bir süre sonra, çaresizlik içinde, kolu kanadı kırılmış göreceğimiz bu adam, kendini gerçek bir ejder, kutsal bir canavar kadar yüce ve korkunç sayar şu sırada. Bütün öfkesine karşın, en küçük kızına en çok bağlı olduğunu, ömrünün son günlerini onun vereceği sevgi ortamında geçireceğini umduğunu açıkça söyler gene de. Cordelia'ya sevgisi ne denli derinse, şimdi ona karşı duyduğu kin de o denli ölçüsüzdür. Cordelia'yı gözünün önünde görmeye bile dayanamaz. Hemen yanından kovmak ister onu. Gerçi Cordelia'ya talip olan Fransa Kralı ile Burgonya Dükünü huzuruna çağırır, ama her ikisinin de Cordelia'yı artık istemeyeceklerinden emindir.

Bütün saray halkı ya korkudan sinmiş ya da dalkavuklara özgü vurdumduymazlık içinde susarken, Lear'in gözdağı verişine karşın, Kralı uyarmayı bir görev bilen Kent, dobra dobra konuşur. Kendi deyişiyle, «Lear çıldırdığına göre, Kent'in saygısızlık etmesinin hiçbir önemi yoktur artık» («be Kent unmannerly, / When Lear is mad») (I, 1, 145-146). İktidarını başkalarına devretmenin düpedüz delilik olduğunu, Cordelia'nın öteki kızlarından çok daha fazla onu sevdiğini anlatmaya çalışır Krala. Lear'in kılıcına davranması bile Kent'i susturmaz. Kralın kötü bir iş yaptığını söyleyecektir soluğu kaldığı sürece. Öfkesinden büsbütün köpüren Lear, bu dürüst adamı ülkesinden sürer. Ona yalnız beş günlük bir süre verir; altıncı gün Britanya'nın sınırları içinde bulunursa, hemen öldürüleceğini bildirir. Kent kendini hiç savunmadan boyun eğer bu karara. Çünkü Kent'e göre, bir kral böyle zorbaca davrandıktan sonra özgürlük bu ülkeden nasıl olsa göçüp gitmiş, asıl sürgün yeri burası olmuştur.

Bu sırada ikinci bir sevgi sınavı başlamıştır Fransa Kralı ile Burgonya Dükü arasında. Ne var ki, Cordelia'nın babasının lânetinden başka hiçbir çeyizi olmadığını öğrenen Bur-

gonya Dükü, dakikasında vazgeçer böyle bir evlilikten. Buna karşılık Cordelia'nın niçin babasının gözünden düştüğünü öğrenen Fransa Kralı, «böyle bir kız başlıbaşına bir servettir bir erkek için» («she is herself a dowry») (I, 1, 241) diyerek, onunla hemen evleneceğini bildirir; Cordelia'yı alıp ülkesine götürür.

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

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

King Lear'de «doğa», en çok kullanılan sözcük ve değişik yorumları yapılan bir kavramdır. Lear, Gloucester ve ötekiler için doğa, evreni kargaşalıktan kurtaran, babayı evlâda, evlâdı

babaya bağlayan bir düzendir. Tanrının kurduğu bu düzen, hem özel ilişkileri, hem de toplumu yönetir ve öteden beri varolan geleneklerle kurallara dayanır. Oysa Edmund için doğa, insanların benimsedikleri gelenekler dışında kalan, yasalarla ve ahlâk kurallarıyla hiçbir ilgisi bulunmayan, tek başına varolan bağımsız bir güçtür.

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

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

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

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

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

Çağının, olağanüstü doğa olaylarının insanı etkilediği inancını paylaşan Gloucester, son zamanlardaki ay ve güneş tutulmalarının hiç de iyiye işaret olmadığını, görülmedik felâketlere yol açacağını ileri sürer. Bu felâketler dünyası, Tanrının kurduğu düzenin altüst olduğu bir dünya, sevginin bittiği, dostların ayrıldığı, ülkede ikiliğin ve saraylarda hainliğin or-

taya çıktığı, babayla evlâdın düşman olduğu bir dünyadır. Tragedyadaki olaylar geliştikçe, bu dünyanın Kral Lear'in dünyasına tıpkı benzediğini göreceğiz. Hattâ Gloucester'in belirttiği gibi, bu felâketler başlamıştır bile: Kendi oğlu Gloucester'e düşman olmuş, Lear kendi kızını kovmuş, soylu ve candan bir adam olan Kent, salt dürüstlüğü yüzünden cezalandırılıp sürülmüştür. Gloucester bundan sonra iyi bir şey görmeyeceklerini, ancak hilelerle, entrikalarla, yalan dolanlarla, yıkıcı düzensizliklerle karşılaşacaklarını bilir.

Birinci perdenin dördüncü sahnesinde, sürgün Kent'i Goneril'in kocası Albany Dükünün sarayında yoksul bir adam kılığında görürüz. Gloucester'in dediği gibi, «tek suçu dürüstlüğü olan» («his offence, honesty») (I. 2, 122) Kent, kendine haksızlık eden Lear'e gene de hizmet edebilmek için, bu hileye başvurmuştur. Kent'i tanımadan onunla konuşan Lear, kim olduğunu sorunca, Kent, Kral ne denli yoksulsa kendinin de o denli yoksul olduğunu söyler. Lear, Kent'in yanıtlarından hoşlanarak onu hizmetine almaya karar verir.

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

Oyunun bellibaşlı kişilerinden biri olan Soytarı, Elizabeth çağı tiyatrosunda bol bol rastlanan soytarı tipleri arasında, hiç kuşkusuz en ilgincidir. Bu eşsiz varlığın yalnız soytarı değil, insan olarak da görülmedik özellikleri vardır. Shakespeare'in

tragedyalarındaki öteki soytarılar, komedya kişileridir; görevleri seyircileri güldürerek tragedyanın gerginliğini gidermektir sadece. Kral Lear'in Soytarısı ise, keskin nüktelerine, güçlü güldürü yeteneğine karşın, bizi eğlendirmekten çok düşündürür ve duygulandırır. Lear'in yitirdiği saltanatından geri kalan tek varlık sayılabilecek bu dertli soytarı, bir komedya kişisi değil, tümüyle bir tragedya kişisidir bize kalırsa.

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

Shakespeare bu Soytarının oyundaki olağanüstü önemini hesaba katarak, öteki soytarılar için yapmadığı bir şeyi yapar, Soytarı sahnede görünmeden önce onun sözünü ettirir Lear'e. İki gündür göremediği için onu özleyen Lear, Soytarısının nerede olduğunu sorunca, adamlarından biri, Cordelia Fransa'ya gittiğinden beri Soytarının çok üzüldüğünü, günden güne eridiğini söyler. Böylece kendine özgü bir addan bile yoksun olan, yalnız Soytarı diye anılan, şaklabanlıklarıyle saray halkını eğlendirmekle görevli; hem huy açısından, hem de mesleği gereği neşeli ve vurdumduymaz olması gereken bu insan üzerine ilk duyduğumuz, çok dert çektiği, günden güne eridiğidir. Lear de soytarısının üzüntüsünü sezdiği için, bunun farkında olduğunu söylemekle yetinir, işine gelmeyen bu konuyu kapatmak ister. Herhalde aynı gizli derdi Lear'in kendisi de çekmektedir şu anda. Cordelia'ya ikisinin de duydukları ve hiçbir zaman açıkça sözünü etmedikleri bu sevgi, yaşlı Kralla gencecik Soytarıyı

birbirine bağlayan bağlardan biridir sadece. İkisi arasındaki sevgi çok özlü ve derindir. Kralın her halinden belli olur. Görkemli Lear her zaman, «benim oğlum», «güzel çocuğum» («my boy», «my pretty knave») gibi sözlerle onu okşarcasına konuşur Soytarısıyla. En küçük eleştiriyi bile kaldıramayan, açıkca konuştukları için kızını da, Kent'i de kovan bu gururlu Kral, Soytarısı taşlamalarında ne denli ileri giderse gitsin onu hep hoş görür. Yaşlı Lear daha sonraları, gerçek bir felâkete düştükten sonra tüm yoksullara ve kimsesizlere duyacağı sevgi ve merhameti, bu Soytarıya öteden beri duyar. Soytarı ise, Lear'e bağlılığını tatlı sözlerle değil, oyun boyunca tüm davranışlarıyla kanıtlar.

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

Soytarının Lear'e karşı görevi olduğu gibi, seyirciler açısından da iki işlevi vardır: Yunan tiyatrosunda koronun gördüğü işi bir ölçüde üstlenerek Lear'in suçunu, bu suçun doğurduğu korkunç sonuçları, Goneril ile Regan'ın nankörlüğünü ve

acımasızlığını, Kralın çektiklerini bize yorumlar. Böylece sahnede olup bitenlerle seyirciler arasında bir bağ kurar. Soytarı, tragedyanın baş kişisini avutmakla ve ona doğru yolu göstermekle, koronun ikinci işlevini de yerine getirir: Yalnız duygu bakımından değil, düşünce bakımından da, yani Lear gerçeğini hem bizlere, hem de Lear'in kendisine anlatma açısından önemli bir rol oynar tragedyada.

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

Sahnede görünür görünmez Soytarının yaptığı ilk iş, deliliğin simgesi olan külâhı başından çıkarıp Lear'in hizmetine giren Kent'e uzatmaktır. Soytarının Lear'e attığı ilk taştır bu. Soytarı, tahtından kendi isteğiyle inen, kızlarının gadrine uğramaya başlayan bir krala hizmet etmenin delilikten başka bir şey olmadığını açıklamış olur bu davranışıyla. Krala yalnız ustaca taş atmakla kalmaz, doğrudan doğruya çatar efendisine. Örneğin, iki kızı ve iki külâhı olmasını istediğini söyler. Lear bunun nedenini sorunca, varını yoğunu onlara verdikten sonra, deliliği simgeleyen külâhları kendine alıkoymak için, diye karşılık verir Soytarı. Lear lâf olsun diye onu dövmekle tehdit etmesine karşın, Soytarı daha da ileri gider, külâhını Lear'in başına geçirmeye kalkar. Efendisinin çıldırdığını, altın tacını bağışladığı sırada çıplak başında pek az akıl olduğunu ileri sürer. Soytarıya göre, Lear kızlarını anası yerine koymuş, sopayı onların eline vermiş, dayak yemeye hazırlanmıştır. Soytarının bu şakalarında, türkülerinde, tekerlemelerinde öylesine keskin bir alay vardır ki, Lear onu «acı sözlü bir soytarı» («a

bitter fool») (I, 4, 141) olmakla suçlar. Ama Kent bu sözlerde ne denli büyük bir gerçek payı olduğunu söylemekten kendini alamaz: «Bu tümüyle saçma değil efendimiz» («This is not altogether fool, my lord») (I, 4, 157). Dilini tutamayacağını, Krala daha da ağır sözlerle çatacağını anlayan Soytarı, yalan söylemek sanatını öğrenmek ister; bunu kendisine öğretecek bir hoca tutması için Lear'e yalvarır. Soytarı efendisinin yerinde olmak istemediğini, her şeyini iki büyük kızına vermekle, Lear'in aklını iki yandan yontup ortada hiçbir şey bırakmadığını söylediği sırada, Goneril sahneye girer. Soytarı onu görünce, yontulan parçalardan birinin geldiğini haber verir alay ederek.

Goneril gene babasını terslemeye başlayıp, her aklına eseni söyleyen Soytarısının şımarıklığından, adamlarının küstahça davranışlarından yakınarak Lear'i onlara yüz vermekle suçlayıp, üstü kapalı tehditler savurunca, Soytarı, hiç çekinmeden lâfa karışır. Söyledikleri ilk bakışta saçma görünür, ama gerçekte Goneril'e atılmış ağır bir taştır bu sözler. Serçenin, guguk kuşunu uzun süre besledikten sonra, yavrusunun bir ısırışta onun başını koparıverdiğini anlatır, tıpkı Goneril'in babasını mahvetmek istediği gibi. Soytarının buna eklediği, «derken mum da söndü, biz de karanlıkta kaldık» («so out went the candle, and we were left darkling») (I, 4, 226) sözü ise, çok yakında efendisiyle kendisinin başına gelecek felâketin haberini daha şimdiden verir.

Goneril'in bu biçim konuşması karşısında kulaklarına inanamayan Lear, krallara özgü çoğul zamiri kullanarak, «ben» yerine «biz» diyerek, mümkün olduğu kadar resmî bir tavırla, Goneril'in kendi kızı olup olmadığını öğrenmek ister. («Are you our daughter?») (I, 4, 227). Öfkeden bambaşka bir şey, derin bir şaşkınlık vardır bu sorusunda. Oyunun başlangıcındaki sevgi sınavında, Cordelia'ya ne söyleyeceğini sorunca, en küçük kızının «hiçbir şey» demesi, Lear'i öfkelendirmişti sadece. Ama şimdi, Goneril'in azarlamaları sürüp gidince, Lear'in

kimliği temelinden sarsılır sanki. Bir an için kendi varlığından, gerçekten Kral Lear olduğundan kuşku duymaya başlar. Çevresindekilere dönüp, kim olduğunu öğrenmek ister onlardan:

Beni tanıyan biri var mı burada? Bu Lear değil.
Lear böyle mi yürür? Böyle mi konuşur? Gözleri nerede?
...
Kim bana söyleyecek benim kim olduğumu?

Does any here know me? This is not Lear.
Does Lear walk thus? Speak thus? Where are his eyes?
...
Who is it that can tell me who I am?

(I, 4, 234-5 ve 238)

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

Ne var ki, Lear böyle bir kişiliği benimseyecek insan değildir. Lear kral yaratılmıştır ve felâketlerin içinde yuvarlanırken bile, tepeden tırnağa kral kalacaktır. Onun için bocalaması, kimliğini yitirmesi uzun sürmez. Önce acı acı alay ederek, karşısındaki bir yabancıymış gibi, nezaketle sorar: «Adınız, güzel bayan?» («your name, fair gentlewoman?») (I, 4, 24). Sonra da, Goneril gene aynı küstahlıkla konuşunca, Lear'in öfkesi patlak verir. Soysuz bir piç saydığı kızının yanında kalmayacaktır. Bir kızı daha vardır; hemen yola çıkıp Regan'ın evine gidecektir.

Bu sahnenin en ilgi çekici yanı şudur ki, Lear Goneril'in gerçek kişiliği ve nankörlüğüyle karşılaşır karşılaşmaz, Cordelia'nın nankör olmadığını anlayıvermiştir. «Ufacık bir kusur» («most small fault») (I, 4, 275) yüzünden küçük kızına kıydığını artık biliyordur. Ne denli çılgınca davrandığının da artık farkına vardığı için şimdi dövünür, o akılsız kafasını boşuna yumruklar:

Ah Lear, Lear, Lear!
Çılgınlığını içeri alıp, değerli aklını dışarı salan
Bu kapıya vur!

O Lear, Lear, Lear!
Beat at this gate that let thy folly in,
And thy dear judgement out!

(I, 4, 279-281)

Soytarı, Regan'ın da tıpkı ablası gibi davranacağını çok iyi bildiğinden, efendisini uyarmak ve onu bu yeni acıya hazırlamak için, boşuna uğraşır. Zararsız görünen tüm şakaları, hep aynı konu çevresinde dönüp dolaşmaktadır: İki ekşi elma arasında ne denli fark varsa, Goneril ile Regan arasında da o denli fark vardır. Burnun yüzün ortasına konmasının nedeni, insanın burnuyla koklayamadığını gözüyle görebilmesi içindir. Sümüklüböceğin evini sırtında taşımasının nedeni ise, bu evi kızlarına vermeyip, başını sokabilecek bir yeri olabilmesi içindir.

Soytarı bütün bunları söylerken, Lear dalgın ve sessizdir. Soytarısına yarım yamalak yanıtlar verir. Cordelia'yı, ona yaptığı haksızlığı düşünüp durur; kendi kendini suçlar, «ona kötülük ettim» («I did her wrong») (I, 5, 24) der. Ama bu kadarını anladığı halde, kendini olduğu gibi görmekten uzaktır şimdilik. Kendini çok iyi bir baba, «böylesine iyi yürekli bir baba» («so kind a father!») (I, 5, 33) sanır hâlâ. Oysa ger-

çekten iyi bir baba olamamıştır henüz. Çünkü Soytarısının dediği gibi, Lear yapılmaması gereken bir şey yapmış, akıllanmadan yaşlanmıştır: «Bilge olamadan önce yaşlanmamalıydın» («Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise») (I, 5, 49). Lear'in en büyük korkusu, bu acılara göğüs gereme yip delirmektir:

Ah! Delirmeyim, delirmeyim, sevgili tanrılar;
Aklımı başımda tutun; delirmek istemiyorum.

O! let me not be mad, not mad, sweet heaven;
Keep me in temper; I would not be mad.

(I, 5, 47-48)

Oysa aklının tam anlamıyla başına gelebilmesi, tam bir olgunluğa varabilmesi için, ilkin delirmesi gerekmektedir aslında. Ve Lear ancak delirdikten sonra gerçekten akıllı olabilecektir.

Lear ortanca kızı Regan'a sevgiyle sarılarak Goneril'den yakınır. En büyük kızının «nankörlüğünün yırtıcı bir akbaba gibi» («sharp-tooth'd unkindness, like a vulture, here») (II, 4, 136) göğsünü kemirdiğini söyler. Ve o sırada gerçekten sızlayan, neredeyse söz söylemesini engelleyecek kadar çarpan yüreğini gösterir herhalde. Harrison'un dediği gibi, bundan sonra Lear'in yüreğinin güm güm attığını artık duyar gibi, oluruz. Ve bu çarpıntı, tragedyanın sonuna dek, o zavallı yaşlı yüreği çatlayıncaya dek sürüp gider.

Gelgelelim Regan'a vız gelir babasının acıları. Lear'in haksızlık ettiğini, ablasının kusurlu sayılamayacağını, babasının ne yaptığını bilmeyecek kadar yaşlandığını, Goneril'in evine dönüp ondan özür dilemesini söyler. Artık acı acı alay etmekten başka çaresi kalmamıştır Kral Lear'in. Böyle mi yapması gerektiğini sorarak diz çöker; Goneril'in karşısındaymış

gibi yalvarır yalandan: İhtiyar olduğunu itiraf eder, yeryüzünde yaşlıların gereksizliğini bildiğini söyler; yiyecek, giyecek ve yatacak bir yer diler kızından. Regan gülünç saydığı bu tür oyunlara başvuran babasını tersler; onun en büyük kızının yanma geri dönmesini ister gene. Bunu asla yapmayacağını söyleyen Lear, Goneril'i yeniden lânetlemeye başlar. İşin garibi, Goneril'i yüreğini sokan zehirli bir yılana benzetirken, Regan'ı yumuşak huylu, iyi kalpli, tatlı bakışlı bir kız sanmaktadır; babasını kapı dışarı etmeyi aklından geçirmediğine inanmaktadır hâlâ.

Bu iki kadından hangisinin daha kötü olduğuna karar vermek gerçekten bir sorundur, Victor Hugo, ikisinin arasında bir ayrım göremez. Nankörlük denilen canavarın iki başı vardır; bunlardan biri Goneril, biri de Regan'dır Fransız şairine göre. Ama bize kalırsa, Goneril daha atılgan ve daha becerikli olduğu için, Regan'dan da kötüdür. Kendi babasını, kardeşini ve kocasını ileride öldürmek isteyen Goneril, hainlikleri tasarlar; Regan ise ablasının sözünü dinler, onun plânlarını uygular. İleride göreceğimiz gibi, ancak Gloucester'in gözleri oyulurken, Regan, Goneril'de bile görmediğimiz iğrenç bir sadizmle davranır.

Su katılmamış kötülük doğaya aykırı olduğu için, Shakespeare'in canlandırdığı yüzlerce kişi arasında, tam anlamıyla kötü sayabileceğimiz ve kötülüklerinde sonuna dek direnen yalnız dört kişi vardır: Richard III, Iago ve Lear'in iki büyük kızı. Son derece karmaşık ve çok yönlü olan Richard III ile Iago'nun kötülükleri, psikolojik bakımdan ayrıca ilgi uyandırıcıdır ve uzun uzun tartışılmaya değer. Oysa ruhsal yapılarını ve kafalarının işleyişlerini çok basit bulduğumuz Goneril ile Regan'ın kötülüğü hiç de ilgimizi uyandırmaz, üstünde durulmaya da pek değmez. Çünkü incelenmeye değer kötülük ancak bir «insan»da görülen kötülüktür. Goneril ile Regan'ın ise, uzaktan yakından ilgisi yoktur insanlıkla. Onların kötülüğü, insanlara özgü bir kötülük değil, yırtıcı hayvanlara özgü bir kötülüktür

ancak. Bu iki yaratığın tüm oyun boyunca hep hayvanlara benzetilmeleri, bu açıdan tümüyle yerindedir.

Lear'in çektiği akıllara sığmaz acıların nedeni, birer insandan çok, birer kötülük simgesi olan Goneril ile Regan'ın nankörlüğü değildir sadece. Bu nankörlüğe karşın, onlara hâlâ kopmaz bir bağla bağlı kalması, nankörlüklerinden de daha korkunç bir acıdır belki. Bu dayanılmaz acı, yaşlı kralın en büyük kızına söylediklerinden de anlaşılır:

Yalvarırım kızım, deli etme beni.
Seni rahatsız etmem çocuğum; hoşçakal.
Artık bir daha karşılaşmayacağız, birbirimizi
göremeyeceğiz;
Ama sen gene de benim etimsin, kanımsın, kızımsın.
Daha doğrusu etimde bir illetsin;
Benimdir demek zorunda olduğum bir illet.
Bozuk kanımda bir çıbansın, bir veba yarasısın,
Bir şirpençesin. Ama seni azarlayacak değilim.

I prithee, daughter, do not make me mad;
I will not trouble thee, my child; farewell,
We'll no more meet, no more see one another;
But yet thou art my flesh, my blood, my daughter;
Or rather a disease that's in my flesh,
Which I must needs call mine: Thou art a boil,
A plague-sore, or embossed carbuncle,
In my corrupted blood, But I'll not chide thee.
(II, 4, 220-227)

•

Daha sonra Regan'ın da ablasından aşağı kalmadığını anlayan Lear için, kızlarının onu mahvetmesini önlemenin iki yolu vardır: Ya ermişlere özgü bir sabır göstermek ya da «soylu bir öfkeye» («noble anger») kapılmak. Ama Lear bunların iki-

sini de yapamaz; çünkü sabırlı olacak güce henüz erişemediği gibi, öfkelenmek için gereken gücü de yitirmiştir. Öç alma istekleri, zavallı tehditleri, ağlamamak için çırpınmaları, bu acılara dayanamayıp delirme korkusu bir fırtına gibi sarsar Lear'i.

Lear'in iç dünyasında böyle bir fırtına koparken, dış dünyada da bunun yankısı olan bir fırtına başlamıştır. Bu iki fırtınanın nasıl birleşeceğini, karanlık bir geceye dalan Lear'i nasıl kasıp kavuracağını göreceğiz bundan sonra. Shakespeare'in oyunlarında müzik, uyumlu bir düzenin, sevgi dolu bir anlaşmanın, huzurlu bir mutluluğun simgesi olduğu gibi, fırtına da kargaşalıkları, çatışmaları, felâketleri simgeler. Toplum düzenini sarsan, ahlâk kurallarına aykırı bir cinayet işlenince - örneğin, Kral Duncan ya da Julius Caesar öldürülünce - fırtına patlar. Böylece şu sırada *King Lear*'de başlayan fırtına, yalnız yaşlı Kralın benliğindeki kargaşalığın dış dünyaya yansıyan bir belirtisi değil, Goneril ile Regan'ın babalarına karşı benimsedikleri doğaya aykırı tutumun, kan dökmeden işledikleri cinayetin bir belirtisidir.

Burada Lear'in içindeki kargaşalık doğadaki kargaşalığın bir aynası gibidir. İkide birde çakıp sönen şimşeklerle, uzaktan ya da yakından gelen gök gürültüleriyle, rüzgârların şuraya buraya savrulmasıyla birlikte, Lear de bir ruh haletinden başka bir ruh haletine savrulur sanki. Başkaldırmalar, kendi kendine acımalar, sabırlı olma kararları, suçlulara gözdağları, delirme korkuları, kasırganın hızıyla izler birbirini Kralın benliğinde. Ayıların ve kurtların bile inlerine sığındıkları sırada, Lear göğsü bağrı açık, oradan oraya koşuşuyor, fırtınaya ve yağmura meydan okuyordur. İç dünyasını öyle yaman bir kasırga kasıp kavurmaktadır ki, dış dünyada olup bitenlere pek aldırmamaktadır. Şakalarıyla efendisinin acılarını avutmaya çalışan Soytarısından başka kimsesi yoktur yanında.

Lear, «her şey ya değişsin ya yok olsun diye» («that things may change or cease») (III, 1, 7), rüzgârların dünyayı deniz-

lere süpürmesini, dalgaların toprağı sulara boğmasını emrediyordur azgın kasırgaya. Kendi elleriyle yolduğu ak saçları, boralarda savrulmaktadır. Şimşeklerin saçlarını tutuşturmasını, yıldırımların toprağa çarpa çarpa, yuvarlak dünyayı yamyassı etmesini, insan yaratmak için doğanın kullandığı tüm kalıpların paramparça olmasını ister. Yeryüzünü, her canlı varlığı ve Lear'in kendisini mahveden bu fırtınanın, nankörlük tohumlarını da yok etmesi tüm umududur. Bunları söylerken, Lear sanki fırtınanın bir parçası haline gelmiş, onunla özdeşleşmiştir. Öfkesinin gözle görülür bir belirtisidir bu fırtına.

Ama çok geçmeden Lear, fırtınanın yöneticisi değil, olsa olsa kurbanı olduğunu anlar. Kendi benliğine döner, kendini olduğu gibi görür ve haline acımaya başlar. Gerçi yağmurun, rüzgârın, gök gürültüsünün ve şimşeğin kendi çocukları olmadığını biliyordur; ülkesini onlara vermemiştir; onları nankörlükle suçlamaya hakkı yoktur. Ama gene de ayıplar onları. Çünkü onlar hain kızlarıyla birleşmiş, böylesine sakat, güçsüz, hor görülen ve zavallı bir ihtiyarı kıyasıya hırpalamaktadırlar.

Lear bu korkunç fırtınayı yaratan tanrıların, gizlenen tüm suçluları şimdi ortaya çıkarmalarını diler. Ne var ki, ileride elde edeceği alçakgönüllülüğe daha erişemediği için, ancak kendine karşı işlenen suçları düşünür, bir dereceye kadar kendinin de suçlu olduğunu kabul edemez henüz. Ve Lear'deki bu duygu kargaşalığı, delirmek korkusuyla sonuçlanır. Gene de oyunun başlangıcından beri ilk olarak, Lear'in bencilliğinden sıyrıldığını, kendinden başka bir varlığı düşündüğünü görürüz burada. Lear «oğlum» dediği Soytarısı üşüdü diye üzülür, onun hatırını sorar; daha da önemlisi, Soytarıya acıdığını söyler. Kral Lear'de biraz sonra meydana gelecek olan büyük değişikliğin ilk belirtisidir bu merhamet.

Lear Soytarısına karşı değiştiği gibi, Soytarının da efendisine karşı tutumunda bir değişiklik olur. Lear'e gerçekleri göstererek onu eğitmek görevi artık ikinci plâna geçmiştir. Lear'in acıları arttıkça, Soytarının saldırılarının acımasızlığı

azalır. Şimdi asıl isteği, yaşlı Kralı zararsız şakalarıyla, türküleriyle avutmak, kendi haline gülmesini sağlayarak delirmesine engel olmaktır.

Gerçi Soytarı bunu engelleyemeyecek, Lear biraz sonra gerçekten delirecektir. Ama ne gariptir ki, yaşlı Kral tam bu delirme anında, yepyeni bir bilince varır; ömründe ilk kez yoksulları düşünür. Kızlarından dalkavukluk isteyen şımarık baba; sırf gerçekleri söyledikleri, sırf dürüst davrandıkları için, en çok sevdiği kızını ve en sadık adamı Kent'i lânetlerle kovan kibirli ve bencil ihtiyar; fırtınalarda evsiz barksız, çırılçıplak ve aç kalanların böyle havalarda kendilerini nasıl koruduklarını dert edinir şimdi. Fakir fukaraya yardım etmek için bugüne dek bir şey yapmadığına pişman olur. Varlıklıların, bu zavallıların çektikleri acılara ortak olmalarını, servetlerini onlarla paylaşmalarını, böylece daha adaletli bir dünyanın kurulmasını ister ve bu isteğine de «dua» adını verir. Lear «dua» dediği bu sözleri söylerken, XIV. yüzyılda verilen bir vaazı anımsarız:

> *«Açtık ve susuzduk. Üşümenin ve çıplak olmanın acısını çekiyorduk. Ve şu gördüğünüz hırsızlar, bizim mallarımızı elimizden aldılar. Yiyeceği ve giyeceği esirgediler bizden... Yoksulluk içinde dert çektirdiler bize... Ey adaletli Tanrı, ey ulu Yargıç, kazançlar dürüst bölünmeli onlarla bizim aramızda. Onların tıka basa yemeleri, bizim kıtlığımız oldu; onların sevinci, bizim mutsuzluğumuz oldu; onların eğlenceleri, bizim işkencelerimiz oldu.»* (6)

Bu «dua», hiç kuşkusuz Lear'in gelişmesinde en önemli dönüm noktasıdır. Çünkü şimdiye dek öç alma hırsıyla hep boşuna lânetler eden Lear, şimdi olumlu bir dilekte bulunuyordur; o âna kadar yalnız kendine acıyan, şimdi başkalarına acıyordur; yalnız ötekileri suçlayan, kendini suçluyordur. Bugüne dek insanların üstünde ve dışında kalan, kutsal bir canavar gibi

davranmış olan Lear, şimdi bir insan, hem de zavallı bir insan olduğunu; ömründe ilk kez düşündüğü o evsiz barksız yoksullardan farksız olduğunu kavramıştır artık. Duyduğu acılar sayesinde, can çekişe çekişe, eski bencilliğinden arınmış, yepyeni ve pırıl pırıl bir kişiliğe erişmiştir. Daha doğrusu, iğreti olduğunu anladığı krallığından sıyrılmış, yalın insanlığıyla çıkmıştır ortaya. Şimdi Lear, her gerçek insan gibi, tüm dünyadaki felâketlerin sorumluluğunu yüklenmeye, çaresini düşünmeye hazırdır. John Danby'nin belirttiği gibi, artık bir insanın «en onurlu ve özlü» isteğini ileri sürebilir: İçinde yaşadığı dünyanın adil bir dünya olmasını isteyebilir.

Lear duasını tam bitirdiği sırada, Soytarı «İmdat!» diye bağırır; bir cin sandığı Edgar ile karşılaşmış ve korkudan ödü kopmuştur. Çünkü Gloucester'ın oğlu Edgar, kardeşinin kurduğu tuzağa düşen babasının öfkesinden kurtulmak ve canını kurtarabilmek için, o sıralarda «Tom of Bedlam» dedikleri tımarhane kaçkını dilencilerin kılığına girmiştir.

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Lear'e bağlı asıl konuyla, Gloucester'e bağlı ikinci plandaki konu arasında belirli bir benzerlik vardır. Shakespeare burada, hiçbir başka oyununda yapmadığı bir işi yapmış, Gloucester ile iki oğlunun öyküsünü Kral Lear ile üç kızının öyküsünün bir tekrarı haline koymuştur. İki ihtiyar da, kötü ve hain evlâtlarının yalanlarına aptalca inanıp, iyi ve dürüst evlâtlarına kıyarlar; ikisi de bu yüzden cezalarını görürler, korkunç acılar çekerler. Shakespeare aslında eş olan bu iki öyküyü görülmedik bir ustalıkla birbirine örmüş, bir tek öykü haline getirmiştir. Gerçi Orwell, bu ikinci öyküye karşı çıkar, bu yüzden konunun fazla karıştığını ve Gloucester ile oğulları konusu ele alınmasaydı, tragedyanın daha ustaca kurulmuş olacağını ileri sürer. Ama Schlegel'in ve bu Alman eleştirmenden esinlenen Bradley'nin bu konudaki tutumları daha akla yakındır bize kalırsa. Çünkü yalnız Lear evlâtlarının nankörlüğüne kurban gitseydi, bunu Lear'in kişisel dramı, bir tek babanın başına gelen bir felâket sayabilirdik. Ama Glou-

cester'e de aynı şey olunca, durum değişir. Lear'in uğradığı derdin tıpkı eşine ikinci bir kişi uğrayınca, bunun sadece bir rastlantı sayılamayacağı, tüm ana babaların aynı felâkete düşebileceği, dünyamızda karanlık ve uğursuz güçlerin varlığı yüzünden evlât nankörlüğünün korkunç biçimde yaygın olabileceği korkusuna kapılırız. Böylece hem acılarımız iki kat artar, hem de Lear'in kişisel tragedyası, daha evrensel bir nitelik kazanır.

Tıpkı Lear gibi, Gloucester de sonunda bencilliğinden arınır. Örneğin, dilenci sandığı oğluna altın dolu kesesini verirken Gloucester aynı Lear gibi konuşur: Tanrıların hali vakti yerinde olan herkesi böyle davranmaya zorlamalarını ister. Bolluk içinde yüzüp, kendi keyiflerinden başka hiçbir şey düşünmeyenlerin, duyguları körlendiği için çevrelerini görmeyenlerin yola gelmelerini; servetlerinin bir bölümünü yoksullarla paylaşmalarını, böylece doğru dürüst bir servet dağılımı sağlanarak, herkesin yeterince ve hiç kimsenin gerektiğinden fazla parası olmamasını diler.

İhtiyar Kral, deli dilenci rolü oynayan Edgar'ın abuk sabuk sözlerini duyup da, parçavralarla örtülü, soğuktan titreyen zavallı vücudunu görünce, varını yoğunu kızlarına verdikten sonra mı bu hale düştüğünü sorar ona. İşte bu soru, Lear'in kısa sürecek olan deliliğinin ilk belirtisidir. Bu soruyu sormakla Lear bir adım atmış, «deli» dediğimizi «akıllı» dediğimizden ayıran ve bazı bunalım anlarında pek belirli olmayan o gizemli sınırı aşıvermiştir. Edgar'ın yalancı deliliği, Lear'i gerçekten delirtmiştir.

Edgar'ın kötü şeytanlardan, işkence eden cinlerden, ateşler alevlerden, uğursuz yıldızlardan dem vurarak sayıklamaları, ipsiz sapsız türküleri, kendisini sözde kovalayan ruhlardan kaçmak için şuraya buraya zıplamaları, tüyler ürpertici çığlıkları; Lear'ın gerçek çılgınlığı ve gittikçe kuduran fırtınayla karışınca, seyircinin nerdeyse aklını durduran çılgın bir rüzgâr eser bu sahnede. Tüm dünya delirmiş ya da delirmek

üzereymiş gibi oluruz. Bu soğuk gecede topunun oynatacağını söyleyen («this cold night will turn us all to fools and madmen») Soytarıyı haklı buluruz. Ve bir süre sonra gelen Gloucester, kendisinin de üzüntüden aklını yitirdiğini («grief hath craz'd my wits») (III, 4, 174) söyleyince, hiç şaşmayız. Zaten, tiyatro sanatının en özlü ve en gerçek anlarında olduğu gibi, şu sırada da seyircilerle Lear arasında garip bir kaynaşma, bir özdeşleşme meydana gelir. Danby'nin dediği gibi, fırtına sahnelerinde seyirci olmaktan nerdeyse çıkar, biz de karışırız işin içine. Öyle ki, Lear'in dünyası yıkılırken, bizim de dünyamız yıkılır, o delirirken bizde delirecek gibi oluruz.

Ne var ki, sonunda aklının tam olarak başına gelebilmesi için Lear'in iyice delirmesi gerekmektedir. Eğer deliliğin en basit tanımlaması gerçeklerden kopmak, gerçekleri aklın ışığı altında görememekse, sahte sevgi gösterilerini gerçek sanan, gerçek sevgiyi de kayıtsızlık bilen Lear tâ başlangıçtan beri delidir. Bu akılsızlığının geçmesi için Lear'e bir şok dizisi yapılması gerekir. İki büyük kızının kötülüğü, fırtınada evsiz barksız kalışı, Edgar ile karşılaşması bu şokların yerini tutar. Böylece Lear bir süre için klinik anlamda delirdikten sonra aklını başına toplar. Hattâ Lear resmen akıllı sayıldığı sıralarda anlayamadığı bazı gerçekleri çok daha iyi sezmeye başlar delirince. Gerçi bu bir paradokstur, ama Bethell'in de belirttiği gibi, Lear'in dimağı ancak çılgınlığında berraklaşır.

Kendine «Zavallı Tom» diyen bu deli dilenci, Lear'in biraz önce yüreği parçalanarak andığı yoksulların en gerçek örneğidir. Zavallı Tom evden barktan, eşten dosttan, mevkiden paradan, hattâ insanı insan yapan akıldan bile yoksun olduğu gibi, hali vakti yerinde olanların bedenlerini korumak ya da süslenmek için, uygarlıktan yararlanarak edindikleri her şeyden de yoksundur. Bu deli dilenci, insanın özü, insanın ta kendisidir («thou art the thing itself»); çünkü doğuştaki doğal haliyle bir insandır, yani iki ayaklı, çırılçıplak bir hayvandır. Ve Lear insanın bu acı gerçeğini gizleyen sahte ve iğreti şeylerden kur-

tulmak, bu deli dilenci gibi yalın bir insan olabilmek için üstünü başını paralamaya başlar. Lear bunu yapmakla yalnız giysilerini değil, krallığın görkemini, bencilliğini, kibrini, özentilerini, şimdiye dek değerli sandığı her türlü sahteliği de sıyırıp atmak istiyordur üstünden. Yaşlı Kral şimdi tüm bir alçakgönüllülüğü benimser; düşebileceği en alçak duruma, yani «Zavallı Tom»un durumuna düşmek ister. İleride tam bir insan olarak ayağa kalkabilmesi için şarttır bu. Lear'in, «Filozofum» dediği bu kaçık dilenciye soracağı ve ondan öğreneceği birçok şey vardır.

Edgar ile konuşurken unuttuğu kızları şimdi gene aklına gelir Lear'in. Bir an için eski öç alma hırsına kapılır, ellerinde kızgın şişlerle binlerce kişiyi sürmek ister Regan ile Goneril'in üstüne. Sonra bundan vazgeçer, kızlarını önce yargılamaya karar verir. Lear, kızlarını hayalinde muhakeme ederken, deli dilenciye, Soytarıya ve yoksul bir uşak sandığı Kent'e yargıçlık ettirir. Kenneth Muir'a göre, bunun simgesel anlamı besbellidir : Lear, zengin, yüksek mevkili, güçlü kişileri alaşağı etmiş, onların yerine ezilen yoksulları yerleştirmiştir. Kendisini delirten kötülüğün tam ne olduğunu, bu çok çekmiş adamlardan belki öğrenebileceğini umar şimdi.

Lear için adalet kavramı çok önemlidir. Kendi tragedyası, hem Cordelia'ya hem de Kent'e yaptığı adaletsizlikle, ülkesini iki büyük kızı arasında bölüşürken gösterdiği adaletsizlikle başlamıştır. Sonra bu adaletsizlik Goneril ile Regan'a bulaşmış, Lear'i mahvetmiştir. Lear kendi ailesindeki adaletsizliğin kurbanı olunca, tüm yoksulların da sosyal adaletsizliğin kurbanı olduklarını anlamış, canla başla sarılmıştır adalet kavramına.

O arada babasının yardımına koşan Cordelia Fransız ordusuyla Dover'e gelmiştir. Gloucester, düşmanlarının Kralı öldürmeyi tasarladıklarını bildiğinden, Lear'in Dover'e götürülmesini sağlar. Ancak kendisi Regan ile kocası Cornwall Dükünün eline düşer. Zavallı ihtiyarı bir iskemleye oturtarak, sıkı sıkı bağlarlar. Regan onun beyaz sakalını çekiştirip yol-

duktan sonra, Gloucester'in vatana ihanet suçuyla sorgusu başlar. Regan ile kocası, onun Fransa Kralıyla nasıl ilişki kurduğunu, Lear'i nasıl kaçırdığını öğrenmek isterler. Şimdiye dek durumu hep idare etmeye çalışan, Goneril ile Regan'a açıkça karşı koymaktan çekinen, Lear'i gizlice korumaya dikkat eden Gloucester, işkence edildiği bu sahnede yiğit ve dikkafalıdır. Regan, Lear'i neden Dover'e gönderdiğini sorunca, Gloucester, Regan'ın o zalim tırnaklarıyla babasının gözlerini oyduğunu görmemek için bunu yaptığını söyler. Birazdan Gloucester'in kendi gözlerinin oyulacağını bildiğimiz için, kaderin bize ayrıca acı gelen gizli bir alayı vardır bu sözlerde. Nitekim, Gloucester, Goneril ve Regan gibi evlâtları, öç alan tanrıların cezalandıracağı günü de göreceğini söyler söylemez, Cornwall, Gloucester'in o günü hiçbir zaman görmeyeceğini, onun gözlerini ayakları altına alıp ezeceğini bildirir ve ihtiyarın bir gözünü oyar.

İnsanlık kavramının yok olduğu duygusuna kapıldığımız, insanlık denilen şeyden umudumuzu keser gibi olduğumuz bu korkunç işkence sahnesinin bizi iyice yıkmasına bir tek şey engel olur : Cornwall Dükünün hizmetindekilerden biri, Regan'ın sıradan bir köylü diye hor gördüğü, adını bile bilmediğimiz bir adamcağız, bu vahşete insanlık adına başkaldırarak, yeryüzünü canavarların kaplamadığını anımsatır bize. Bu mert uşak, kılıcını çekip efendisiyle çarpışır ve Cornwall'u ölümcül bir biçimde yaralar. Ne var ki, Regan adamlarının birinden kaptığı kılıcı bu iyi insanın sırtına saplar. Can çekişen uşak, Cornwall'un başına gelecek belâları görmek için Gloucester'in hiç olmazsa bir tek gözü kaldığına sevinince, Cornwall ihtiyarın öteki gözünü de oyar. Korkunç bir karanlık içinde kalan Gloucester, uzaklarda olan oğlu Edmund'a seslenir, babasının öcünü alması için. O zaman Regan, Edmund'un babasından nefret ettiğini, Gloucester'in sözümona ihanetini Edmund'un ortaya çıkardığını açıklar. Böylece Gloucester aptalca aldatıldığını, büyük oğlu Edgar'ın suçsuz olduğunu bir an içinde anlayıverir.

Gloucester'in kör edilmesi simgesel bir anlam taşır; çünkü Gloucester gözleri görürken kördür, iyi oğluyla kötü oğlu arasındaki farkı göremeyecek denli kör. Tıpkı Lear'in ancak delirdikten sonra aklının başına gelmesi gibi, Gloucester de ancak kör edildikten sonra gerçeği görebilir, ancak karanlıklarda kaldıktan sonra aydınlığa çıkar. Gözleri görürken düz yollarda tökezlediğini söylemesi («I stumbled when I saw») kendisinin de bunu anladığını gösterir.

O sırada Edgar kırlarda kendi kendine konuşarak dolaşıyordur. Bu konuşmasında iyimser bir hava eser. Kaderi yüzünden böylesine düşen bir insanın artık hiçbir şeyden korkmadığından kayıtsız yaşadığına, hattâ umut duyabileceğine; bu denli kötü durumdakiler için, her değişikliğin iyiye doğru yönelen bir olasılık sayılabileceğine inanır. Ne var ki, *King Lear*'de iyimserliğe yer yoktur hiç. Çünkü Edgar tam bu düşünceyi ileri sürdüğü sırada, kader onunla alay edercesine, gözleri oyulan yaşlı babasını çıkarır karşısına. O zaman Edgar yanıldığını, beterin de beteri olduğunu kabul etmek zorunda kalır.

Acıları en yüksek doruğuna vardığı zaman Lear'de gördüğümüz ruh yücelmesine ve gerçekten yücelen insanlara özgü alçakgönüllülüğüne şimdi Gloucester de erişmiştir. Biraz önce kendisine yapılan işkencenin ve şu anda çektiği pişmanlığın aslında onu daha iyi bir insan yaptığını bilir. Tek isteği, haksız yere kötülediği oğlu Edgar'a elleriyle dokunabilmektir ölmeden önce. Bunu yapabilse, gözlerine yeniden kavuşmuş gibi olacaktır. Ama Gloucester'in hiçbir umudu yoktur şimdilik. Sinekler yaramaz çocukların elinde neyse, biz insanların da tanrıların elinde öyle olduğumuzu, sırf eğlenmek için bizi öldürdüklerini söyler. İleride belirteceğimiz gibi, *King Lear*'in özellikle sonunu düşünenler, bu iki dizenin Lear'in alınyazısını ve tüm tragedyayı özetlediğine inanırlar. Ama tanrılar şu anda Gloucester'in sandığı kadar zalim değildirler aslında. Çünkü kendi bunu henüz bilmediği halde, dilediğini yapmışlar, babayla oğlu birleştirmişlerdir.

Edgar babasını avutmaya çalışırken, yaban çiçekleriyle garip bir biçimde bezenmiş, kendi kendine deli deli konuşan Lear çıkar karşılarına. İyice çıldıran Lear, Dover'e götürülürken bir yolunu bulup kaçmıştır ellerinden. Oğlu yüzünden gözlerini yitiren ihtiyarla, kızları yüzünden aklını yitiren ihtiyar yeniden buluşurlar böylece. Lear bu ilk hezeyanlarında, bir kral olduğundan, kızlarının ona köpekler gibi yaltaklandıklarından, çektiği acılardan söz eder. Saçma sapan lâfları arasında, fırtına gecesi kavradığı büyük gerçeği sezeriz : Yağmurlar iliklerine doğru işlediği, rüzgârlar çenesini attırdığı, gök gürültüleri buyruklarına boyun eğip susmadığı an, hem kızlarının ne olduğunu, hem kendisinin bir hiç olduğunu anlamıştır : «Bana, herşey olduğumu söylediler; bu bir yalan» («They told me I was every thing; 'tis a lie»). Ama gene de Shakespeare, Lear'in başında, yitirdiği tacın yerini tutan yaban otlarından yapılmış çelenge karşın, krallığın görkeminden hiçbir zaman yoksun bırakmaz onu. Nitekim sesini tanıyan Gloucester, onun Kral olup olmadığını sorunca, Lear, «tepeden tırnağa kral olduğunu» söyler : («Aye, every inch a king») (IV, 6, 110). Bu doğrudur da, Lear, kızlarının evinden kapı dışarı edilirken de, Granville-Barker'in deyişiyle «köklerinden kopmuş koca bir meşe ağacı gibi» fırtınada oradan oraya savrulurken de, çılgınlık nöbetlerinde ipsiz sapsız lâflar ederken de, tepeden tırnağa kral kalır. Ve belki de bu krallığıdır onun tragedyasını büsbütün yücelten.

Lear kendisinde bir saplantı halini alan adalet konusu üzerinde durarak, Gloucester'e insanın gözü olmasa bile, dünyanın durumunu gene de görebileceğini anlatır. Ve karmakarışık örneklerle kanıtladığı gibi, bu dünyanın hali, yeryüzünde adalet olmadığını gösteriyordur Lear'e. Adaleti uygulamak görevini üstüne alan yargıçlar, suçlu diye cezalandırdıkları adamlar kadar suçludurlar aslında. Bir yargıçla bir hırsızın yerini değiştirirsen, hangisinin yargıç, hangisinin hırsız olduğunu bir türlü kestiremezsin. Tefeciler, dolandırıcıları asılmaya

mahkûm eder. Devlet otoritesini bir köpek bile temsil etse, o köpeğe herkes boyun eğer. Bir fahişeyi kırbaçlayan polis memurunun, aslında kendi sırtını kırbaçlaması gerekir; çünkü o adam, kadını dövmesine neden olan suçu, o kadınla işlemeye can atıyordur.

Lear, genel olarak dünyadaki adaletsizliği belirttikten sonra, toplumda varlıklıların ve yoksulların varoluşundan doğan adaletsizlik üzerinde özellikle durur. Mevki sahibi zenginlerin işledikleri suçların cezasını görmediklerini, oysa yoksulların hemen cezalandırıldığını anlatır: İnsanın üstünde lime lime giysiler olursa, en küçük kusurları bile hemen ortaya çıkar; süslü elbiselerse her şeyi gizler, Günahkâr adamı altınla kaplarsan, adaletin güçlü bilinen mızrağı bu altını delemez. Ama aynı günahkâr adamı paçavralara sararsan, bir küçücük çöp parçası bile, onu yaralar.

Lear, tıpkı Soytarısı gibi, bu çılgınlık nöbetinde bir yandan saçma sapan lâflar ederken, bir yandan da öyle akıllı uslu sözler söyler ki, Edgar şaşırıp kalır deli saçmasıyla mantığın bu karışımına. Hazlitt, deliliği sırasında Lear'in dimağını, azgın dalgalar arasında çalkalanan, ama denizin dibine sağlam demir attığı için fırtınadan batmayan koca bir gemiye ya da köpüklü bir girdabın ortasında sapasağlam duran bir kayalığa benzetir. Gloucester'i tanıyan Lear, Kralın başına gelenlere ağlamak istiyorsa, ona kendi gözlerini ödünç vermeye hazır olduğunu bildirir. «Delilerin bu büyük sahnesi» («this great stage of fools») (IV, 6, 186) dediği dünyaya daha gelirken ağladığımıza göre, Gloucester'e sabırlı olması, acılarına katlanması gerektiğini söylediği sırada, Cordelia'nın adamları çıkagelir ve onu yakalayıp, Fransız ordusunun çadırlarına getirirler.

Çok uzun süren derin bir uykudan sonra geçirdiği delilik nöbetinden sıyrılan Lear, Cordelia'yı başucunda görünce, kendini de, kızını da ölmüş sanır ilkin :

Beni mezarımdan çıkarmakla kötülük ediyorsun bana.
Sen mutlu bir ruhsun. Ama ben,
Kendi gözyaşlarımın erimiş kurşun gibi yaktığı
Ateşten bir tekerleğe bağlıyım.

You do me wrong to take me out of the grave;
Thou art a soul in bliss; but I am bound
Upon a wheel of fire, that mine own tears
Do scald like molten lead.

(*IV*, 7, 45-48)

Cordelia, babasının kendisini tanıyıp tanımadığını sorunca, Lear onun gerçekten yaşadığına inanamaz: «Sen bir ruhsun, biliyorum; ne zaman öldün?» («You are a spirit, I know; when did you die?») Sonra ihtiyar Kral yavaş yavaş kendine gelir, Cordelia'yı tanır. Yattığı yerden kalkar ve kızının önünde diz çöker. Tüm tragedyanın dönüm noktası ve Lear'in yeniden doğduğu andır bu :

Ben çok aptal, çılgın, yaşlı bir adamım.
Yaşım sekseni aştı, ne bir saat eksik, ne bir saat fazla.
Ve doğrusunu söylemek gerekirse,
Korkarım ki, aklım tam başımda değil.

I am a very foolish fond old man
Fourscore and upwards, not an hour more or less;
And to deal plainly,
I fear I am not in my perfect mind.

(*IV*, 7, 60-63)

Bunu anlaması, hem delilik nöbetinin geçtiğini, hem de Lear'in insan olarak tam anlamıyla yüceldiğini gösterir. Şimdi Lear, bir mucizeye eliyle dokunmak istercesine, Cordelia'nın

gözyaşlarına parmaklarını değdirir. Kızının gerçekten ağladığına, babasını hâlâ sevdiğine inanamaz. Kendini suçlu bildiğinden, cezasını görmeye, Cordelia'nın elinden zehir içmeye hazırdır. Lear'in bu yeni benliğinde kinin ve öç alma tutkusunun hiçbir anlamı kalmadığından, öteki kızlarının kötülüğü, belli belirsiz bir anı haline gelmiştir şu sırada. «Anımsadığım kadarıyla,» der, «kız kardeşlerin bana kötülük etmişti. Senin bunu yapman için bir neden var; onların yapması için bir neden yok» («your sisters have, as I do remember, done me wrong; / You have some cause, they have not») (IV, 7, 73-74).

Cordelia yanından ayrılırken de, tam bir alçakgönüllülükle yeniden af diler kızından : «Yalvarırım şimdi, unut ve bağışla. Ben yaşlıyım, akılsızım» («Pray you now, forget and forgive: I am old and foolish») (IV, 7, 84). Burada gördüğümüz Lear'in davranışı, gene bir çocuğunkini andırır bazı bakımlardan. Gelgelelim oyunun ilk sahnesindeki şımarık, bencil, haddini bilmez çocukla hiçbir ilgisi kalmamıştır. Şimdi Lear güçsüzlüğünü, akılsızlığını bilen, özür dileyebilen, kendisini koruyanlara sevgi ve güven gösteren, uslu ve uysal bir çocuk gibidir.

Böylece dördüncü perde biterken, bu tragedya mutlu bir sona varmış gibidir. Lear ile en küçük kızı birbirlerine kavuşmuşlar, sevinç içindedirler. Gelgelelim sevinçlerinin başlamasıyla bitmesi bir olacaktır. Çünkü Fransız ordusuyla Britanya ordusu arasında savaş başlamak üzeredir ve bu tragedyanın bir beşinci perdesi vardır.

İşte bu beşinci perdede, Britanya ordusu Fransız ordusunu yener; Lear ile Cordelia tutsak alınır ve Edmund, Lear ile kızının hapse atılmalarını emreder. Kendinden fazla babasını düşünen Cordelia, ablalarıyla görüşmek ister. Ama Lear, Goneril ile Regan'a artık kin beslemediği, bu tür duyguları çoktan aştığı halde, öteki kızlarıyla görüşmeyi kesinlikle reddeder. Çünkü Cordelia'ya kavuşmak, Codelia ile beraber olmak, Lear için öylesine eşsiz bir mutluluktur ki, hapsedilmelerinin

ileride bir felâketle sonuçlanabileceğini hiç düşünmez, kızından ayrılmama koşuluyla buna sevinçle katlanır. Hapsedilmek, ancak eski Lear'in gözünde, kendi kişiliğini ve krallığının şanını önemseyen Lear'in gözünde bir felâket sayılabilirdi. Ama yeni Lear'in ruhu tam bir özgürlüğe eriştiğinden, bedeninin zindana atılmasının hiçbir önemi kalmamıştır. Artık Lear'in tek inandığı değer, Cordelia'nın temsil ettiği sevgi, bencillikten tümüyle arınmış gerçek sevgidir. Ve bu sevgiyi hapiste de bulabileceğini bilir. Onun için hapsi bir cennetmiş gibi anlatır kızına : İkisi baş başa, kafeste kuşlar gibi şarkılar söyleyeceklerdir. Cordelia babasının hayır duasını isteyince, Lear diz çöküp kızından af dileyecektir. Birbirlerine masallar anlatacaklar, beraber dualar edecekler, beraber güleceklerdir. Kızını böyle avutan, onun gözyaşlarını silen Lear, tanrılar dışında hiçbir gücün onu Cordelia'dan ayıramayacağına inanır.

Ne var ki, Lear ile kızı hapse götürülür götürülmez, Edmund, her ikisinin de öldürülmeleri için gereken emri verir.

Albany Dükü hem Goneril'in, hem de Regan'ın göz koyduğu Edmund'u savaşa çağırır. Onun hainliğini kanıtlayacak bir kimse çıkmazsa, Edmund'la kendinin çarpışacağını bildirir. Ortaçağ şövalyelik kurallarına tümüyle uygun, töresel bir biçimde yapılacak bu düelloda, tepeden tırnağa kadar zırhlar içinde, yüzü görülmeyen ve adı açıklanmayan Edgar, kardeşiyle çarpışmaya gelir. Edmund'un temsil ettiği kötülüğe ve ikiyüzlülüğe karşı Edgar'ın temsil ettiği dürüstlüğün ve doğruluğun savaşımı olan bu düelloda Edmund ölümcül bir biçimde yaralanır. O arada Edmund'u paylaşamayan kardeşlerden Goneril, Regan'ı zehirler, Edmund'la ilişkisi ortaya çıkınca da kamasını kalbine saplar. Tragedyadaki kötüler, çevrelerini mahvettikten sonra, şimdi birbirlerini ve kendilerini yok etmeye başlamışlardır.

Ölmek üzere olan Edmund, iyilik yapmak, huyuna aykırı düşse bile, ölmeden önce iyi bir şey yapmak istediğini söyler ve Cordelia ile Lear'in öldürülmesi emrinin uygulanmamasını

diler. Önce asılacak olan Cordelia'nın kurtarılması için acele haber salınır. Dehşet içinde kalan Albany, tanrıların Cordelia'yı korumalarını söyler söylemez, sanki tanrılar bu duayla alay ediyorlarmışcasına, Lear kollarında kızının ölüsünü taşıyarak sahneye girer. Bir iki dakika gecikme yüzünden Cordelia'ya kıyılmıştır.

Granville-Barker, Lear'in kızına kavuştuğu sahneyi anlatmanın yolu olmadığını ileri sürmüştür. Bize kalırsa, anlatılması asıl olanaksız olan bu sahnedir, Lear'in bu en son ve en korkunç acısı. Bu tragedyayı ezbere bilsek de, Lear, Cordelia'nın ölüsüyle karşımıza çıkınca, gene de canevinden vurulmuşa döneriz.

Bu oyunun sonuna dayanamamamız, Cordelia'nın asılmasından ve Lear'in çektiği acılardan ötürü değildir sadece. Bize belki bundan daha acı gelen, Lear'in birbirine tam aykırı iki inanç arasında parçalandığını görmektir. Çünkü Lear hem kızının öldüğünü bilir, hem de bn gerçeğe katlanamaz, delice umutlara kapılır, kızının soluk aldığına inanmak ister :

Sonsuza dek gitti.
İnsanın ne zaman öldüğünü, ne zaman yaşadığını bilirim ben.
Toprak gibi ölü o.
...
Bu tüy kımıldıyor; yaşıyor!

She's gone for ever.
I know when one is dead, and when one lives;
She's dead as earth.
...
This feather stirs; she lives!

(*V, 3, 259 - 261 ve 265*)

Derken Cordelia'yı sonsuza dek yitirdiğini («she's gone

for ever») söyler. Bunun hemen arkasından, Cordelia'nın konuştuğunu, bir şeyler söylediğini sanır ve başlıca özelliği sessizliği olan bu kızın nasıl da güzel bir sesi olduğunu anlatır; Cordelia'yı asan adamı kendi eliyle öldürdüğünü bildirir :

Cordelia, Cordelia! Dur biraz. Ha!
Ne dedin? Sesi her zaman yumuşak, tatlıydı,
Alçak sesle konuşurdu; kadınlarda güzel bir şeydir bu.
Seni asan köleyi öldürdüm.

Cordelia, Cordelia! stay a little. Ha!
What is 't thou say'st? Her voice was ever soft,
Gentle and low, an excellent thing in woman.
I kill'd the slave that was a-hanging thee.

(V, 3, 24 - 274)

Bir ara kayıtsız, görmeyen gözlerle, öteki kızlarının ölülerine bakar. Sonra gene Cordelia'ya döner. Onun cansız olduğunu kabul etmek zorunda kalır :

Niçin bir köpek, bir at, bir fare yaşasın da,
Sen de hiç soluk kalmasın? Artık gelmeyeceksin,
Hiç, hiç, hiç, hiç, hiçbir zaman!

Why should a dog, a horse, a rat have life.
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,
Never, never, never, never, never!

(V, 3, 306 - 308)

Umutsuzluğun bu tüyler ürpertici çığlığından sonra, ancak Shakespeare'in hayal gücünün üretebileceği, son derece gerçekçi bir küçük ayrıntıyla karşılaşırız : Kalp krizi geçiren, soluk alamayan Lear, tam ölmeden önce, göğsündeki düğmenin

çözülmesini ister ve bu işi yapana teşekkür etmeyi de unutmaz : «Lütfen, şu düğmeyi çözün. Teşekkür ederim, efendim» («Pray you, undo this button. Thank you, Sir.») (V, 3, 309). Sonra Cordelia'nın dudaklarına bakmalarını söyler tekrar tekrar. Lear'in ölmeden önce son sözleridir bu :

Bunu gördünüz mü? Ona bakın, bakın dudaklarına,
Oraya bakın, oraya bakın!

Do you see this? Look on her, look, her lips,
Look there, look there!

(V, 3, 304 - 311)

Bize kalırsa, tam ölürken, Lear kızının yaşadığını, dudaklarının kımıldadığını sanır gene. Ve çektiği acı kadar yoğun olan bu sevince yüreği dayanamaz. Başta Bradley olmak üzere, bazı eleştirmenler, Lear'in umut içinde, kederden çok duyduğu sevinçten can verdiğine inanırlar. Öteki eleştirmenlere göre de, Lear, tam bir umutsuzluğun ve acıların en korkuncu içinde ölür.

Lear'in ölürken duyduğu ister dayanılmaz bir acı, ister dayanılmaz bir sevinç olsun, bu denli çok çektikten sonra, ıstıraptan delirdikten sonra, Lear sonunda kurtulmuş, ölümün huzuruna kavuşmuştur. Bunu bilen Kent, Kralı canlandırmaya çalışan Edgar'a, Lear'i sevenlerin onu artık rahat bırakmalarını, bu dünyada çektiği işkencelere artık bir son vermelerini ister.

Gerçi bu tragedyada kötüler cezalarını görmüşler; Cornwall, Regan, Goneril ve Edmund ölmüşlerdir. Ama Lear ile Cordelia, kötülerden de çok acı çekmişler ve onlar da ölmüşlerdir. Oysa aşırı dürüstlüğünden başka hiçbir suçu yoktur Cordelia'nın. Lear'e gelince, hem akılsızlığının ve çocuksu davranışının kefaretini fazlasıyla ödemiştir; hem de kızına

haksızlık etmesiyle kızının ölümünü görmesi arasında, yani işlediği suç ile çektiği ceza arasında, korkunç bir dengesizlik vardır.

Hemen tüm tragedyalarda baş kişinin ölümü çıkar yoldur. Bu tragedyaların sonunu başka türlü düşünemez insan. Hamlet'in, Macbeth ile karısının, Othello'nun, Brutus'un, Coriolanus'un, Antony ile Cleopatra'nın ölmeleri gerekir. Ama *King Lear*'in, insanı isyan ettirecek kadar zalim sonu, hiç de zorunlu değildir aslında. Üstelik de her şeyin tam çözümlendiğini sandığımız, Lear ile Cordelia'nın hem birbirlerine, hem de mutluluğa kavuştukları, kötülerin ortadan kalktığı sırada ve en beklenmedik bir anda kıyılır babayla kıza.

İşin garip yanı şu ki, Shakespeare'in başvurduğu tüm kaynaklarda, mutlu bir son vardır. Lear, Cordelia'nın yardımıyla düşmanlarını yener, bir iki yıl rahat yaşadıktan sonra, yaşlılıktan ölüp gider. Yani bu inanılmaz karamsarlık sanki öykünün kendisinde değil de, Shakespeare'in bu tragedyayı ele alışındadır yalnızca.

Ne var ki, tümüyle mutlu bir son, seyircileri hoşnut etse bile, gerçeklere uygunluk açısından *King Lear*'ın değerini düşürürdü. Çünkü Charles Lamb, Granville-Barker ve Kenneth Muir'un belirttikleri gibi, bunca acı çektikten sonra, Lear'in ölmesi kaçınılmaz bir zorunluktur. Bu tragedyanın sonundaki acıya dayanamamamızın gerçek nedeni, Lear'in ölmesi değil, kızının cesedini kollarında taşıdıktan sonra ölmesidir. Yani asıl katlanamadığımız ölüm, Lear'in ölümü değil, Cordelia'nın ölümüdür. Çünkü Cordelia'nın ölüme, üstelik de böylesine iğrenç bir ölüme mahkûm olması için, kaderin zulmünden başka hiçbir neden yoktur. Dr. Johnson'un dediği gibi, Shakespeare onu öldürmekle, sadece kullandığı kaynaklara ve seyircilerin umutlarına aykırı değil, adalet kavramına da aykırı düşen bir tutum benimsemiştir. Oysa çağımızın kimi eleştirmenlerine göre, Cordelia'nın ölümü, *King Lear* gibi bir tragedyada tümüyle yerindedir. Örneğin, Fransız eleştirmeni Fluchère, *King Lear*'de

egemen olan dünya görüşü açısından, kaderin zalim, ama zorunlu bir oyunu sayar bu ölümü. Kötüler cezalarını gördükleri halde, tanrılar bu oyunda kesinlikle acımasız, insanoğlunun kaderine kayıtsız, isteklerine ve yalvarmalarına kör ve sağırdırlar. Hattâ zaman zaman düşmanca davranırlar insanoğluna. Örneğin, Kral Lear kendisi gibi yaşlı olan tanrıların onu korumalarını dileyerek, dua eder etmez, sanki Lear tanrıları değil de kötü güçleri çağırıyormuş gibi, Goneril ile Regan birleşerek, babalarına büsbütün eziyet ederler. Lear, tanrıların kendisine acımasını gene isteyince, onun başına fırtınaların en korkuncunu gönderir tanrılar. Önce de belirttiğimiz gibi, Edgar artık hiçbir şeyi kendisini üzemeyeceğini bildirir bildirmez, gözleri oyulan babasıyla karşılaşır. Albany tanrıların Cordelia'yı korumalarını söyler söylemez, Lear, Cordelia'nın ölüsüyle görülnür. Tanrıların insanlarla kıyasıya alay ettiğini gösteren başka örnekler de vardır *King Lear*'de. Bu açıdan Gloucester'in şu sözleri, Lear ile kızının alınyazısını da özetlemektedir :

Yaramaz çocukların gözünde sinekler neyse,
Biz de öyleyiz tanrıların gözünde;
Eğlenmek için öldürüyorlar bizi.

As flies to wanton boys, are we to the gods;
They kill us for their sport.

(*IV, 1, 36-37*)

Ne var ki, Kenneth Muir gibi, başka birçok çağdaş eleştirmen, kötülerin yeryüzünde zaferini belirten yüzde yüz karamsar bir tragedya saymazlar *King Lear*'i. Bize kalırsa hakları da vardır. Çünkü bu oyunda kötüler zafere ulaşamazlar aslında. Ergeç iyi güçler, kötülüğü ortadan kaldırır. Gloucester'in gözlerinin oyulmasına dayanamayan bir uşak, kendi

efendisi Cornwall'u öldürür. İyi Edgar, kötü Edmund'u yok eder. Gerçi kötüler iyilere ellerinden geleni yaparlar, ama önce birbirlerini, sonra da kendi kendilerini mahvetmeye mahkûmdurlar. Goneril'in Regan'ı öldürdükten sonra kendini öldürmesi, bu bakımdan ayrıca anlamlıdır. Hattâ iyiliğin gücü, kötüleri bile etkilemeye başlar. O kadar ki, Edmund tam ölmeden önce, pişmanlık duyar, Cordelia'nın asılmasına engel olmaya çalışır. Kötülerin hepsi ortadan kalkarken, Kent, Edgar ve Albany gibi yaşayabilen ve zamanla daha da sağlam bir erdeme ulaşan iyiler, duruma el koyarlar sonunda.

Şunu da unutmamalı ki, insanların birbirlerine ve tanrıların insanlara yaptığı korkunç zulme karşın, Cordelia'nın ölümüne karşın, Gloucester'de ve özellikle Lear'de, büyük bir değişiklik göze çarpar oyun geliştikçe: Yaşlı Kral çektiği acılar sayesinde bilinçsizlikten anlayışa, gururdan alçakgönüllülüğe, bencillikten gerçek sevgiye geçer. Tragedyanın baş kişisinde böylesine olumlu bir değişiklik olduğuna göre, *King Lear*'de su katılmamış bir umutsuzluk ve karamsarlık görmek, elbette ki, doğru değildir.

MACBETH

Shakespeare'in, 1605-1606 yıllarında yazılan ve büyük bir olasılıkla ilk kez sarayda oynanılan *Macbeth*'in konusunu İskoçya söylencelerinden alması çok doğaldır bir bakıma. Çünkü Kraliçe Elizabeth 1603'de vâris bırakmadan ölünce, İskoçya Kralı Dördüncü James, Birinci James adıyla İngiltere tahtına geçmişti. Shakespeare'in çalıştığı tiyatro topluluğunu koruyan bu Kralın, doğaüstü yaratıklara ve özellikle cadılara merak duyduğunu, hattâ bu konuyla ilgili *Demonology* adlı bir kitap yazdığını hesaba katarsak, *Macbeth* gibi bir tragedyanın Birinci James'in ilgisini çekeceği besbelliydi.

İngiliz tarihi üzerine tüm oyunlarında olduğu gibi, *Macbeth*'de de Shakespeare'in asıl kaynağı Raphael Holinshed'in vakayinamesidir. Burada verilen bilgiyi, daha doğrusu Holinshed'in geçmiş üzerine anlattığı masalları, oyununun temeli olarak kullanırken, Shakespeare her zaman olduğu gibi dilediği değişiklikleri yapmış, birçok noktada vakayinameye bağlı kalmamıştır. Eline geçen malzemeyi ne denli özgürce uyarladığını görmek açısından *Macbeth* ayrıca ilgi çekicidir. Shakespeare, söylencelere göre Stuart hanedanının, dolayısıyla Birinci James'in atası sayılan Banquo'yu ele alırken, kaynağından özellikle uzaklaşır. Çünkü Holinshed'e bakılacak olursa, Banquo, Macbeth'in düpedüz suç ortağıdır. Macbeth, başta Banquo olmak üzere güvendiği yandaşlarına ne yapmak istediğini anlattıktan ve yardımlarını esirgemeyeceklerine dair onlardan söz aldıktan sonra, kralı öldürür. Gelgelelim Shakespeare - üstelik ilk olarak sarayda verilen bir oyunda - Birinci James'in atasını böylesine korkunç bir cinayete suç ortağı yapamazdı. Holinshed, Shakespeare'in trâgedyasında Macbeth kadar, belki de Macbeth'den daha önemli olan Lady Macbeth üzerine ancak bir tek tümce söyler: «Karısı, onun bu işi göze alması (yani Duncan'ı öldürmesi) için, onu özellikle kışkırtıyordu; çünkü çok haris bir kadındı ve kraliçe olmak isteğiyle yanıp tutuşuyordu.» İşte Shakespeare bu tek tümceye dayanarak, o eşsiz Lady Macbeth'in kişiliğini yaratmıştır.

Macbeth, Shakespeare'in öteki tragedyaları gibi durumu açıklayan konuşmalarla değil de, bu dünyada esmiyormuş duygusunu uyandıran ve tüm oyun boyunca esip duracak olan korkunç bir fırtınanın gök gürültüleri, uzaktaki savaşın yankıları arasında, ıssız ve karanlık bir fundalıkta Cadıların görünmesiyle ansızın başlar. Yalnız on bir satır tutan o kısacık ilk sahne, gizemli bir büyüyü andırır ve bir senfoninin leit-motivi gibi, tüm tragedyanın havasını verir. Savaş kazanılıp kaybedildikten sonra, gök gürültüsü, şimşek ve yağmurda yeniden buluşup, gün batmadan önce Macbeth'in karşısına çıkacakla-

rını söyler Cadılar. Macbeth'in adını ilk onlardan duymuş oluruz böylece. Savaşın hem kazanılıp hem kaybedilmesi ise, ayrıca anlamlıdır. Çünkü Macbeth'in şimdi kazandığı bu savaş, kötü güçlerin etkisine kapılarak sonunda yenilmesinin başlangıcı olduğu için, bu savaşı kazandığı halde kaybetmiştir gene de. Cadılar iyiyle kötü arasında hiçbir ayrım görmediklerinden, daha doğrusu iyi olanı kötü, kötü olanı da iyi saydıklarından, karanlık ve kasvetli havada uçup gitmeden önce, «iyi kötüdür, kötü de iyi» («fair ise foul, and foul is fair») (I, 1, 11) derler.

Bu doğaüstü varlıklar için «cadı» sözcüğünü kullandık. Ne var ki, bunları, Kral James'in kitabında anlatılanlara uygun ve çağdaşlarının neredeyse hepsinin inandıkları türden basit birer cadı sayarsak, tümüyle yanılmış oluruz. Gerçi Shakespeare cadıların kimi özelliklerini vermiştir bu yaratıklara. Örneğin, havalarda uçarlar; hayvan biçimine giren kötü ruhların yardımlarından yararlanırlar; kazanlarda semender gözü, kurbağa parmağı, köpek dili, kertenkele bacağı, yılan dişi gibi şeyler kaynatıp, büyüler yaparak çeşitli kişilere kötülük ederler, vb. Ama bize kalırsa, Shakespeare bu doğaüstü varlıkları daha gerçekçi bir havaya bürümek, çağdaşlarının onları daha kolayca benimseyebilmelerini sağlamak için bu tür özellikler vermiştir onlara. Ancak *Macbeth*'i dikkatle okursak görürüz ki, Shakespeare onlardan söz ederken «cadı», yani «witch» sözcüğünü bir tek kez olsun kullanmaz. Cadı sözcüğü, Shakespeare'in asıl metninde değil de, XVIII. yüzyılda oyunların baskılarını hazırlayanların, oyunculara yol göstermek için parantez içinde metne ekledikleri açıklamalarda geçer ancak. Shakespeare bu doğaüstü üç varlığa «the weird sisters» adını verir her zaman. «Weird» kader anlamına geldiği için, kimi eleştirmenler bu yaratıkları kaderin temsilcileri sayarlar. Macbeth geleceğini onlardan öğrendiğine ve tüm söyledikleri doğru çıktığına göre, bu yorumda bir gerçek payı olduğu su götürmez. Ne var ki, Cadıları, geleceği önceden bilen birer fal-

cı olarak sınırlandırırsak, Macbeth'in tragedyasında oynadıkları rolü azımsamış oluruz aslında. Çünkü Cadılar, insanın alınyazısını kesinlikle kararlaştıran güçlerse, onların dediklerine boyun eğmekten başka çare yoksa, Macbeth'in işlediği suç iyice hafifler, tragedyanın anlamı da basitleşir. Oysa unutulmamalı ki, Cadılar, Macbeth'e Kralı öldürmesini hiç de söylemezler. Nasıl olsa yaşlı olan Duncan'ın eceliyle ölmesinin, Macbeth'in hiçbir suç işlemeden tahta geçmesinin pekâlâ yolu vardır. Macbeth iradesini istediği gibi, eğri ya da doğru yolda kullanmakta tam anlamıyla özgürdür. Dürüst ve onurlu bir insan olarak yaşamak gücünü kendinde bulsa, Cadıların sözlerini şeytanın haince bir hilesi sayar; bu sözlerin doğru çıkması için hem Kralı, hem de yakın akrabası olan suçsuz bir ihtiyarın kanını dökmekten çekinirdi.

Cadılar, kader tanrıçalarından çok, kötülüğü simgeleyen doğaüstü varlıklardır bize kalırsa. Nitekim namuslu bir insan olan Banquo, onların «karanlığın âletleri» («instruments of darkness») (I, 3, 124) olduklarını söyler. Sözlerinin doğru çıkıp çıkmaması Macbeth'in elindedir. Gelgelelim Macbeth'in iç dünyası tertemiz ve dürüst olmadığı için, orada çeşitli bulanık hırslar kaynaştığı için, Cadıların sözleri, onun bilinçaltında o zamana kadar sıkı sıkı gizlenmiş tüm kötü özlemleri gün ışığına çıkarır. Bu bakımdan Cadıları, Macbeth'in benliğindeki suçlu isteklerin birer simgesi saymak yerinde olur. İşte bu yüzdendir ki, *Macbeth* sahneye koyulurken, Margaret Webster'in de belirttiği gibi, seyirciler cadı rolünü oynayanların bedenlerini mümkün olduğu kadar az görmeli. Elle tutulur, gözle görülür birer biçimden çok, kıvranan birer gölge, birer siluet haline girmeli onlar. Devinimleri belli belirsiz kalmalı. Tüm oyun boyunca uğursuzluğu ve kötülüğü çağrıştıran sesleri, kaya oyuklarından yansıyormuş, rüzgâra karşı çınlıyormuş izlenimini vermeli. (7) Cadıların seyircileri daha çok etkilemeleri sağlanmalı böylece. Çünkü onların bu tragedyadaki önemi yadsınmayacak kadar büyüktür. Eğer Macbeth, gelecek üze-

rine haberler vererek onu selâmlayan bu gizemli varlıklarla karşılaşmasaydı; onların ilk kehanetleri hemen doğru çıkmasaydı; bilinçaltında gizlenen kötü hırslar ve istekler, yaşamında hiçbir değişiklik yapmadan zamanla yok olup gidecekti belki de. Ama Macbeth bu Cadıları hiç görmeden, doğaüstü kötü güçlerin etkisine kapılmadan Duncan'ı yok etmeye karar verseydi, o zaman da Macbeth'in tragedyası bayağılaşacak, tahta geçmek amacıyla kralını öldüren hırslı bir askerin basit öyküsü haline gelecekti. Oysa Macbeth'in bu uğursuz varlıklarla karşılaşması, tüm oyuna, gündelik yaşamımızın sıradan olaylarını aşan, gerçekdışı ve gizemli bir hava verir ve bu sayede Macbeth, suçlu olmasına karşın, gene de yüce kalır gözümüzde.

Macbeth'in üçüncü sahnede karşımıza çıktığında, söylediği ilk söz birinci sahnede Cadıların söylediklerinin bir yankısı gibidir: «Böyle kötü, böyle iyi bir gün görmedim» («so foul and fair a day I have not seen») (I, 3, 38) der Macbeth. Bunu demekle, hava nedenli fırtınalı olursa olsun, kazandığı zafer sayesinde aslında güzel bir gün olduğunu anlatmak ister belki de. Ne var ki, daha Cadılarla karşılaşmamış olmasına karşın, onların sözcüklerini yinelemesi, Macbeth ile bu doğaüstü varlıklar arasındaki gizemli bağın daha şimdiden kurulduğunu, Macbeth'in şimdiden onların uğursuz etkisine kapıldığını gösterir bize kalırsa. Bu sözler ağzından çıkar çıkmaz da Cadılarla karşılaşır. Birinci Cadı, Macbeth'i bilinen unvanıyla Thane of Glamis diye selâmlar. İkinci Cadı, bizim ikinci sahnede öğrendiğimiz, ama kendisinin henüz bilmediği Thane of Cawdor unvanını verir ona. Üçüncü Cadı da, «geleceğin kralı» der Macbeth'e. Bunu duyunca, Macbeth büyük bir korkuya kapılmışcasına sarsılır, kendinden geçer. Öyle ki, olanca dikkatiyle karşılarına çıkan bu garip yaratıklara bakan Banquo bile, arkadaşının halini görünce şaşar, bu hoş sözlerin onu niçin böylesine allak bullak ettiğini sorar. Yaşlı Duncan'ı öldürmek düşüncesi ilk kez aklına geldiği için Macbeth böyle dehşete kapılmıştır belki de. Bilinçaltında hiçbir gizli düşünce

saklanmayan dürüst Banquo'nnn Cadılara karşı davranışı, Macbeth'inkinden tümüyle başkadır. Arkadaşına güzel şeyler muştulayan bu garip varlıkların kendisiyle de konuşmalarını, geleceği üzerine haber vermelerini isterken, ne korkusu vardır onlardan, ne de bir dileği. Cadıların Banquo'ya söyledikleri de doğru çıkacaktır: Banquo hem Macbeth gibi yükselmeyecek, hem de ondan yüce olacaktır; kendi taç giymeyecek, ama çocukları ve torunları tahta oturacaklardır.

Cadılar kaybolduktan sonra sahneye giren Kralın adamları, Duncan'ın, Macbeth'in savaştaki yiğitliğine ne denli hayran olduğunu anlatırlar, ödüllendirmek için ona Thane of Cawdor unvanını bağışladığını bildirirler. Bunu duyunca Banquo, şeytanın söylediklerinin doğru çıkmasına şaşar. Macbeth'in içinde ise, ilk olarak kesin bir umut belirir. Cadıların birinci kehanetleri doğru çıktığına, yani artık Thane of Cawdor olduğuna göre, ikinci kehanetlerinin de doğru çıkması, kral olması da pekâlâ mümkündür. Bu umudun heyecanına kapılan Macbeth, arkadaşını da kendi havasına sokmak ister; bu gidişle Banquo'nun soyundan gelenlerin de tahta çıkabileceklerini söyler. İşte o zaman Macbeth ile Banquo arasındaki ahlâk farkı iyice belirir: Banquo sanki Macbeth'in aklından geçenleri sezmiş gibi onu uyarır; Cadıların sözlerine inanmaya başlarsa, Thane of Cawdor unvanıyla yetinmeyip, tahta göz koymasından korkar. Dürüst Banquo için tekin değildir bu tür işler. Kötü güçlerin temsilcileri, sırf bizi iyice aldatmak amacıyla bazen doğru şeyler de söylerler. Biraz önce karşılarına çıkan garip yaratıkların karanlığın ve kötülüğün âletlerinden başka bir şey olmadıklarını sezmişcesine Banquo'nun onlar için «instruments of darkness» demesi ayrıca önemlidir.

Gelgelelim Macbeth öylesine coşmuştur ki, bu uyarmanın farkına bile varmaz, kendi düşüncelerine dalar. Demin aldığı haber bir başlangıçtır yalnızca; asıl bundan sonra perde açılacak ve krallığın görkemli oyunu başlayacaktır. Ötelerden, doğaüstü bir dünyadan işaret edilmiştir Macbeth'e. Kötü bir

şey olamaz bu. Çünkü Cadıların söylediği gibi, Thane of Cawdor unvanını almıştır. Ama iyi bir şey de olamaz bu. Çünkü öteki kehanetin nasıl gerçekleşeceği aklına geldikçe, tüyleri diken diken oluyor, yüreği yerinden fırlarcasına kaburga kemiklerine çarpıyor, gerçek dünyayla bağları sanki kopuyordur.

Burada dikkat edilecek iki nokta var: Birincisi, Macbeth'in tacı kendisine kaderin bağışlamasını beklemeden, harekete geçip Duncan'ı öldürmeyi düşündüğünü açıklaması. İkincisi de, hayal gücünün şaşılacak derecede canlı ve yoğun oluşu. Salt bir düşünce, Duncan'ı öldürmek düşüncesi, Macbeth'i yıkarcasına sarsıyordur. Aklından geçenler, gerçek olaylardan çok daha korkunçtur Macbeth için. Hayal gücü bir işlemeye başlayınca, gözle gördükleri siliniverir ortadan, ancak «olmayan şeyler» korkunç bir gerçek halini alır o zaman. Kafasında canlandırdıkları kendisine işkence edince, dayanılmaz acılar içinde kıvranır. Tüm oyun boyunca göreceğiz bunu. Bu sahnede de hayal gücü öylesine yıkar ki Macbeth'i, kral olmak umudunu kadere bırakır, tasarladığı cinayetten vazgeçer şimdilik. Ama Cadıların kehaneti artık saplanmıştır aklına.

Eski Thane of Cawdor'un idâm haberi Duncan'a verilince, Kral insanların içinden geçenleri yüzlerinden okumanın yolu olmadığını, kendisine ihanet eden bu adama yüzde yüz güvendiğini söyler. Tam bunları söylediği sırada, Macbeth sahneye girer. Bu tragedyada sık sık göreceğimiz acı alaylardan biridir bu. Zavallı ihtiyar Duncan, yeni Thane of Cawdor'un içinden geçenleri de yüzünden okuyamıyordur; Macbeth'e de yüzde yüz güveni vardır. Heyecandan gözleri yaşararak, onu iltifatlara boğar. Gelgelelim bu iltifatlardan hemen sonra Kral Duncan, Macbeth'i altüst eden iki haber verir. Birincisi, büyük oğlu Malcolm'u tahta vâris gösterdiği, ikincisi de Macbeth'in Inverness'deki şatosuna gidip orada bir gece konuk kalacağıdır.

Kral olma umudunu artık kadere bırakamaz Macbeth. Malcolm'un tahta vâris olmasıyla yoluna öyle bir engel çıkmıştır ki, kendi dediği gibi, ya bu engelin karşısında düşüp

kalacak ya da kesin çarelere başvuracaktır. Duncan'ı öldürmek düşüncesi, korkunç bir şimşek gibi gene çakar aklında. Yıldızların sönmesini, içinde gömülü bu kara isteklere hiçbir ışığın sızmamasını, elinin karanlıkta işleyeceği bu cinayeti kendi gözünün bile görmemesini ister. Macbeth, Duncan'ı öldürmeyi tasarlarken, ihtiyar Kral onu öve öve göklere çıkarıyor, mertlik açısından yeryüzünde onun eşi olmadığını söylüyordur.

Böyle acı bir alayla biten bu sahneden sonra, Inverness şatosunda Lady Macbeth'i görürüz. Kocasının Cadılarla nasıl karşılaştığını, ilk kehanetin nasıl doğru çıktığını anlatan mektubu okumaktadır yüksek sesle. Macbeth'in Kral Duncan ile görüşmeden önce yazdığı bu mektuptan, karısının kendisine ne denli yakın olduğunu, gizli isteklerini ne denli sakınmadan paylaştığını anlarız. Ama Macbeth'den farklı olarak, Lady Macbeth dakikasında ve kesinlikle kararını verir: Thane of Cawdor olduğu gibi kral da olacaktır kocası. Tek korkusu Macbeth'in huyudur. Lady Macbeth zekâsının keskinliğini kanıtlayarak inceler kocasını: Macbeth, insan doğasını sınırlayan kuralları aşamadığı için, kestirme çarelere başvuramaz. Yücelmek ister, hırsları vardır, ama isteklerini gerçekleştirirken kötülük yapmaya yanaşmaz. Hem hakkı olmayan bir şeyi ele geçirmek ister, hem de kalleşlik etmekten çekinir. Macbeth'in bu huyunu iyice bilen Lady Macbeth, kocasını bir an önce görmek, kendi gücünü ona vermek için sabırsızlanırken, Kralın şatoya geleceği bildirilir. Duncan'ı hemen o gece öldürmeyi aklına koyan Lady Macbeth, vicdan azabı duymadan bu cinayeti işleyebilecek gücü diler kötü ruhlardan. Kadınlığından kurtulmayı, tepeden tırnağa dek kötü bir zulümle dolmayı, sütünün zehire dönüşmesini ister. Ne var ki, insanları besleyen, ana sevgisinin simgesi olan bu süt, bir süre için gerçekten de zehire döneceği halde, duymaktan korktuğu, hattâ duymadığını sandığı o vicdan azabı sonunda gene de Lady Macbeth'i yıkacak, öldürecektir. Cinayet işlemeyi tasarlarken, ne gariptir ki, tıpkı ko-

cası gibi, o da koyu bir karanlığın dünyayı sarmasını diler, hançerinin açacağı öldürücü yarayı hiç kimse görmesin, bu korkunç işe Tanrı engel olmasın diye.

Lady Macbeth, iradesini en güçlü, en gergin bir duruma getirdiği sırada sahneye giren Macbeth, gene kararsızlıklar içinde bocalamaktadır. Lady Macbeth kocasını eski ve yeni unvanıyla selâmlar, gelecekte kendisine daha da büyük bir unvan bağışlanacağına değinir. Sonra şatolarına gelen Duncan'ın ne zaman gideceğini sorunca, Macbeth hiçbir şey olmamış gibi, Kralın ertesi gün gitmek niyetinde olduğunu bildirir. Lady Macbeth ikisinin de aklından geçenleri hiç çekinmeden açığa vurarak, öyle bir günün hiçbir zaman doğmayacağını, yani Kralın Inverness şatosundan canlı çıkmayacağını kesinlikle söyler. Sonra kocasının heyecandan allak bullak olan yüzü düşündüklerini açığa vurmasın diye, ona bazı öğütler verir: Macbeth'in yüzü, içinde garip şeyler yazılı bir kitaba benzememelidir. Sözleriyle, her haliyle çevresini aldatmalıdır. Bir çiçek kadar saf ve temiz görünmeli, ama bu çiçeğin altında bir yılan gizlenmelidir. Lady Macbeth'in tek istediği, kocasının hiçbir şeyi belli etmemesi, gerisini ona bırakmasıdır. Macbeth ileride bu konuyu konuşacaklarını söylemekle, hâlâ karar veremediğini gösterir. Sonuna kadar da kesin karar veremeyecektir nasılsa. Ama karısının iradesine boyun eğeceyi bellidir artık.

Kralın şatoya konuk gelişini kutlamak için verilen şölen sırasında, içindeki müthiş gerilime, hırsıyla korkuları arasındaki çatışmaya artık dayanamayan Macbeth, tek başına kalmak için kendini dışarı atar. Karmakarışık sözlerinden, hem her şeyin bir an önce olup bitmesini istediğini, hem de çekeceği cezadan korktuğunu anlarız. Duncan'a yaptığını öğrenenler, ileride aynı şeyi Macbeth'e yapabilirler. Zehir dolu kadeh dönüp dolaşıp Macbeth'in dudağına gelebilir gene. İşleyeceği cinayeti büsbütün korkunçlaştıran çeşitli nedenler vardır: Yalnız hükümdarı değil, aynı zamanda yakın akrabasıdır Duncan. Bundan başka evinde konuktur. Değil onu kendi bıçaklamak, Kralı el-

vada asılı bir hançer, gerçekten de görülürmüş sahnede. Bu mizanseni hâlâ savunan saf eleştirmenler de vardır. E. K. Chambers havada asılı hançerin biraz gülünç kaçacağını herhalde anlamış olacak ki, bir masanın üstünde durmasını ister hançerin. Ama bize kalırsa, bu da pek saçma. Çünkü o hayal ürünü hançer gerçek bir eşya olarak gösterilecekse, Macbeth elini uzattığı zaman onu tutabilmesi gerekir. Oysa ateşler içinde yanan beyninin yarattığı o hançeri eliyle tutamaz Macbeth. Kendi gerçek hançerine davranınca, hayal ürünü hançerinin ağzında ve sapında kan lekeleri belirir, uyuyan ihtiyarı daha şimdiden bıçaklamış gibi.

İşte bu hayal gücü sayesinde, Macbeth bizim gözümüzde sıradan bir katil olmaktan kurtulur. Eşsiz bir canlılığı olan bu hayal gücü, Macbeth'i çoğu zaman bir düş, daha doğrusu bir karabasan havasında yaşatır. Macbeth bu yüzden gerçekte olmayan şeyler görür, sesler duyar. Üstelik Mikhail M. Morzov'un belirttiği gibi, bu sanrılar, elle tutulur şeylerden çok daha gerçektir Macbeth için. Böylesine hasta bir hayal gücü olan bir adamın, Cadılarla, yani korkunç ve karanlık görüntüler dünyasından gelen doğaüstü varlıklarla karşılaşması, onu büsbütün sarsar, gerçekler dünyasıyla bağlarını iyice koparır. Cadıları dinledikten sonra, onların kehanetleri, elle tutulur gerçekleri nerdeyse yok eder Macbeth'in kafasında. Böylece Macbeth öyle bir ruhsal duruma düşer ki, kendi dediği gibi, ancak «olmayan şeyler» gerçek olur onun gözünde («Nothing is but what is not») (I, 3, 140-141). Ve bu olmayan şeyler, Macbeth için öylesine gerçektir ki, biraz önce anlattığımız gibi, bunlar aklına gelir gelmez, yüreği koparcasına çarpar, tüm gövdesi ürperir, kendinden geçer.

Bu hayal gücünün oyun boyunca, Macbeth'e hem işkence ettiğini, hem de onu uyarmaya çalıştığını göreceğiz. Çünkü bu hayal gücü, Macbeth'in vicdanının sesidir aslında. Macbeth sırf vicdanı yüzünden gerçekdışı korkulara kapılır, sanrılar görür. Onun bilinçaltı, bilinçüstünden çok daha dürüsttür. Bu

gerçek benliğinin sözünü dinlese, onurlu bir insan olarak yaşayabilecektir belki de. Ne çare ki, Macbeth çok derinden sarsılmakla birlikte, gerçek benliğinin sesine hiçbir zaman boyun eğmez. Nitekim bu sahnede de, «böyle şey yok» diye, vicdanının canlandırdığı kanlı hançeri yadsır, ona işaret vermek için karısının çaldığı çanın sesine uyar, Duncan'ı öldürmeye gider.

İkinci perdenin ikinci sahnesi, hiç kuşkusuz *Macbeth*'in en önemli bölümü, hızla gelişen tragedyanın doruğuna vardığı noktadır. Duncan'ın odasından çıkan Lady Macbeth, Kralın yanında yatanların içkilerine, onları iyice sızdıracak ilâçları katmış, hançerlerini kınlarından çıkarıp yastıklarının üstlerine koymuş, kapıları açmış, konuğun öldürülmesi için gereken tüm hazırlıkları yapmıştır. Şimdi Macbeth, Duncan'ı vurmak üzeredir, Lady Macbeth de onu aşağıda bekliyordur. Cinayetin asıl sorumluluğunu üstüne aldığı ve şu anda yalnız kendi adına değil, kocası adına da cesaret göstermesi gerektiği için içki de içmiştir. Kralın adamlarını sarhoş edip sızdıran içkinin kendisini yüreklendirdiğini, coşturduğunu söyleyerek övünür. Ama Lady Macbeth'in sinirleri gergindir. Bir ses duyunca, elinde olmadan irkilir. Sonra bunun baykuşun sesi olduğunu anlar. Eskiden elinde bir çan taşıyan bir gece bekçisi, ölüm cezasına çarptırılana öleceği saati bildirir, idamdan sonra da ölünün ardından yürürmüş. İşte baykuş da bu işlevi yerine getiriyor, Duncan'ın ölümünü haber veriyordur; çünkü Macbeth şimdi bu işi yapmaktadır.

Bilindiği gibi, klâsik Yunan tiyatrosunun kurallarına hiçbir açıdan uymayan Shakespeare'in oyunlarında, cinayetler perde arkasında değil de, sahnede, seyircinin önünde işlenir. Ama bu tragedyada Duncan önümüzde öldürülmez. Bunun iki nedeni olabilir bize kalırsa: Birincisi, Macbeth'in suçsuz bir ihtiyarı uykusunda nasıl bıçakladığını görmenin, tragedyanın kahramanını fazlasıyla gözümüzden düşürmesi, ona herhangi bir yakınlık duymamıza engel olması tehlikesidir. İkincisi de,

bizim bu oyunda Duncan'ın ölümünden çok, Macbeth'in bu yüzden çektiği korkunç vicdan azabıyla ilgilenmemizdir. O kadar ki, Macbeth elleri kana bulanmış olarak göründüğü zaman, Krala değil, katilin perişanlığına acır seyirciler.

Daha sahneye gelmeden önce, en küçük gürültüden sakınması gerekirken, Macbeth'in «kim var orada?» diye bağırışından, ne halde olduğunu anlarız. Kocasının sesini duyan Lady Macbeth, yakalanacaklar diye korkuya kapılır. Ve işte o sırada, bile bile taktığı o kötülük ve zulüm maskesi yüzünden düşer gibi olur, ilk kez insanca bir söz çıkar ağzından;

Kendim yapardım bu işi,
Uyurken babama benzetmeseydim.

Had he not resembled
My father as he slept, I had done it.

(*II, 2, 12-13*)

Lady Macbeth'in bilinçaltına itip, kendinden bile sıkı sıkı gizlediği bu insanca duyguların, günün birinde ağır basarak onu sonunda kendi canına kıymaya kadar nasıl sürükleyeceğini ileride göreceğiz.

O sırada Macbeth sahneye girip Kralı öldürdüğünü söyler. O denli müthiş bir korku içindedir, sinirleri öylesine yıpranmıştır ki, «kim var orada?» diye kendi bağırdığının farkında değildir. Kralın yanındaki adamları suçlamak için yatak odasında kalması gereken kanlı hançerleri de şaşkınlığından aşağı indirmiştir. Duncan'ı tam öldürdüğü sırada, bitişik odada yatan oğulları Malcolm ile Donalbain'in uykularında sayıkladıklarını anlatır. Biri gülmüş, öteki de «adam öldürüyorlar!» diye bağırmıştır. Bir ara uyanmışlar, sonra dua edip gene uykuya dalmışlardır. Macbeth'i, o kanlı cellât elleriyle sanki görmüşler gibi, biri Tanrının kendilerini korumasını dilemiş, öteki de

«âmin» diye cevap vermiştir. Ama Macbeth Tanrıya sığınmak isteğiyle kıvrandığı halde, boğazı düğümlenmiş, bir türlü «âmin» diyememiştir. Şimdi inandığı o Tanrının kendisinden el çektiğini, insanlığın dışında kalacağını anlamış gibi, bunu tutturur. O kadar ki, «âmin» diyemeyişi, bir bakıma, yaşlı Kralı öldürmesinden bile daha korkunç bir şey olur Macbeth'in gözünde.

O sırada Lady Macbeth, ilerideki gelişimini anlamak açısından çok önemli bir söz söyler:

Böylesine düşünmeye gelmez bu işler;
Yoksa aklını kaçırır insan.

These deeds must not be thought
After these ways; so, it will make us mad.

(*II, 2, 34-35*)

Duncan'ı öldürdüğü sırada Macbeth bir çeşit sanrıya kapılmış; en korkunç şeyleri canlandırmakta eşsiz bir yeteneği olan o uğursuz hayal gücü sayesinde, «Kimseler uyumasın artık! Macbeth uykuyu öldürüyor!» («Sleep no more! Macbeth does murder sleep!») (II, 2, 36-37) diye avaz avaz bağıran bir ses duymuştu. Sahneye girmeden önce, «kim var orada?» diye haykırmasının nedeni budur belki. Macbeth uyuyan ihtiyarı bıçaklamakla yalnız konuğunu, hükümdarını, akrabasını öldürmekle kalmamış; bundan daha da korkunç bir cinayet işlemiş, uykunun ta kendisini öldürmüştür. Kaygıların karmakarışık yumağını çözen, yorgunları yıkayıp dinlendiren, acı çeken dimağların merhemi ve doğanın bize sunduğu başlıca besin olan güzel uykuyu ortadan kaldırmıştır. İşte bu yüzden Macbeth kendisi de artık uyuyamayacaktır. Bunun yalnız şiirsel bir söz olarak kalmadığını, korkunç bir gerçek haline girdiğini göreceğiz ileride. Tragedyanın sonuna dek Macbeth uykusuzluğun

acıları içinde kıvranacak, uyuduğu zaman da korkunç düşlerinin işkencesini çekecektir. O kadar ki, bu dünyanın da, öteki dünyanın da yıkılmasını isteyecektir sırf rahat uyuyabilmek için:

Korkudan yediğim lokma boğazımdan geçmeyecekse
Her gece korkunç düşlerin sıkıntısı saracaksa uykularımı
Varsın her şey çığırından çıksın,
Bu dünya da yıkılsın, ötekisi de!

But let the frames of things disjoint, both the worlds
suffer
Ere we will eat our meat in fear and sleep
In the affliction of these terrible dreams
that shake us nightly.

(*III, 2, 16-19*)

Sırf uyuyabilmek için başka cinayetler de işleyecek, ama gene de uyuyamayacaktır:

Sağ kalma ki, solgun yürekli korkuya,
Yalan söylüyorsun deyip uyuyabileyim,
Gök gürlediği halde.

Thou shalt not live;
That I may tell pale-hearted fear it lies,
And sleep in spite of thunder.

(*IV, 1, 84-86*)

Vicdan azabını da, uykusuzluğun acısını da ileride kocası kadar çekecek olan Lady Macbeth, Macbeth'in o görülmedik hayal gücünden yoksun olduğu için, onun ne demek istediğini

bile anlamaz şimdilik. Tüm bunların boş kuruntulardan başka bir şey olmadığını, hiçbir sesin Macbeth'e seslenmediğini, kocasının güçlü olacağına, «kafası hasta» («brainsickly») bir insan gibi düşündüğünü söyler. Hemen ellerini yıkamasını; hançerleri Duncan'ın odasına geri götürüp, uyuyan muhafızların üstüne başına kan sürmesini emreder ona. Macbeth kendisini yıkan korkuyu açığa vurarak, düpedüz karşı koyar karısının bu emrine. İşlediği cinayeti düşünmekten bile korktuğunu, öldürdüğü adamı bir daha görmeye dayanamayacağını anlatır. Macbeth'i ödlek olmakla suçlayan Lady Macbeth, ölünün odasına gidip bu işi kendi yapacağını bildirir. Ona göre, ölüler birer resim kadar zararsızdır. Korkunç bir resimse, ancak çocukları dehşete düşürebilir. Lady Macbeth odadan çıkmadan önce, eğer yaşlı Kralın ölüsü hâlâ kanıyorsa, onun kanını alıp muhafızların yüzlerine süreceğini de söyler. İşte, ileride göreceğiz ki, eline bulaşan bu kanı artık hiçbir zaman temizleyemeyecektir. Uykusunda yürürken, hep kanın kokusunu duyacak, hep ellerini ovuşturacak, gene de kan lekesinden kurtulamadığını sanacaktır.

Macbeth sahnede yalnız kalınca, şatonun kapısına vurulur. Gecenin karanlığında kopan bu gürültü, Macbeth'in korkusunu, perişanlığını büsbütün arttırır. Ama durumundan, yani kanlı elleriyle suçüstü yakalanmak kaygısından ileri gelen bir korku değildir bu. Macbeth'in o işkence edici hayal gücü, en aşırı kargaşalığa varmıştır artık: Sanki kendi kanlı elleri canlanmış, benliğinden kopmuş, bir başkasının elleri gibi Macbeth'e saldırır, gözlerini oymaya kalkışır:

Nedir bu eller? Ah, gözlerimi oyuyor bu eller!
Yüce Neptün'ün tüm okyanusu
Ellerimdeki bu kanı temizleyebilir mi?
Hayır, şu ellerim, uçsuz bucaksız denizleri kızıla çevirir.

What hands are here? Ha! They pluck out mine eyes.
Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hands? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine.

(II, 2, 58-61)

Ölü Kralın kanını uşakların yüzüne bulaştıran Lady Macbeth kendisinin de elleri kızıla boyandığı halde, yüreğinde korku olmadığını söyler övünerek. Kocası tüm denizlerin bile o kanlı elleri temizleyemeyeceğine inanırken, Lady Macbeth bu iş için biraz suyun yeteceğini söyler. Korkunç acılara daldığı için karısının söylediklerinin farkında bile olmayan Macbeth'i tersler, toparlanmasını emreder. O sırada kapıya boyuna vurulmaktadır. Daha şimdiden pişman olan Macbeth, bu gürültünün, yatağında ölü yatan Duncan'ı uyandırabilmesini candan diler. Kim olduklarını bilmediğimiz birileri, gece yarısı kapıya hâlâ vuruyorlar; Duncan'ı artık uyandıramayacak olan bu gürültü, Macbeth'i sarstığı kadar seyircileri de ürpertiyordur neredeyse.

İşte tragedyanın en yoğunlaştığı, en gerginleştiği sırada, derin sarhoş uykularından ancak şimdi uyanabilen ayyaş Kapıcı sahnede görünür. Dışarda bekleyenlere hiç aldırdığı yoktur. *Macbeth*'de soytarı rolünü oynayan bu adam, kapıyı hemen açacağına, kendi kendine gevezelik etmeye başlar. Cehennem kapıcısının çok işi gücü olacağını, boyuna kapı açmak zorunda kalacağını söyler. Daha yeni işlenen cinayet yüzünden, Macbeth'in şatosunun gerçekten cehenneme döndüğünü, böylece kendisinin de gerçek bir cehennem kapıcısı olduğunu o bilmiyordur. Ama bunu bilen bizler için, soytarının ilk sözünde acı bir alay vardır. Derken bir oyun tutturur; cehennem kapıcısı olarak, sözümona kapıya her vuruluşta bir günahkârı içeri alır. Kapıcının sarhoş hayaliyle canlandırdığı bu günahkârların suçları, Macbeth ile karısının işledikleri cinayet yanında

pek hafif kalır: Biri, fazla kâr etmek için buğdayını istif eden, bereketli bir hasat olup da buğday fiyatı düşünce, kendini asan dalaveracı bir çiftçidir. İkincisi, hep karışık, iki anlamlı sözlerle konuşup, söylediklerinin doğru olduğuna yalan yere yemin eden ve çevresini aldatan bir fesatçıdır. Tanrı adına millete ihanet etmiş, ama sonunda Tanrıyı aldatamayarak cehenneme düşmüştür. Üçüncüsü, o sıralarda çok zarif sayılan Fransız modası bir pantolon dikerken, müşterisinin verdiği kumaşın bir parçasını çalan bir terzidir.

Soytarı bu cehennem kapıcısı oyunundan bıkar artık. Kapıyı açıp gelenleri içeriye alır ve hemen bir bahşiş ister. Gevezeliklerine devam eden Kapıcı, onlara içkinin özelliklerini anlatır: İçki burun kızartır, uyutur, su döktürür. Şehveti hem kışkırtır, hem yok eder. İsteği kamçılar, ama gerçekleşmesine engel olarak kancıklık eder. Şehveti hem uyandırır, hem yatıştırır; hem ayaklandırır, hem yarı yolda bırakır. Sonunda şehveti aldatarak, yere serip sızdırır.

Bu sahne, Shakespeare'in tüm oyunları arasında en çok tartışılan parçalardan biridir. Kapıcının bu son sözlerini gerektiğinden fazla açık saçık bulan; üstelik bu sahnenin tümüyle yersiz, kaba, değersiz olduğuna inanan kimi eleştirmenler, Shakespeare'in bunu yazmadığını ileri sürdüler. Ama eleştirmenlerin büyük çoğunluğu Duncan'ın tam ölümünden sonra sarhoş kapıcının sahnede görülmesini, ancak Shakespeare'in dehasının yaratabileceği eşsiz bir buluş saydılar.

Kapıcı sahnesi üzerine en doğru yargıyı, yüz elli yıl kadar önce, 1823'de yayınladığı «On the Knocking at the Gate in *Macbeth*» («*Macbeth*'de Kapıya Vurulması Üzerine») adlı denemesinde, çağın en ilginç yazarlarından Thomas de Quincey vermiştir bize kalırsa: De Quincey, Macbeth ile karısının yaptıklarının, bizi insanlar dünyasından uzak, karanlık bir cehenneme sürüklediğini anlatır. Bizi gerçeklere bağlayan tüm bağlar sanki artık kopmuş, bir çeşit boşluğa düşmüşüzdür. İşte tam o sırada kapıya vurulmasıyla bu karanlık cehennemden

ayrılır, insan yüreğinin ve insan nabzının yeniden attığını duyar, gerçekler dünyasına geri döneriz. Bu korkunç duraklamadan sonra, normal yaşamın yeniden başladığını anlarız.

Gerçekten de, Macduff ile Lenox'a kapının açılmasıyla normal yaşam şatoya yeniden girer. Bu iki kişi, Kral'la birlikte gelen konuklardır, ama şatoda yer olmadığı için geceyi başka bir yerde geçirmişlerdir. Şimdi gün doğmak üzeredir. Duncan, Macduff'a kendisini erkenden uyandırmasını emretmiş, Macduff da bu emri yerine getirmeye gelmiştir. Macbeth'i görünce, kapıya vura vura onu uyandırdıklarını sanır Macduff. Macbeth bu sahnenin başında kesik kesik tümcelerle konuşmakla birlikte, kendini az çok denetleyebilmektedir. Ama Macduff ile beraber Duncan'ın yanına gideceğine, onu yalnız gönderir Kralın odasına. O sırada Lenox geceleyin ne denli korkunç şeyler olduğunu anlatır. Ama bunların en korkuncunu bilmiyordur elbette. Ve o konuşurken, Macbeth'in kulağı, Kralın odasına giren adamın atmak üzere olduğu çığlıktadır. Lenox gecenin fırtınalı geçtiğini söyler; bacalar uçmuş, karanlık havalarda garip ağlaşmalar; ülkede kargaşalık çıkacağını, felâketler olacağını haber veren tüyler ürpertici sesler duyulmuş; baykuş gece boyunca ötmüş, hattâ kimine göre, toprak bile sarsılmıştır sıtmaya tutulmuş gibi. Bu doğaüstü olaylardan anlarız ki, Macbeth, kralını, yakın akrabasını, konuğunu öldürmekle, insanlığa aykırı bir suç işlemiş ve bu yüzden tüm doğa da galeyana gelmiştir.

Lenox'un sözlerine karşılık, Macbeth, kötü bir gece olduğunu söylemekle yetinir. O gecenin Macbeth için ne denli kötü olduğunu biz biliriz ancak. İşte tam o sırada Macduff korkunç çığlıklar atarak Duncan'ın odasından fırlar. Macduff çanları çaldırıp bütün şatoyu ayağa kaldırınca, Lady Macbeth de bir şeyciklerden haberi yokmuş gibi sahneye koşar, ne olduğunu sorar. Macduff'un durumu açıklamaktan çekinmesi, Lady Macbeth gibi bir kadının duymaya bile dayanamayacağı korkunç bir şeyin olduğunu söylemesi, durumu bilen bizleri acı acı gül-

dürür. Macduff, o sırada sahneye gelen Banquo'ya Duncan'ın öldürüldüğünü bildirince, Lady Macbeth, «eyvahlar olsun! ne felâket! Bizim evimizde hem de!» («Woe, alas! What! in our house?») (II, 3, 94) diye sahte sahte bağırır. Banquo'nun bunun nerede olursa olsun korkunç bir felâket olduğunu söyleyerek Lady Macbeth'i terslemesi, acaba durumdan kuşkulandı mı diye bizi biraz düşündürür. Derken Macbeth, öldürdüğü adamın odasından çıkagelir. O sırada söylediği sözler çok gariptir: Bu felâketten bir saat önce ölseydi, çok mutlu bir ömür sürmüş bilecekti kendini. Ama artık her şey boştur, yeryüzünde hiçbir şeyin anlamı yoktur. Yaşamın şarabı içilmiş, kala kala tortusu kalmıştır dünya dediğimiz mahzende.

Görünüşte bunlar ikiyüzlü sözler, kendi eliyle az önce canına kıydığı adam için sahte bir yakınma duygusunu verebilir. Ama bize kalırsa, pek o denli basit değildir işin içyüzü. Macbeth içtenlikle de söyleyebilir bu sözleri; çünkü bir saat önce, yani bu cinayeti işlemeden önce ölseydi, yaşamı gerçekten de mutlu ve onurlu sayılabilecekti. Ama Macbeth için artık her şey yıkılmış, her şey kaynağından zehirlenmiştir. Belki de, Bradley'nin ileri sürdüğü gibi, Macbeth çevresindekileri aldatmak için böyle konuşuyor; ama farkına varmadan, benliğinde gizlenen en derin duyguları da açığa vurmuş oluyordur. Burada Macbeth'in bilincinin değil de, bilinçaltının dile geldiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda bu sözler, Macbeth'in geleceği açısından korkunç bir kehanettir; çünkü şimdi değilse bile ileride, onun gözünde yaşamın gerçekten hiçbir tadı kalmayacak, bir aptalın anlattığı gürültülü ve öfkeli anlamsız bir masala dönecektir.

Duncan'ın oğulları Malcolm ile Donalbain sahneye gelip de bu felâketten kimin sorumlu olduğunu sordukları zaman, Lady Macbeth'in önceden hesapladığı gibi, Kralın odasında yatanlara yüklenir suç. Lenox onların yüzünün gözünün kan içinde olduğunu, yastıklarının üstündeki hançerlerin de kana bulandı-

ğını; uyanınca her ikisinin de aptal aptal çevrelerine bakındıklarını anlatır. O sırada bizi hayrete düşüren bir şey öğreniriz: Macbeth, sözde öfkesini tutamayıp onları hemen oracıkta öldürüvermiştir. (Böylece canına kıydığı adamların sayısı da üçe çıkmıştır.) Bu zavallıların, kandırıcı sözlerle suçsuzluklarını kanıtlayacakları korkusuyla, Macbeth'in birden paniğe kapıldığı anlaşılır. Ama bu saçma davranışı, durumunu büsbütün güçleştirmiştir. Nitekim Macduff belki de biraz kuşkulanarak, bunu niçin yaptığını sorar. Macbeth çok tumturaklı ve sahte sözlerle, Kralı böyle kanlar içinde görmeye dayanamadığını, Duncan'a olan sevgisinin aklından ağır bastığını anlatmaya çalışırken, karısı birdenbire fenalık geçirir. Görünüşte gerçek bir bayılma değil de, dikkati kendi üzerine çekerek, bocalayan Macbeth'i kurtarmak için kadınca bir hiledir bu. Ve de işe yarar. O arada Malcolm ile Donalbain aralarında gizlice konuşurlar: Bu cinayet en çok onlara dokunduğu halde, susmak zorundadırlar. Tahta vâris oldukları için, her an kendi başlarına da bir felâket gelecek diye bir korku girmiştir içlerine. Artık bu genç çocuklar herkesten, belki de en çok Macbeth'den kuşkulanıyorlardır. Çünkü onların kanına, en yakın akrabaları en çok susamış olabilir. Tüm kuşkuları kendi üstlerine çekeceklerini düşünmeden İskoçya'dan kaçıp İngiltere'ye sığınmaya karar verirler.

Hemen hemen tümüne karanlığın egemen olduğu tragedyanın bellibaşlı sahneleri ya karanlık bir yerde ya da geceleyin geçer. Cadılar fırtınalı bir havanın alacakaranlığında çıkarlar Macbeth'in karşısına. Macbeth, Duncan'ı öldürmeden önce, tasarladığı cinayeti örtecek karanlığın basmasını diler. Gerçekten de Duncan'ın öldürüldüğü gece, Banquo'nun anlattığı gibi, sanki gökyüzü cimrilik etmiş, bir tek yıldız bile ışıldamamıştır: «Mumlarının tümünü söndürmüşler» («Their candles are all out») (II, 1, 5). Kralın ölümünden sonra ise gündüzün bile yeryüzünü karanlıklar basar:

Ya gecenin zaferi bu, ya da gün utanıyor doğmaktan.
Karanlıklar mezar gibi sarmış dünyamızın yüzünü
Diri aydınlıklar onu öpecekken.

Is't night's predominance, or the day's shame,
That darkness does the face of earth entomb,
When living light should kiss it.

(*II, 4, 8-10*)

Duncan'ın ölümünden sonra gün ışığını artık tümüyle yenen, dış dünyayı örten bu karanlık, Macbeth'in içini saran kötülüğün bir simgesinden başka bir şey değildir aslında.

Daha sonraları, Banquo'yu öldürtmeden önce, Macbeth gecenin gelip, sevgi dolu gün ışığını karanlığa boğmasını ister: «Bağla gözlerini yumuşak yürekli gündüzün» («Scarf up the tender eye of pitiful day») (III, 2, 47-48). Banquo da karanlıkda öldürülür ve hayaleti geceleyin verilen şölende görünür Macbeth'e. Macbeth'in «gece yarısının karanlık cadıları» («black and midnight hags») dediği o uğursuz varlıklarla ikinci karşılaşması, bir mağaranın alacakaranlığındadır. Lady Macbeth «hell is murky» («cehennem karanlıkmış!») diyerek geceleri uykusunda yürür ve Duncan'ın öldürüldüğü sahneyi hep geceleri yeniden yaşar. Eskiden özlediği karanlığa artık hiç dayanamadığı için, her zaman bir mumun yanmasını ister odasında. Canından bıkan Macbeth, küçük bir mum parçasına benzetir yaşamı ve bu mumun artık sönmesini diler. Oysa karanlık çoktan basmış, bu mum çoktan sönmüştür Macbeth için. Aslında bu tragedyada, güneşin o güzelim ışığı ancak iki sahnede parlar: Oyunun başlangıcında, Duncan'ın öleceği şatoya girmek üzere olduğu sırada ve oyunun sonlarına doğru, Macbeth'in yenildiği sahnede. Çok doğaldır böyle oluşu. Çünkü *Macbeth*'de aydınlık iyi güçlerin, karanlık da kötü güçlerin bir simgesidir.

Tragedyanın üstüne çöken bu umutsuz ve korkunç karanlık içinde tek renk kanın kızıllığıdır. Shakespeare'in hiçbir oyununda kan sözü *Macbeth*'de olduğu kadar sık görülmez. Merak edip saydık. Aynı anlama gelenler bir yana, sadece «kan, kanlı, kanayan» («blood, bloody, bleeding») sözcükleri oyunda kırk sekiz kez geçiyor yanılmıyorsak.

Üçüncü perdenin başında Macbeth, Banquo'ya karşı ne denli ikiyüzlü davranırsa, Banquo da ona karşı o denli ikiyüzlü davranır. Macbeth, Banquo'nun o akşam öleceğini bildiği halde, bin bir iltifatla onu akşam yemeğe çağırır. Banquo da, Macbeth'in Duncan'ın katili olduğunu sezdiği halde, aynı nezaketle bu dâveti kabul eder. *Macbeth*'de sık sık görülen ve insanı ürperten o korkunç olaylardan biriyle karşılaşırız bu arada; çünkü Macbeth, Banquo'nun akşamki şölene gelmesi için ısrar edince, Banquo mutlaka geleceğini bildirir. Birazdan göreceğimiz gibi, Banquo'nun kanlı hortlağı gerçekten de gelecektir bu şölene.

Banquo'yu gene iltifatlarla uğurladıktan sonra Macbeth, Banquo'yu öldürecek olan katilleri çağırtır. Onlar gelmeden önce, sahnede tek başına kalınca, yüksek sesle düşünmeye başlar: Asıl sorun kral olmak değil, güven içinde tahtta oturabilmektir. Oysa Macbeth hiç kimseden korkmadığı halde Banquo'dan korkuyordur. Octavius Caesar, Antony'yi nasıl yıldırıyorsa, Banquo da Macbeth'i öyle yıldırıyordur. Banquo'ya kin beslemesinin bir nedeni de, ölümünden sonra tahta kendi çocuklarının değil de, Banquo'nun çocuklarının geçeceği kehanetidir. Yabancılar uğruna Duncan gibi mübarek bir ihtiyarın kanını dökmüş, ruhunu cehennemlik etmiş olması, Macbeth'i öfkeden deliye döndürüyordur. Ama bize kalırsa, Macbeth'in Banquo'yu ortadan kaldırmasının gerçek nedeni yalnız bunlar değildir: Banquo, Cadıların kehânetlerini bildiği halde sustuğu ve susmaya herhalde devam edeceği için, Macbeth'in yolunda bir tehlike sayılamaz aslında. Gelgelelim Banquo salt

varlığıyla, dürüstlüğüyle, Macbeth'i her an sessizce suçluyor gibidir. Macbeth'i asıl yıkan da budur.

Birazdan ikinci cinayeti işlemek üzere olan Macbeth'in karısıyla durumu artık öyle değişmiştir ki, birinci cinayeti en küçük ayrıntılarına kadar ustaca plânlayan Lady Macbeth'in, bu ikincisinden haberi bile yoktur. Artık eyleme geçme gücü onun elinden çıkmış, kocasının eline geçmiştir. Bundan böyle Lady Macbeth, Banquo'nun ölümüne de, Macbeth'in bundan sonraki cinayetlerine de seyirci kalacaktır ancak.

Lady Macbeth'in yalnızken söylediği ilk sözlerden, Duncan'ın ölümünden beri ne denli değiştiğini, ruhsal yönden Macbeth'den daha çok yıkıldığını anlarız: İnsanın içinde huzur olmadıkça, tahtta oturmak da, her şey de boşunadır. Ölüp gitmek, cinayet işleyip kuşkular içinde yaşamaktan daha hayırlıdır. Gittikçe artan ve sonunda Lady Macbeth'i intihara sürükleyen bu ölüm isteği, demek ki, daha şimdiden içine yerleşmiştir. Ama yanına çağırdığı kocası gelir gelmez, Lady Macbeth hemen toparlanır. Kendi dertlerini gizler, üzgün ve düşünceli göründüğü için Macbeth'i tatlı tatlı azarlar. Artık olan olduğunu, çaresiz şeyleri unutmak gerektiğini söyler. Macbeth'in buna verdiği yanıt, karısının biraz önceki sözlerinin yankısı gibidir.

Tedirginlikle dolu bir çılgınlık içinde
Dimağımıza işkence etmektense,
Kendimiz huzura kavuşmak için huzura kavuşturduğumuz
O ölülerden biri olmak daha hayırlı.

•

Better be with the dead,
Whom we, to gain our peace, have sent to peace
Than on the torture of the mind to lie
In restless ecstasy.

(*III, 2, 19-22*)

Artık Macbeth kendi eliyle öldürdüğü Kral Duncan'ı kıskanmaktadır:

Duncan mezarında;
Yaşamın huzursuz sıtmasından sonra güzel güzel uyuyor.

Duncan is in his grave;
After life's fitful fever he sleeps well.

(III, 2, 22-23)

Ne var ki, Macbeth bir kan denizinde yüzüp öyle uzaklara açılmıştır ki, artık geri dönmesinin yolu yoktur. Bundan böyle cinayetleri birbirini izleyecektir. Kan döktükçe de mutsuzluğu artacaktır. Macbeth kafasındaki iğrenç ve korkunç kargaşalığı, tüm tragedyanın en güçlü dizelerinden biriyle dile getirir: «Ah karıcığım, kafamın içi akreple dolu!» («O! full of scorpions is my mind, dear wife!») (III, 2, 35).

Aynı akşam Macbeth krallığının bütün tantanası içinde, şölene gelenleri ağırlamaktadır. Banquo'nun ölüm haberini beklediği için yerinde oturamaz, konukların arasında dolaşır. O sırada birinci katil kapıda görünür ve Macbeth onunla gizlice konuşur. Yüzünün kanlı olduğunu söyleyince, katil bunun Banquo'nun kanı olduğunu bildirir. Macbeth biraz rahatlar. Ama Fleance'ın kaçtığı haberi, onu gene allak bullak eder. Cadıların kehanetine göre, ileride Banquo'nun soyu tahta geçeceğinden, oğlu Fleance'ın ölümünü sağlamak, Banquo'nun ölümünü sağlamaktan bile daha önemlidir Macbeth için. Bu bakımdan Fleance'ın kurtuluşu, bir dönüm noktası sayılabilir Macbeth'in alınyazısında.

Konuklarının yanına dönen Macbeth, iğrenç bir ikiyüzlülükle şölene gelmediği için Banquo'ya tatlı tatlı sitem ederken, Banquo'nun kanlı hayaleti içeri girer, sofrada Macbeth'in ye-

rine yerleşir. Banquo şölene geleceğine söz vermişti. İnsanı ürperten korkunç bir alay vardır bu sözünü tutuşunda.

Banquo'nun hayaleti, nesnel değil, öznel bir hortlaktır. Yani onu herkes değil, ancak Macbeth görebiliyordur. Duncan'ı öldürmeden önce gözünün önünde canlanan kanlı hançer gibi, yaşlı kralı öldürdüğü sırada «Macbeth'e uyku yok artık!» diye bağıran ses gibi, Macbeth'in o işkence edici hayal gücünün bir belirtisidir bu da.

Hayaleti hemen göremeyen, ama kendi iskemlesine bir başkasının yerleştiğinin farkına varan Macbeth, oturacak yer kalmadığını sanır ilkin. Bunun üzerine Lenox boş iskemlesini gösterir ona. İşte Macbeth ancak o zaman Banquo'yu görür. Öyle bir dehşete kapılır ki, ilk tepkisi yalan söylemektir. Suçsuz olduğunu bağırır hayalete:

Ben yaptım diyemezsin elbet!
Beni gösterme, kanlı başını sallayıp.

Thou canst not say I did it: never shake
Thy gory locks at me.

(*III, 4, 50-51*)

Herkes ayağa fırlar telâş içinde. Lady Macbeth tam ne olduğunu bilemez ama, kocasının müthiş bir bunalım geçirdiğini anlar. Soğukkanlılığını elden bırakmaz; Macbeth'in gençliğinden beri böyle hallere düştüğünü, iyileşeceğini, bu sıralarda onunla ilgilenmemek gerektiğini söyler; herkesin oturup yemeğe başlamasını ister. Sonra Macbeth'e dönüp büyüklerin önünde bir münasebetsizlik eden oğlunu azarlayan bir ana gibi, alçak sesle tersler kocasını. Macbeth önce kendine gelemezse de karısının yineleyen uyarması üzerine biraz toparlanır. Gelip geçici böyle garip bir illeti olduğunu ileri sürerek, özür diler konuklarından. Sonra gene ikiyüzlülük yapar, şarap ka-

dehimi kaldırır, sevgili dostu Banquo'nun da aralarında olmasını ister, onun şerefine içer. Macbeth'in ağzından bu söz çıkar çıkmaz, katiliyle alay edercesine, Banquo'nun hortlağı yeniden beliriverir. Macbeth'in korkusu daha da müthiştir bu kez. Dayanamaz bu kanlı hayaleti görmeye. Hattâ duyduğu dehşet öylesine yoğundur ki, sanki Banquo'nun hortlağını bile sindirir, onun kaçmasına neden olur. Ama Macbeth gene de kendine gelemez. Böyle bir görüntü karşısında, herkesin hiçbir şey olmamış gibi davranmalarına şaşar. Lord'lardan biri Macbeth'in neler gördüğünü sorunca, artık iyice kendini yitiren kocasının her şeyi açığa vuracağını anlar Lady Macbeth. Macbeth'in gittikçe fenalaştığını söyler, ona hiçbir şey sorulmamasını, herkesin hemen gitmesini ister.

Karısıyla yalnız kalan Macbeth'in sayıklamaları sürüp gider. Karışık sözlerinden iki şey anlarız yalnız: Biri, daha çok kan akacağı; ikincisi de, çeşitli mucizelerle, taşların kendiliğinden yerinden oynaması ya da ağaçlarla kuşların dile gelmesiyle en gizli cinayetlerin bile ergeç ortaya çıkacağıdır.

Ama bir süre sonra Macbeth toparlanıp, birdenbire Macduff'ın sözünü etmeye başlar: O geceki şölene gelmeyişinden kuşkulanmıştır. Bu işin içyüzünü öğrenecektir. Macduff'ın da, tüm öteki Lord'ların da evinde birer hafiye bulundurduğunu açıklayınca, Macbeth'in ne denli paranoyak bir duyguya düştüğünü iyice anlarız. Ertesi gün erkenden Cadıları arayacağını da bildirir bu arada. Artık en kötü çarelere başvurarak, başına gelecek tüm felâketleri öğrenmek istiyordur. Ne gariptir ki, Banquo'nun hayaletini görünce duyduğu o müthiş korku, Macbeth'i yıldıracağına, büsbütün saldırgan bir hale getirmiş gibidir. Macduff'ı da, kuşkulandığı her insanı da öldürmeye hazırdır şimdi.

Lady Macbeth bütün bunlara kısacık bir tek tümceyle karşılık vererek, kocasına her şeyden fazla uyku gerektiğini söyler. İleride Lady Macbeth'in de rahat uyuyamayacağını bilenler için, gene çok acı bir alay vardır bu sözde. Kocasının cina-

yeti ortaya çıkmasın diye harcadığı bu çaba, Lady Macbeth'in o görülmedik iradesinin son belirtisidir. Onunla bir daha karşılaştığımız zaman, tümüyle yıkıldığını, Duncan'ın kanını ellerinden çıkartamamanın acısı içinde kıvrandığını göreceğiz.

Dördüncü perde karanlık bir mağarada başlar. Gök gürlemekte; üç Cadı, mağaranın ortasında kaynayan kazanın çevresinde, korkunç olduğu kadar iğrenç büyülerini yapmaktadırlar. İçine, yılan zehirleri, baykuş kanatları, ejderha pulları, kurt dişleri, köpekbalığı kursakları, ölü doğan bebek parmakları vb. konulan kazan, bir «cehennem çorbası» («hell - broth») gibi kaynadıkça, sanki Macbeth'in alınyazısı da gittikçe kararıyor, acılaşıyor, uğursuzlaşıyordur.

Cadılar tüm istediklerini öğreneceğini söylerler Macbeth'e. Derken gök gürler, birinci Hayalet görünür. Miğferli bir baştır bu. İleride Macduff'ın Macbeth'i yenceğini, başını Duncan'ın oğluna getireceğini bildiğimiz için, Macbeth'in kesik başı olarak yorumlayabiliriz bu görüntüyü. Hayalet, Macduff'dan sakınmasını söyler Macbeth'e. Burada dikkat edilecek nokta, Macduff'ı öldürmek düşüncesinin doğrudan doğruya hayaletten gelmediğidir. Cadılar, Macbeth'in kral olma hırsını kışkırtmakla yetindikleri gibi, bu Hayalet de onun içindeki kuşkuyu sezmiş, körüklemiştir ancak. Macbeth bir şeyler daha öğrenmek ister, ama Hayalet yok oluverir ortadan.

O sırada gene gök gürler. Cadılara göre, birincisinden daha da güçlü olan ikinci Hayalet görünür. Kanlar içinde bir çocuktur bu. Macbeth'in gönderdiği katillerin öldürdükleri Macduff'ın küçük oğlunu simgeleyebileceği gibi, anasının rahminden vaktinden önce koparılan Macduff'ı da simgeleyebilir. İkinci Hayalet Macbeth'e, elini kana bulamaktan çekinmemesini, yolundan şaşmamasını, hiçbir şeyden ve hiçbir kimseden korkmamasını emreder. Bir ananın doğurduğu hiçbir insanın onu yenemeyeceğini bildirdikten sonra ortadan yok olur.

Gene gök gürültüsüyle meydana çıkan üçüncü Hayalet, elinde küçük bir ağaç tutan taçlı bir çocuktur; herhalde Dun-

can'ın oğlu Malcolm'u simgeler. Çünkü ileride göreceğimiz gibi, Macbeth'i yenen Malcolm, Birnam ormanından kestikleri dalları ellerine alıp Dunsinane'e doğru yürümelerini emredecektir askerlerine. Hayalet, Macbeth'e gözüpek ve gururlu olmasını, hiç kimselere aldırmamasını söyledikten sonra, Birnam ormanı Dunsinane tepesine ilerlemedikçe, hiçbir gücün onu yenemeyeceğini bildirir. Bu üçüncü kehanetten sonra, Macbeth tam bir güven içindedir: Her insanın ana rahminden doğduğuna göre, bir ormanın ağaçlarının köklerini koparıp tepelere tırmanamayacaklarına göre, hiçbir şey Macbeth'i artık altedemeyecektir.

Şimdi Macbeth rahatlamakla birlikte, içinde bir tek korku kalmıştır gene de: Banquo'nun soyunun İskoçya'da hüküm sürüp sürmeyeceklerini ille de öğrenmek ister Cadılardan. İşte o zaman, son bir görüntü canlanır gözünün önünde: Birbirinin ardısıra gelen sekiz kral belirir. Sekizincinin elinde taşıdığı aynada daha birçok kral görülür. Bunların hepsi Banquo'nun soyundan oldukları için, hem Banquo'ya, hem de birbirlerine benzerler. Taçlı torunlarını, torunlarının torunlarını gururla Macbeth'e göstererek, Banquo'nun kanlı hayaleti de gülümseye gülümseye en arkadan gelir. Bunca kralın altın taçları, Macbeth'in sanki gözlerini yakar. Bunu görmektense kör olmaya bile razıdır. Yeni duyduğu güveni sarsmış, onu yeniden acılara boğmuştur bu görüntü. Macbeth Cadılara lânet ederken, onlar ortadan yokoluverirler ve artık bir daha görmeyiz bu uğursuz yaratıkları.

O sırada mağaraya gelen Lenox, Macduff'ın İngiltere'ye kaçtığını haber verir. Macduff'ı ele geçiremeyeceğini öğrenen Macbeth, korkunç bir öfkeye kapılır. Artık hiç düşünmeden, hiç duraklamadan, tasarladığı cinayetleri dakikasında işlemeye karar verir. Bundan sonra hep böyle davranacağını göstermek için de, Macduff'ın şatosuna hemen bir baskın yapılmasını, düşmanından hınç almak için onun karısının, çocuklarının, soyunun sopunun kesilmesini emreder.

Bu kıyım Macbeth'in en korkunç, en iğrenç cinayetidir. Birinci cinayetini hırs yüzünden, kral olabilmek için, ikincisini korkudan kurtulmak, güvenle saltanat sürebilmek için işlemişti. Durumun özür götüren bir yanı vardı. Ama üçüncüsünü, salt kinden işler. Macduff'ı öldürse hadi neyse. Onu ele geçiremeyince, suçsuz karısından, yavrularından öç alır.

İngiliz sarayında Macduff ile Malcolm konuşurlarken, İskoçya'dan gelen bir Lord da onlara katılır. Anlattığına göre, ülkeleri artık bir mezar olmuştur İskoçyalılara. Macbeth'in zorbalığından kurtulmak için birçok Lord ayaklanmış, kadınlar bile savaşa hazırlanmışlardır. O böyle konuşurken, merak içinde olan Macduff, ailesini sorup durur. Aslında bu felâketi haber vermeye gelmiş olan Lord, bunu söylemeye bir türlü cesaret bulamaz kendinde. Sonunda karısının da, çocuklarının da vahşice öldürüldüklerini bildirdiği zaman, Macduff'ın, şapkasını gözlerine doğru çekip sessiz kalışı, en tüyler ürpertici çığlıklarından, en acı yakınmalarından bile daha korkunçtur. Artık Macduff'ın Macbeth'e duyduğu kin, candan bir yurtseverin, dürüst bir insanın zorbalara ve zalimlere karşı duyduğu kin değildir yalnızca; haklı bir öç alma hırsına kapılmış, karısıyla yavrularının katilini eliyle öldürmeye adamıştır kendini. Dördüncü perde, İskoçyalıların İngilizlerle birleşip, Macbeth'i yeryüzünden yok etme kararıyla biter.

Beşinci perdenin başlangıcında, Lady Macbeth'i son olarak görürüz. Macbeth'in uyumasını isteyen kadının şimdi kendinin uyuyamaması, gözlerini kapayınca da uykusunda yürümeye başlaması, bu tragedyada sık sık rasladığımız o gizli ve acı alaylardan biridir gene. Uyuyan Duncan ile birlikte uykunun ta kendisini öldürdükten sonra, yalnız Macbeth değil, Lady Macbeth de uyuyamaz artık.

Kendisine hizmet eden kadına yanında her zaman bir ışık bulunmasını ısrarla emretmiştir. Demek ki, Lady Macbeth cinayet işleyebilmek için vaktiyle istediği karanlığa, ruhuna çöken kötülüğün simgesi olan o karanlığa artık uykusunda bile

dayanamaz hale gelmiştir. Kanlı ellerinden korkan kocasını ürkek bir çocuğu terslercesine azarlayan, biraz suyla bu işin kolayca halledilebileceğini söyleyen kadın, şimdi uykusunda gezerken, boyuna ellerini ovuşturup durur; Duncan'ın öldürüldüğü sahneyi hasta dimağında yeniden canlandırır, Kralın kanını ellerinden bir türlü çıkaramaz:

Çık, lânetli leke! Çık diyorum sana. Bir iki... Demek o işi yapmanın zamanı geldi... Cehennem karanlık! Ayıp efendim, ayıp! Hem bir askersin, hem de korkuyorsun... Hiç kimse bize hesap soramayacağına göre, ne diye korkacakmışız bunun bilinmesinden? Ama o yaşlı adamda bu kadar çok kan olacağı kimin aklına gelebilirdi?

Out damned spot! Out I say! One two... Then it is time to do it... Hell is murky! Fie, my lord, fie! A soldier and afeard... What need we fear who knows it, when none can call our power to account? Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him?

(V, 1, 34-39)

Hatırlarsak, Duncan'ı vurduktan sonra, Macbeth uşakların yüzüne kan sürmekten korkmuştu. Karısı Duncan'ın odasına gitmiş, onun kanını adamların üstüne başına bulamıştı. Aslında bu işin Lady Macbeth'i nasıl etkilediğini şimdi anlarız. Çünkü ne yapsa, artık kurtulamıyor bu kanın kokusundan:

Kan kokuyor hâlâ şurası: Arabistan'ın tüm kokuları temizleyemeyecek şu ufacık eli.

Here's the smell of blood still: All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.

(V, 1, 48-49)

Eskiden olup bitenleri yeniden yaşarken, o zaman çekmediği - ya da bilinçaltına sürdüğü - vicdan azaplarını şimdi çeçen Lady Macbeth'in perişan kafasında, olaylar sırasının ve zaman kavramının darmadağan olduğunu görürüz. Peter Alexander'in haklı olarak dediği gibi, psikiyatri kitaplarında anlatılan vakaları andıran bu sahnede, Lady Macbeth ruhsal açıdan ölmüştür artık. Onun sayıklamalarından durumu olanca korkunçluğuyla sezen, dehşet içinde kalan hekimi, derdine tıbbın bir çare bulamayacağını, ona bir tabipten çok bir rahip gerektiğini söyler ve Lady Macbeth kendi canına kıymasın diye, hizmetine bakan kadına ayrıca dikkatli olmasını salık verir. Lady Macbeth'i son görüşümüzdür bu. Beşinci sahnede, tüm önlemlere karşın, kendini öldürmenin yolunu bulduğunu öğreniriz.

Tragedyanın başlangıcında, duygulanmak, acımak nedir bilmiyormuş gibi davranan bu çelik iradeli kadının nasıl bu hale düştüğünü anlamaya çalışırsak, kocasıyla onun arasındaki büyük psikolojik ayrılıkları da iyice belirtmiş oluruz. Her şeyden önce şunu unutmamalı ki, Holinshed'e göre, çok haris bir kadın olan ve tahta oturma isteğiyle yanıp tutuşan Lady Macbeth, Shakespeare'in tragedyasında kendi yararına hiç de haris değildir aslında. Onun hırsı, tahta kendi oturmak değil, kocasını oturtmaktır. Kocasını cinayet işlemeye kışkırtırken, sevdiği erkeğin yararına davrandığını sanması, bu açıdan kendini örnek bir eş sayabilmesi, bu oyundaki en acı alaylarından biridir.

Dikkatimizi çeken ikinci nokta, Macbeth'in, karısından çok daha karmaşık, dolayısıyla çok daha ilginç bir kişi oluşudur. Tragedyanın başlangıcında ne tam anlamıyla iyi, ne de tam anlamıyla kötüdür Macbeth. Çoğu kişi gibi iyilikle kötülük arasında kararsız, bocalayan bir insandır. Onu bu tragedyanın gerçek kahramanı saymamızın, ona yakınlık duymamızın, ona acımamızın nedeni de budur zaten. Bir yandan onuru, dürüstlüğü, insanlığı vardır. Duncan'ı öldürmekle, tüm bu soylu yan-

larını bir kalemde yıkacağını bilir. O canlı ve geniş hayal gücü de, işleyeceği cinayetin iğrençliğini gözünün önüne serer, onu hep uyarır. Öteki yandan Cadıların kehanetlerini dinledikten sonra büsbütün artan iktidar hırsı, onu kötülüğe doğru boyuna dürtükleyip durur. Bu yüzden bir bakarsınız Macbeth karar verir, bir bakarsınız cayar verdiği iyi ya da kötü karardan. Böylece hiç kuşkusuz, karısı onu kötülüğe kışkırtmasa, daha doğrusu ona düpedüz baskı yapmasa, Macbeth içindeki kötü hırsları denetimi altında tutabilecek, gizli isteklerini gerçekleştirmek için hiçbir zaman cinayete kadar gidemeyecektir.

Kocasından çok daha basit olan Lady Macbeth'in ise, tek amacı, sevdiği erkeğin yükselmesi, kral olmasıdır. Bu amacı gerçekleştirmek için de en ağır hakaretlerden tutun da, en kadınca cilvelere kadar her çeşit çareye başvurabilen çelik gibi sağlam iradesini kullanır. Böylece işledikleri ilk cinayette Lady Macbeth önderlik eder, Macbeth de istemeye istemeye onun peşinden gider, onun suç ortağı olmak zorunda kalır.

Gene kocasından farklı olarak, Macbeth'e sürekli işkence eden o korkunç hayal gücünün en küçük bir izi bile sezilmez Lady Macbeth'de. Boş düşüncelere, kuruntulara kapılmayan kafası, tümüyle gerçekçi ve pratik bir biçimde işler gibidir. Hattâ o bükülmez iradesiyle duygularını öylesine sıkı bir kontrol altına almıştır ki, hiç duygusu olmadığı bile sanılabilir ilkin. Yaşlı krala acımıyor, kendi evinde konuk olan bir adamı uykusunda öldürmenin iğrençliğini düşünmüyor, bu cinayeti suçsuz adamlara yüklemekten çekinmiyordur. Böylece, kötü yolu seçtiği halde Macbeth'in acılarını her zaman benimseyen bizler, oyunun ilk yarısında, Lady Macbeth'e acımak şöyle dursun, onu normal insanlık duygularından bütünüyle yoksun bir canavar olarak görürüz.

Oysa iradesiyle bunları kendinden de, başkalarından da gizlemesine karşın Lady Macbeth'in de insanca kaygıları olduğu tâ başından beri bellidir: Doğuştan bir canavar olsaydı, cinayet işleyebilme ve vicdan azabı duymama gücünü, kötü

ruhlardan dilemez; kadınlığından sıyrılması, tepeden tırnağa korkunç bir zulümle dolması, sütünün zehire dönüşmesi için bu kötü ruhlara dua etmezdi. Doğuştan bir canavar olsaydı, yaşlı Duncan'ı babasına benzettiği için onu öldüremediğini açıklamaz; cinayetten sonra da, bunalım geçiren kocasına, böyle şeyleri düşünürse, insanın delireceğini söylemezdi.

İşte Macbeth ile karısı arasındaki başlıca ayırım, bu düşünme sorunundadır. Hayal gücü ayrıca gelişmiş olan Macbeth, Duncan'ı öldürmeden önce düşünür, korkunç kuruntulara kapılır, işleyeceği cinayetin tüm sonuçlarını gözlerinin önünde canlandırır. Düşünürse delireceğini bilen Lady Macbeth ise, iradesi sayesinde kendi beyninde bir boşluk yaratır, hiç düşünmeden hemen davranır. Ne çare ki, insan ergeç düşünecek, anımsayacaktır. İşte o zaman, baskı altında tuttuğu hayal gücü harekete geçtiğinde, Lady Macbeth yıkılır. Dover Wilson'un dediği gibi, Macbeth yavaş yavaş yıpranırken, Lady Macbeth birdenbire çöküverir.

Ama Lady Macbeth, başlangıçta insanca duygularını gizlediği gibi, kocası da dahil olmak üzere, herkesten gizler yıkıldığını. Karı koca giderek uzaklaşırlar birbirlerinden ve bu kadınla bu erkeğin ayrı ayrı cehennemlerinde yapayalnız kalışları, belki de bu acı tragedyanın en acı yanlarından biridir.

Oyun boyunca vicdan azabının sözünü eden Macbeth, sonunda vicdan azabının açtığı yarayla değil, Macduff'ın kılıcının açtığı yara yüzünden ölür. Ama vicdan azabının hiç sözünü etmeyen, vicdan azabının kendisini kemirdiğini ancak uykusunda, ancak bilinçaltıyla açığa vuran Lady Macbeth bu yüzden canına kıyar.

Macbeth kendini toparlayıp düşmanla ölümüne savaşmaya hazırlandığı ve İngilizlerin yenileceğine kendi kendini inandırmaya çalıştığı sırada kadın çığlıkları kopar. Macbeth'in duygularının ne denli körleştiğini, tüm benliğinin artık korku bile duyamayacak kadar tükendiğini işte o zaman anlarız. Geçmiş günlerde hayal gücünün yoğunluğu yüzünden bir bağırış

damarlarındaki kanı dondurur, tüylerini diken diken ederdi. Ama artık korkunç ve kötü şeylerle öylesine kaynaşmış, cinayeti öylesine benimsemiştir ki, bu çığlıkları duyup irkilmiyordur bile. Ve her şeyden, korkudan bile bezdiğini bilmek, Macbeth'i büsbütün ezmektedir.

Macbeth bunu düşünürken, adamlarından biri gelip Lady Macbeth'in ölüm haberini verir. Macbeth, hem dünyada en çok sevdiği insan, hem de suç ortağı olan karısının ölümü için, yorumlanması çok güç birkaç sözcük söyler yalnızca:

Ergeç ölecekti Kraliçe:
Ergeç bir gün söylenecekti bu söz.

She should have died hereafter:
There would have been time for such a word.
(*V, 5, 17-18*)

Macbeth «ergeç» («hereafter») derken tam ne demek ister?» «İleride nasıl olsa ölecekti; ha şimdi ha sonra ölmüş, ne çıkar?» mı demek ister? Yoksa «savaştan, her şeyi kararlaştıracak olan savaştan sonra ölmesi gerekirdi, şimdi sırası değil» mi demek ister belli değil. Belli olan yalnız bir tek şey var: Macbeth yeryüzünde sevdiği biricik insanın ölüm haberini alan bir adamdan beklenen tepkiyi göstermez. Artık korku duyamadığı gibi, acı bile duyamayacak kadar yıkılmıştır. Onun gözünde ölmenin de, yaşamanın da anlamı kalmamıştır artık:

Ve geçen tüm günler, budalalara ışık tutup
Tozlu ölümün yolunu gösterdi. Sön sön, küçük mum parçası!
Yaşam, yürüyen bir gölgedir ancak.
Sahnede bir süre kasılıp yapınan,

Sonra da adı sanı duyulmayan zavallı bir oyuncudur.
Bir aptalın anlattığı, hiçbir anlamı olmayan,
Gürültü ve öfkeyle dolu bir masaldır yaşam.

And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(*V, 5, 22-28*)

O sırada sahneye giren bir adam, kendi getirdiği habere kendi de inanamayarak, Birnam ormanının yürümeye başladığını söyler. Bu yürüyen orman, Malcolm'un emirlerine uyarak birer dal koparıp ilerleyen askerlerdir. Cadıların bu konudaki kehanetlerini bilen Macbeth, tüm doğal kuralları yıktığı için, artık doğanın bile kendine karşı harekete geçtiğini sanır. Yok olma isteği gene içini sarar.

Ben, güneşten bezmeye başladım;
Dünyanın yok olmasını istiyorum artık.

I 'gin to be aweary of sun,
And wish the estate o' the world were now undone.

(*V, 5, 49-50*)

Son sahnede, Dunsinane kalesi neredeyse hiç karşı koymadan teslim olur. Macbeth kazığa bağlanmış bir ayıya benzetir kendini. Kaçmasının yolu yoktur; sonuna dek savaşacaktır. Aslında ölmek istediği halde, Cadıların son kehanetlerini

anımsar, kadından doğan hiçbir erkeğin onu öldüremeyeceğini söyleyerek böbürlenir gene de. İşte o sırada, karısıyla çocuklarının öcünü almak için yanıp tutuşan, Macduff ile karşılaşır.

Tragedyanın başlangıcında Macbeth'de sezdiğimiz insanca duyguların son bir belirtisini görürüz burada: Macbeth, Macduff ile savaşmak istemez. Kadından doğan hiçbir kimsenin onu öldüremeyeceğini sandığı için, korkudan gelmez bu çekingenliği. Macduff'a karşı fazlasıyla suçlu olduğu, onun en yakınlarının kanını döktüğü için savaşmak istemiyordur onunla. Ama Macduff direnir. Macbeth bu çarpışma sırasında düşmanının tüm çabalarının neden boşuna olduğunu söyleyince, Macduff herkes gibi doğmadığını, vaktinden önce annesinin karnı yarılarak dünyaya geldiğini bildirir. Cadıların onu nasıl aldattıklarını, kara alınyazısından kurtulamayacağını o zaman anlayan Macbeth, Macduff ile savaşmaktan vazgeçmek ister. Macduff düşmanının teslim olması koşuluyla bunu kabul eder. Ama Malcolm'un buyruğuna girmeye, herkesin gözünde rezil olmaya katlanamayacak kadar onur kalmıştır Macbeth'de. Birnam ormanı Dunsinane'e yürümüş olmasına, çarpıştığı adamın kadından doğmamasına karşın, Macbeth son bir kez kadere meydan okur. Tragedyanın başlangıcındaki yiğit askere yakışan bir mertlikle, sonuna dek dayanmaya karar verir, savaşarak sahneden çıkar.

Kısa bir süre sonra, Macduff, elinde Macbeth'in kesik başıyla geri dönüp, bu lânetli başı kral ilân edilen Malcolm'a verir. Böylece uğursuz kader tanrıçalarının kehanetleri bir bir yerine gelmiş, Macbeth'in tüm istedikleri olmuş, ama cinayetleri sayesinde hiçbir şey elde edememiş, tam bir umutsuzluk ve bezginlik içinde ölmüştür.

NOTLAR

1 — Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, «Tolstoy on Shakespeare,» London, Methuen University Paperbacks, 1960, s. 43-44

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

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

4 — George Orwell, *Selected Essays*, Penguin Books, s. 111

5 — Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 164

6 — John Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber, 1949, s. 31

7 — Margaret Webster, *Shakespeare Today*, Dent, London, 1957 s. 174

Dokuzuncu Bölüm

ESKİ YUNANİSTAN VE ROMA TARİHİYLE İLGİLİ OYUNLAR

JULIUS CAESAR

Shakespeare'in Roma tarihiyle ilgili üç tragedyasının birincisi olan *Julius Caesar*'ın 1599'da yazıldığı sanılır. Başlıca kaynağı Plutarkhos olan Shakespeare, arkadaşı Ben Jonson gibi bilgili değildi Roma tarihi konusunda. Örneğin, o sıralarda çalar saat diye bir şeyin olmadığını bilmediğinden, oyununa bir çalar saat koyar. Gelgelelim gizlice toplanan suikastçılar gecenin karanlığında dağılmak üzereyken çalan bu saat, öylesine etkilidir ki, bu türden gizli toplantıları ele alan her oyuna girmiştir Shakespeare'den sonra. Ben Jonson böyle yanılgılara düşmez. Ama onun *Catiline*'ı ya da *Sejanus*'u bugün ancak uzmanlarca okunurken, Shakespeare'in *Julius Caesar*'ı o çağda bile hemen beğenilmiş, yazarın en çok sahneye konulan oyunları arasına girmiştir. 1953'de sinema yönetmeni Joseph Mankiewicz'in, başrolleri James Mason, John Gielgud ve Marlon Brando gibi ünlü oyunculara vererek, *Julius Caesar*'ın çok ilgi

uyandıran bir süper-prodüksüyonunu yapması bile, bu oyunun ne denli tutulduğunu gösterir.

Seyirci ve okuyucuların *Julius Caesar*'ı böylesine beğenmelerinin bir nedeni, yapısının yalın oluşudur. Bu tragedya doğal olarak iki bölüme ayrılır: Julius Caesar'ın ölümünden önceki bölüm ve Julius Caesar'ın ölümünden sonraki bölüm. Doruk noktası, Caesar'ın Senatoda suikastçılar tarafından öldürüldüğü üçüncü perdenin tam ortasıdır. Bu konunun anahatları dışında, hiçbir olaya yer verilmez ve böylece seyircilerin dikkatinin dağılmadan bir tek noktada yoğunlaşması sağlanır. Birinci bölümde Roma'nın siyasal havasının gerginliğini; imparator olmak özlemleri içinde olan Caesar'ın gittikçe artıp tehlikeli boyutlara varan egemenliğini; ya cumhuriyete içtenlikle inandıkları ya da kişisel çıkarlarını düşündükleri için, bu egemenliğe karşı koyanların suikast hazırlıklarını görürüz. İkinci bölümde ise, Mark Antony'nin halkı etkilemesi üzerine, suikastçıların birer birer yenilip nasıl cezalandırıldıkları, nasıl yokedildikleri gözler önüne serilir.

Julius Caesar'ın tutulmasının ikinci nedeni de, oyunun anlatım ve dilinin, konunun işlenişi kadar yalın oluşudur. Yapılan istatistiklere göre, 2450 satırlık bu oyunda, Shakespeare ancak 2218 sözcük kullanmıştır. Böylesine sınırlı bir sözcük dağarcığı, yazarımızda pek ender görülen bir durumdur. Shakespeare söyleyeceklerini hiç süslemeden söyler bu oyunda. Örneğin, Brutus karısı Portia'ya duyduğu sevgiyi şöyle dile getirir:

Sen benim vefalı ve onurlu karımsın;
Dertli yüreğime gelen kırmızı damlalar kadar
Değerlisin benim için.

You are my true and honourable wife;
As dear to me as are the ruddy drops
That visit my sad heart.

(*II, 1, 288-290*)

Cassius ölünce, bir arkadaşı şöyle der:

Ey batan güneş!
Sen bu gece kızıl ışınlarında battığın gibi,
Cassius'un günü de kızıl ışınlarında battı;
Roma'nın güneşi battı.

O setting sun,
As in thy red rays thou dost sink tonight,
So in his red blood Cassius' day is set;
The sun of Rome is set.

(*V*, *3*, *60-63*)

Bu tragedya Julius Caesar'ın adını taşıdığı halde, asıl kahramanın Brutus olduğu su götürmez. Seyirciler ve okuyucular, Caesar'a değil, Brutus'a hayrandırlar. Tüm ilgileri Brutus'un iç dünyasına, Brutus'u parçalayan çelişkiye yönelir. Brutus, «zavallı Brutus kendi kendisiyle savaş halinde» («poor Brutus with himself at war») (I, 2, 45) der. Gerçekten de acımasız bir savaş sürüp gitmektedir Brutus'un içinde. Brutus, Caesar'ı en yakın dostu sayar, onu candan sever (hattâ yanlış olduğu doğum tarihiyle saptanan ve Shakespeare'in hiç değinmediği bir söylentiye göre, Brutus, Caesar'ın nikâh dışı oğludur.) Ne var ki, Brutus için Roma Cumhuriyeti, can arkadaşı Caesar'dan bile daha değerlidir. Diktatörce davranmak eğilimleri gittikçe güçlenen, kendini her an kral ilân edebilecek olan Julius Caesar ise, Roma Cumhuriyetini her an yok edebilecek olan korkunç bir tehlikedir. Bu durumda Brutus, Caesar'ı öldürmek amacıyla hazırlanan suikasta katılacak mıdır, katılmayacak mıdır?

Suikastçılar, başta Cassius, Brutus'un aralarına katılması için ellerinden geleni yaparlar. Cassius, Brutus'u kandırmak açısından ayrıca etkin bir rol oynar. Brutus ve Caesar'dan sonra oyunun en ilginç kişisi olan Cassius, Brutus'u içtenlikle

sevmek ve ona hayranlık duymakla birlikte, arkadaşınınkinden bambaşka bir siyasal tutum içindedir: Ondan hiç hoşlanmayan Caesar'ın egemenliğinin sürdüğü bir Roma'da kendisine yer olmadığının bilincine vardığı için, gerçekçi ve pratik bir biçimde davranıp, hiç duraksamadan eyleme geçmeye hazırdır. Suikastçıların Brutus'u aralarında görmeye can atmalarının nedeni de besbellidir. Tüm Roma, Brutus'un ne denli soylu, ne denli erdemli, bencillikten ne denli arınmış olduğunu bilmektedir. Böylece Brutus yanlarında olursa, Julius Caesar'ın ölümü hakkettiğine herkes inanacaktır.

Sonunda Brutus, salt idealistliğinden ötürü, bunu cumhuriyete bağlılığının bir kanıtı ve cumhuriyetçi olarak görevi bildiği için, Caesar'a duyduğu sevgiye karşın ve korkunç bir acı çekmek pahasına, arkadaşını öldürecek olanların arasına katılır. Ama ne yazık ki, bu özverisi boşunadır. Çünkü Brutus, Caesar'ın kendisini değil, temsilcisi olduğu siyasal tutumu, yani Roma'yı bir tek kişinin yönetmesini öngören tutumu ortadan kaldırmak ister. Oysa bunu başaramaz; cumhuriyetin yok olmasını, imparatorlar döneminin başlamasını engelleyemez; sonunda yıkılıp gider.

Ama ne gariptir ki, Brutus, Shakespeare'in öteki tragedyalarının baş kişileri gibi, olumsuz yanlarından ya da kusurlarından ötürü değil, tam tersine olumlu yanlarından ve erdemlerinden ötürü yenilgiye uğrar. Çünkü siyaset alanında Brutus'un erdemleri tümüyle geçersizdir. Bir siyaset adamı olarak Brutus fazlasıyla saf, hattâ akılsızdır. Büyük bir savaşın arifesinde çadırında gece yarısı kitap okuyan, müzik dinleyen bu aydın kişi, siyasal alanda yanılgıdan yanılgıya düşer çaresiz. Örneğin, kendisinin siyasal hırsları olmadığı, kendi çıkarlarını hiç gözetmediği için, öteki suikastçıların da kendisi gibi olduğunu, kişisel bir hırs ya da kıskançlıktan değil, salt Roma'nın hayrını düşünerek Julius Caesar'ı öldürmek istediklerini sanır. Fazla kan dökmekten çekindiğinden, Cassius'un uyarılarına karşı çıkarak Caesar ile birlikte en yakın adamı Mark

Antony'nin de öldürülmesine gönlü razı olmaz. Bununla da yetinmeyip, Cassius'a gene karşı çıkarak, ölen Caesar'a haksızlık etmemek amacıyla, Mark Antony'ye cenaze töreninde konuşma hakkı verir.

Bu törende önce kendi konuşup, büyük bir içtenlik ve doğrulukla, gerçekleri olduğu gibi halka anlatır. «Caesar'ı az sevdiğim için değil, Roma'yı Caesar'dan daha çok sevdiğim için» («not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more») (III, 2, 22) en yakın arkadaşının canına kıydığını söyler. «Caesar yiğit olduğu için ona saygı duyuyorum; ama haris olduğu için onu öldürdüm» («as he was valiant, I honour him; but as he was ambitious, I slew him») (III, 2, 27) der. Brutus'un bu söylevinden sonra, Roma halkı tümüyle ondan yana gibidir. Caesar kral olmak istediğine göre, öldürülmesinin bir zorunluluk haline geldiğine inanmışcasına alkışlarlar Brutus'u. Derken, Caesar'ın yandaşı olan ve suikastçılara henüz gizlediği korkunç bir kin duyan Mark Antony söz alır. «Caesar'ı övmeye değil, gömmeye geldim» («I come to bury Caesar, not to praise him») (III, 2, 73) diye söze başlayan Antony, bu söylediğinin tam tersini yapar. Suikastçıları ilkin gizli kapaklı bir biçimde, en sonunda da açıkça öyle bir yerer, Caesar'ı öyle bir över, öyle bir yüceleştirir ki, bu usta demagogun elinde birer kuklaya dönen halk, birkaç dakika içinde yüzde yüz fikir değiştirir, Brutus'a ve öteki suikastçılara düşman kesilir.

Bundan böyle Brutus'un mahvolacağını biliriz. Ne var ki, Brutus, siyaset adamı olarak başarısızlığa uğradıkça, insan olarak gözümüzde büsbütün yüceleşir. Onu yıkıp yok eden Mark Antony bile, ölümünden sonra «Romalıların en soylusu» («the noblest Roman of them all») (V, 5, 68) diye tanımlar onu; Brutus için, «doğanın ayağa kalkıp, tüm dünyaya 'işte bir insan!'» («nature might stand up and say to all the world, 'this was a man!'») (V, 5, 71) diyebileceğini söyler.

Düşmanlarının bile böylesine hayran olduğu Brutus, tra-

gedyanın baş kişisi olduğu halde, Shakespeare oyununa «Brutus» adını değil de, *Julius Caesar* adını vermekte haklıdır gene de; çünkü Caesar'ın kendi değilse bile ünü ve ruhu tüm tragedyaya egemendir. Oyunun ancak ilk yarısına kadar görülen Caesar, bedensel ve zihinsel açıdan kusurlu bir insandır. Bir kulağı sağırdır, vaktinden önce çökmüştür, saralıdır. Mark Antony'nin ona sunduğu tacı eliyle iterken, heyecana kapılır, bir nöbet geçirerek yerlere düşer, herkesin gözü önünde ağzı köpürür. Boyuna kendini över, ikide birde fikir değiştirir, boş inançlara kapılır, aklına eseni yapmak ister, kendisine dalkavukluk edilmesinden hoşlanır, vb... Gelgelelim, üçüncü perdede bu ölümlü Julius Caesar ortadan kalkınca bu kusurların tümü unutuluverir ve ölümsüz Julius Caesar'ın gerçek saltanatı başlar. Brutus «en sevdiğim arkadaşım» («my best lover») dediği adamın bedenini yok etmeden, temsilcisi olduğu siyasal tutumu yok etmek istiyordu. Oysa bunun tam tersi olmuştur şimdi. Julius Caesar'ın bedeni yok olmuş, ama temsilcisi olduğu «imparatorluğun ruhu» diyebileceğimiz kavram, olanca gücüyle egemen olmuştur Roma'ya. Ve Caesar'ın ruhuyla özdeşleşen imparatorluğun ruhu, tüm suikastçıları yenilgiye ve ölüme sürükleyecektir ergeç. Suikastçılar da bunun bilincindedirler. O kadar ki, Cassius kendi canına kıymadan önce, «Caesar, öcünü aldın» («Caesar, thou art revenged») der. Brutus ise, Philippi savaşının arifesinde, geceleyin çadırında Caesar'ın hayaletini görünce, artık yaşayamayacağını anlar ve kılıcını yüreğine saplarken, Caesar'a seslenir:

Caesar, artık dur;
Böylesine istekli değildim seni öldürürken.

Caesar, now be still;
I kill'd not thee with half so good a will.

(*V, 5, 50*)

TIMON OF ATHENS

(*Atina'lı Timon*)

Yazılış tarihi kesinlikle bilinmeyen *Timon of Athens*'in *King Lear*'den ya hemen önce ya da hemen sonra, 1606'yla 1608 yılları arasında yazıldığı sanılır. Oyunun kimi sahneleri güçlü, kimi sahneleri de bir hayli düşük olduğu için, tümünü Shakespeare'in yazıp yazmadığı konusunda kuşkular uyanmıştır. Bir varsayıma göre, Shakespeare başka bir yazarın bitiremediği bir oyunu ele alıp bazı yerlerini olduğu gibi bırakarak, bazı yerlerini işlemiş, geliştirmiştir. İkinci bir varsayıma göre de, başka bir yazar ya da başka yazarlar, Shakespeare'in bitiremediği bu oyunu gerekli eklemeleri yaparak tamamlamaya çalışmışlardır.

Timon of Athens eskiden az okunan, okunduğundan bile daha az seyredilen, Shakespeare meraklılarının iyi bilmedikleri, bilmedikleri için de pek tutmadıkları bir tragedyaydı. Ne var ki, çağımızın eleştirmenleri artık büyük önem veriyorlar bu oyuna. Özellikle anlatım ve şiir açısından çok ilginç buluyorlar *Timon of Athens*'i. Örneğin, Wilson Knight'a göre, Timon'un sözlerinde çok derin, yoğun ve yüce bir şiir vardır. Fransız eleştirmeni Henry Fluchère'e göre *Timon of Athens* görkemli bir yapıttır. John Wain'e göre de, Timon'un çiziliginde eksik yanlar vardır, ama şiir açısından oyun eşsizdir. Hattâ bu tragedya şiirle öylesine yüklüdür ki, şiirin ağırlığı oyunun dramatik yapısını çökertmiş, yıkmıştır bir bakıma. İşte bu yüzden Timon'un başına gelenlerden ve Timon'un davranışlarından çok, onun sözleridir bizi etkileyen. Bununla birlikte, ilk üç perdeyle son iki perde arasındaki karşıtlık sayesinde, *Timon of Athens* bir tiyatro oyunu olarak da etkilidir.

Shakespeare belirli bir «tip» değil, belirli bir «insan» çizer çoğu oyunlarında. Oysa *Timon of Athens*'deki kişiler, «in-

san düşmanı», «nankörlük», «şehvet», «dalkavukluk» gibi soyut kavramların temsilcileri gibidirler. Bu tür tipleştirmelere Shakespeare'de hiç alışık olmayışımız, oyunu uzun süre yadırgamamızın başlıca nedenidir belki de.

Timon of Athens'in konusu birkaç sözcükle özetlenebilir: Akıllara sığmaz bir görkem içinde yaşayan, zenginler zengini Timon, savurganlığının doğal bir sonucu olarak servetini yitirir. Bunun üzerine, çevresini sarıp, onun sırtından geçinen dalkavuklar, Timon'a sırt çevirirler. Timon da, yalnız nankör dostlarına değil, tüm insanlara düşman kesilir.

Tragedyanın Timon'dan sonra en önemli kişisi, «huysuz bir filozof» diye tanımlanan, ama Timon'un dalkavuklarına göre «huysuz bir köpeği» andıran Apemantus'dur. Apemantus, her şeyi olduğundan daha kötü görür, her şeyin ancak en iğrenç yanını algılar. Ama Apemantus'un su götürmez bir üstünlüğü de vardır: Gerçekleri açık seçik görür. İlk sözü Timon'u uyarmak, çevresindekilerin namussuzluğunu açığa vurmaktır. Apemantus'a göre bu alçaklar, sadece Timon'un yemeklerini değil, Timon'un kendisini yiyorlardır; ekmeklerini, kendilerine kurban seçtikleri adamın kanına banıyorlardır hep birden.

Apemantus, Timon'un saflığını, akılsızlığını ayıpladığı gibi, Timon da onun geçimsizliğini, bitmeyen öfkesini ayıplamaktadır. Böylece ilk perdede, Timon ile Apemantus tam bir karşıtlık içindedirler: Yüzde yüz iyimser olan Timon, herkese güvenir; yüzde yüz kötümser olan Apemantus da hiç kimseye güvenmez. Timon çevresine bereket saçar, öteki ise çevresini lânete boğar; biri armağanlar verir, öteki küfürler eder. Timon ile Apemantus, ilkin birbirlerine öylesine aykırıdırlar ki, ileride tıpatıp birbirlerine benzemeleri, kaderin acayip bir alayı izlenimini verir.

Apemantus'un gözüyle bakınca, Timon'un o görkemli dünyasını bambaşka bir açıdan gördüğümüz gibi, kâhyası Flavius'un açısından bakınca da, servetini bambaşka bir açıdan görürüz. Bu servet tükenmek üzeredir, daha doğrusu tükenmiş-

tir bile. Timon'un toprakları rehinde, kendisi borç içindedir.

Timon bir süre bu duruma inanmak istemez, gerçekleri görmemek için direnir. İnanmak zorunda kalınca da, şimdiye dek bunca iyilik yaptığı, her bir isteğini yerine getirdiği dostlarının, onun imdadına yetişeceklerini sanır. Oysa Timon'un varlıklı dostlarının hepsi, düşen arkadaşlarına acımasızca davranırlar.

Korkunç bir hayal kırıklığına kapılan, aşırı bir iyimserlikten, aşırı bir kötümserliğe, ölçüsüz bir sevgiden, ölçüsüz bir kine geçen Timon, nankör dostlarına son bir şölen vereceğini bildirir. Bu sözümona şölende, Timon konuklarını nezaketle sofrasına oturtarak, önce alaylarla dolu bir dua eder tanrılara. Sonra onları köpek yerine koyarak, sadece ılık suyla dolu tabaklarını yalamalarını ister. Derken küfrede ede, tabaklardaki suları, Timon'un delirdiğini sanan, kaçmaya çalışan konukların yüzüne gözüne atar.

Bundan sonra Timon, doğduğu Atina kentine bir daha ayak basmamaya, insan yüzü görmemeye karar verir. Yaralı bir hayvan gibi, ıssız deniz kıyısında bir mağaraya sığınır. Ama ne gariptir ki, varlıklı olmak, onun alınyazısıdır bir bakıma. Timon açlığını gidermek için toprağı kazıp yiyebilecek bir kök ararken, yığınla altın bulur. Şimdi Timon isterse, eski görkemli yaşantısına dönebilir, boşuna sevdiği o eski dalkavuklarını ya da yenilerini çevresinde gene toplayabilir. Ne var ki, Timon onulmaz bir kin içindedir artık. Bu kin yalnız insanlara değil, «insanların ortak orospusu» («common whore of mankind») (IV, 3) bildiği altına da yönelmektedir. Eline geçen altınların kötü bir amaç uğruna kullanılmasını istediği için, mağarasına arkadaşı Alcibiades ile gelen iki sokak kadınına kucak dolusu altın bağışlar. Bu kadınların boyanıp süslenmelerini, erkeklerin başına belâ kesilmelerini, onlara iğrenç hastalıklar aşılamalarını ister. Aynı olumsuz amacı güderek, herkesin hem malını soymaları, hem de soyduklarının canları-

na kıymaları için, mağarasına bir rastlantı sonucu uğrayan eşkiyalara da bir yığın altın verir.

Timon'un yeniden zenginleştiği haberi yayılınca, eski dalkavukları ve Atina'nın büyükleri, bu durumdan yararlanmak umuduyla mağaraya gelirler. Ama Timon onlara kinden başka bir şey vermez. Artık Timon'un kini öyle boyutlara varmıştır ki, ölümden başka çıkar yol yoktur onun için. Eski Yunanistan'da insan düşmanlığıyla ün kazanan ve bu oyunu yazarken Shakespeare'in başlıca kaynakları olan Plutarkhos ve Loukianos'un da yaşam öyküsüne değindikleri Timon'un nasıl öldüğü ya da kendini nasıl öldürdüğü bilinmez. Acaba duyduğu kinden ötürü, bir çeşit zehirlenip, kendiliğinden mi öldü, diye düşünür insan.

Ortadan yok olmadan önce, mezarının deniz kıyısında olacağını söyler son söz olarak:

Bir daha gelmeyin yanıma; deyin ki Atina'ya
Timon, sonsuza dek yıkılmaz konağını kurdu
Tuzlu dalgaları olan bir kumsalda.
Deniz, günde bir kez onun üstünü örtecek
Kabarıp coşan sularının köpüğüyle.

Come not to me again; but say to Athens,
Timon hath made his everlasting mansion
Upon the beached verge of the salt flood;
Who once a day with his embossed froth
The turbulent surge shall cover.

(V, 1, 219-223)

Daha sonraları bir asker, Alcibiades'e bu mezarı gördüğünü bildirince, Timon'un arkadaşı, uçsuz bucaksız okyanusun Timon'un mezarı üstünde sonsuza dek ağlayacağını söyler. Okyanusun Timon'un mezarı üstünde ağlayıp ağlamayacağı kuş-

kuludur. Ama kuşku götürmeyen bir şey varsa, o da bu oyunu gören ya da okuyanların, Timon'un ölümü üstüne ağlamadıklarıdır. Çünkü Timon'un ölümü, gerçek anlamda trajik değildir. Ne acıma duygusu uyandırır insanda, ne de korku. Bu oyunun sonunda, insanoğlunun çektiği acıların yüceliği karşısında, ölümün korkunç gizemi karşısında, dehşete kapılacağımız yerde, neredeyse kayıtsızlığı andıran olumsuz bir havaya girer. «Timon için ölümden başka çare yoktu nasılsa; işte öldü artık» deyip geçeriz. Oysa büyük tragedyalarda, baş kişinin yıkılışı ve ölümü karşısında, büyük bir acıma ve heyecan duyarız.

Timon'un alınyazısının bizde acıma ve heyecan uyandırmaması, onun bir tragedya kişisi olmayışına bağlıdır. Gerçi bir iki eleştirmene göre, Timon'un tümüyle trajik boyutları olan bir kişiliği vardır, ama çoğu, bu görüşü paylaşmaz. Timon'u bir tragedyanın baş kişisi olarak benimsememiz için, her şeyden önce, onu bir insan olarak görmemiz gerekir. Oysa Timon, bir insandan çok allegorik bir kavramdır; insan düşmanlığının, tüm evrene yönelen bir kinin simgesidir. Çevresinin açgözlülüğünü, ikiyüzlülüğünü anlayınca, sanki insanı insan yapan tüm kaynaklar kuruyuvermiştir benliğinde, kinden başka hiçbir şey kalmamıştır. Bu kinin genel oluşu, belirli kişileri hedef alacağına, tüm yaratıkları, tüm dünyayı kapsaması, insanın ruhbilimsel yapısının gerçekleriyle hiçbir ilgisi olmayan bir duruma düşürmüştür Timon'u. Küfürlerinden, sille tokat saldırmalarından, Apemantus'u taş yağmuruna tutmalarından biraz korkmakla birlikte, Timon'u bir bakıma gülünç buluruz.

Timon'u neden bir tragedya baş kişisi saymadığımızı açıklamanın en doğru yolu, onu Kral Lear ile karşılaştırmaktır. Aynı sıralarda yazılan *Timon of Athens* ile *King Lear* arasında göze çarpan bir benzerlik vardır. O kadar ki, Dover Wilson, «*Kral Lear*'in ölü doğan ikiz kardeşi» diye tanımlamıştır *Atina'lı Timon*'u. Her iki tragedyada da ana tema nankörlüktür. Çevresindekilerin değerlerini ölçüp biçmesini bilme-

yen, kolayca duygularına kapılan, çocuksu iki yaşlı adamın, korkunç bir nankörlük olayıyla karşı karşıya gelmeleri ve bu yüzden çektikleri acılardır. Lear ile Timon'un durumları birbirine benzer ilk bakışta. Ama Timon ile Lear, bambaşka biçimlerde gelişirler. Lear'in karşılaştığı nankörlük, Timon'un karşılaştığı nankörlükten çok daha haincedir aslında. Timon'a yüz çevirenler, onun yakın dostları bile sayılamazlar. Timon onlara yıllar yılı emek değil, sevgi değil, ancak para, armağanlar, şölenler vermiştir. Oysa Kral Lear'e nankörlük edenler, tüm yüreğiyle sevdiği, onlara ne denli lânet ederse etsin, ömrünün sonuna kadar da seveceği öz kızlarıdır. Ama gene de Lear, tüm insanlığa yönelen bir kin içinde boğulup yok olmaz Timon gibi. Gerçi aklını yitirecek kadar acı çeker, ama acıları onu yıkacağına yüceltir. Sonunda kendi kusurlarını anlayan, yoksullara acıyan, toplum düzeninin haksızlıklarını görebilen, iyi yürekli, olgun bir insan ve bu arada bir tragedyanın gerçekten yüce bir baş kişisi olur.

CORIOLANUS

1608 ile 1610 yılları arasında yazıldığını sandığımız *Coriolanus*, Roma tarihini ele alan *Julius Caesar* ve *Antony and Cleopatra* gibi Plutarkhos'un ünlü Yunanlılar ve Romalıların yaşam öykülerinden kaynaklanır.

Eşsiz bir asker olan Caicus Marcius'un, Roma'nın düşmanları Volsyalıları Corioli'de büyük bir yenilgiye uğrattıktan sonra, onurlandırılmak için Coriolanus adını nasıl aldığını; konsül yapılarak daha da çok yücelecekken, halka karşı ölçüsüz kininden ötürü Roma'dan nasıl sürgün edildiğini; Volsyalıların komutanı Tullus Aufidius ile birleşerek, Roma'nın üstüne nasıl yürüdüğünü; annesinin araya girmesiyle bundan vazgeçip düşmanları tarafından nasıl öldürüldüğünü anlatan bu tragedya, karşıt güçler ve karşıt kişiler arasında çözümlen-

mesi olanaksız çatışmalar üstüne kuruludur. Bunların başlıcaları, Romalılarla Volsyalıların savaşı; Roma'yı yöneten soylularla, halkın temsilcileri arasındaki sınıf çatışması; Coriolanus'un ilkin halkla, sonra da Roma ile çarpışmasıdır.

Bu çatışmaları önlemenin yolu olmayışının başlıca nedeni, Coriolanus'un kendi sınıfından gelmeyen sıradan yurttaşları sadece horgörmekle kalmayıp, onlardan nefret etmesidir. Sahneye adım atar atmaz, Coriolanus'un ilk sözü, «ne oluyor, sizi gidi fesatçı keratalar?» («what's the matter you dissentious rogues?») (I, 1, 161) diye bağırmaktır. Coriolanus oyun boyunca, saldırgan ve kışkırtıcı sözlerle halka söver durur. Onun gözünde halk, köpeklerden farksızdır; halk, «gömülmemiş leşler gibi» («the dead carcasses of unburied men») (III, 3, 122) pis kokar; halk, «çok başlı bir hayvandır» («the beast with many heads») (IV, 1, 2). Soylular merhametli davranıp, kılıcını kullanmasını engellemeseler, Coriolanus bu «kölelerin» binlercesini kesip, dağlar gibi üst üste yığacaktır. Bu «köle» sözcüğü, Coriolanus'un görüşlerine çok uygundur; çünkü ona kalırsa, Roma'nın sıradan insanları yurtaş değil, köledir ancak. Bu kölelere iki tribün, yani iki temsilci seçmek hakkı verilmesi, Coriolanus'u ayrıca çileden çıkarmıştır. Devlet otoritesiyle sosyal adalet arasında koparılmaması gereken bir bağ bulunduğunun farkına bile varmadığı için, o sırada Roma halkı açlıktan kırıldığı ve yöneticilerin elinde bol bol buğday olduğu halde, savaşta yiğitçe çarpışmadılar bahanesiyle, halka bedava buğday dağıtılmasını engellemeye kalkar. Savaş yüzünden halkın ölüp sayıca azalacağını hesaplayarak, Volsyalıların Roma'ya saldırmasına ayrıca sevinir. Yurttaşlarını savaşa gönderirken, «Volsyalıların çok buğdayı var; bu fareleri oraya götürün» («the Volsces have much corn; take these rats thither») (I, 1, 247) diye bağırır.

Sözkonusu farelerden birinin ince ince alay ederek dediği gibi, Coriolanus onlara tatlı sözler söylemesini bilir her zaman. Gerçekten de Coriolanus'un ikiyüzlülüğü yoktur. Halka duy-

duğu kini ikide bir açığa vurmaktan hiç çekinmez. Coriolanus'un bu tutumunu hiç yan tutmadan bir koro işlevini yerine getirerek tartışan subaylardan birinin dediği gibi, yurttaşların sevgisini elde etmek amacıyla onlara dalkavukluk etmek ne denli yanlışsa, Coriolanus'un yaptığı gibi halka sürekli hakaret etmek de o denli yanlıştır.

Bu yanlış tutumun doğal sonucu, Coriolanus'un asker olarak değerini bilmek ve ona hiç haksızlık etmemekle birlikte, halkın da Coriolanus'un karşısında tedirginlik duyması, ona güvenmemesidir. Yurttaşlardan biri, Coriolanus'un Roma'ya hem hizmet ettiğini, hem de etmediğini; çünkü Roma'nın düşmanlarını cezalandırdığını, ama Roma'nın halkını sevmediğini açıklayarak bu tedirginliği dile getirir.

Bu tutumu yüzünden, Coriolanus'u gerçek bir yurtsever saymanın yolu yoktur. Yurtseverlik, belirli bir ülkenin bir parçası olduğunuzun bilincine varmak, o ülkeyi sevmek demektir. Ülkesinde yaşayanların en azından yüzde doksanından nefret eden, onlara yaşama hakkı bile tanımayan, bununla da gururlanan bir adam, yurtsever sayılamaz elbette. Nitekim Coriolanus yurtsever olmadığını kanıtlayacaktır çok geçmeden. Sokaktaki adamlardan birinin dediği gibi, Coriolanus'un vatanına hizmet etmek amacıyla savaştığı söylense de, o, kendi şanını yüceltmek ve annesine hoş görünmek için savaşmaktadır aslında. Gerçekten de kişisel onuru, Roma'dan çok daha değerlidir Coriolanus'un gözünde; onuru kırılır kırılmaz da, tam anlamıyla bir vatan haini gibi davranıp, Roma'nın üstüne yürüyecektir.

Kişisel onuruna bu sağlıksız düşkünlüğünden ötürü, Coriolanus aşırı gururlu, daha doğrusu aklın alamayacağı kadar kibirli bir adamdır. Halk tarafından sevilmemesinin başlıca nedeni olan bu kibir yüzünden, içinde yaşadığı toplumla, hattâ kendi sınıfıyla bile iletişim kuramamış; sadece annesine bağlı, yapayalnız bir insan haline gelmiş ve yalnızlığın sonucu olan onulmaz bencilliğe düşmüştür.

Tüm oyun boyunca, sevgili annesi bir yana, Coriolanus'un başka birini düşündüğünü ancak bir tek kez görürüz: Corioli'de, evinde konuk kaldığı bir adamı Romalılar tutsak alınca, Coriolanus bu adamcağızın özgürlüğüne kavuşturulması için ricada bulunur. Bu insanca dileği dışında, tam anlamıyla bir savaş makinesidir Coriolanus. Tek marifeti, görülmedik bir yiğitlikle savaşması, yani ölümden korkmadan, çevresine ölüm saçmasıdır. Romalı generallerden Cominius'un dediği gibi, Coriolanus «kanlı bir şeydir ve onun her hareketine can çekişen sesler tempo tutar» («a thing of blood whose every motion was timed with dying cries») (II, 2, 107). Annesi Volumnia da, oğlunun bir ölüm makinesi olduğunu gururlanarak belirtir:

Ölüm, o karanlık ruh, güçlü kolunda yatar.
O kol ilerleyip, aşağı doğru iner ve o zaman insanlar ölür.

Death, that dark spirit, in his nervy arm doth lie,
Which, being advanced, declines, and then men die.
(*II, 1, 153-4*)

İlk adı olan Marcius'dan anlaşılabileceği gibi, Coriolanus, savaş tanrısı Mars'ın bir oğlu gibidir. Ama asıl Volumnia'nın oğludur o. Erken dul kalan bu Romalı ana, Coriolanus'un kişiliğini becerikli elleriyle yoğurmuş, onu ancak ve ancak bir savaşçı olarak yetiştirmeye özen göstermiştir. Övüne övüne anlattığı gibi, oğlunun şanını arttırmak amacıyla canını tehlikeye atmasından hep haz duymuştur. Bir tek oğlu vardır, ama on iki oğlu olsa bile, savaştan kaçmalarındansa, hepsinin ölmesine razıdır. Corioli savaşından sonra, Coriolanus'un yaralandığı haberi gelince, melek huylu karısı üzülürken; annesi, «yaralı ha! Tanrılara şükrediyorum!» («O he is wounded, I thank the gods for it») (II, 1, 115) diyerek sevinir. Küçük torununun yaldızlı bir kelebeği nasıl kovaladığım, yakalayıp yakalayıp

nasıl bıraktığını, sonunda öfkeye kapılarak nasıl parçaladığını duyunca da, bu çocuğun tıpkı babasına çektiğini söyler övünerek.

Volumnia'nın etkisinden hiçbir zaman kurtulamayan, bir yanıyla hep çocuk kalan Coriolanus, «acaba yaşamda askerlikten başka değerler yok mu?» diye kendi kendine hiç sormamış; annesinin gözüne girmenin tek yolunun savaşta başarı göstermek olduğuna inanmış, böylece biraz önce değindiğimiz savaş makinesine dönüşmüştür. Şimdi bu savaş makinesi, barış döneminin bir sorunuyla karşılaşır: Annesi, oğlunun daha da yücelmesini, konsül olmasını istemektedir. Aslında böyle bir unvanda hiç gözü olmayan Coriolanus, her zaman olduğu gibi, gene annesinin sözünü dinler. Ne var ki, Roma Senatosu onu konsüllüğe atadığı halde, Coriolanus'un geleneklere uyarak, sıradan yurttaşlar gibi, yoksul giysiler giymesi, ülkesine yaptığı hizmetleri anlatıp, yaralarını göstererek, halktan oy istemesi gerekmektedir. Bu gelenek, soylu sınıftan geldiği için, nasıl olsa konsüllüğe hakkı olduğuna inanan Coriolanus'un çok ağrına gider. Horgördüğü, köle bildiği yurttaşlardan oy dilenmeye yanaşmaz ilkin. Sonra halkla alay ederek oy ister. İstediği oyu da alır, akıllara sığmaz bir küstahlık içinde, ağzına geleni söylediği halde. Derken onu susturmaya çalışan senatörlere hiç aldırmadan, yurttaşlara hakaret eder, hattâ tehditler savurarak kılıcını çeker. Halkla soylu sınıf arasında bir çatışmanın patlak vermesine ramak kalır. Birinci senatörün dediği gibi, eğer Coriolanus aklını başına toplayıp, yurttaşlara daha iyi davranmazsa, Roma ikiye bölünecek, yıkılıp gidecektir. Senatörler, Coriolanus ile başa çıkamazlar. Ancak annesi gelip, onu azarlamaya başlayınca durum değişir. Sıradan yurttaşları adam yerine koymamanın da, annesinden gördüğü yanlış eğitimin bir sonucu olduğunu öğreniriz bu arada. Oysa şimdi Volumnia, savaşta başarıya ulaşmak için hile yapıldığı gibi, bu sınıf savaşında da oğlunun hile yapmasını, yalan söylemesini, ikiyüzlü davranmasını istemektedir. Bu tür davranışlar, Cori-

olanus'un huyuna çok ters düşer. Ama Volumnia, Coriolanus'un yiğitliğini anasının sütünden emdiğini, gururunun ise sırf kendi kişiliğinden geldiğini ileri sürüp, oğlunu beğenmediğini açığa vurunca, Coriolanus bir çocuk gibi, «beni azarlama artık» («chide me no more») (III, 2, 132) diyerek, annesine boyun eğer.

Gelgelelim halka böylesine düşman bir adamın konsül olarak daha da güçlenmesini haklı olarak engellemek isteyen tribünler, verilen oyların geri alınması için yurttaşları etkilerler. Sonra da Coriolanus'un akılsızlığından yararlanıp, damarına öyle bir basarlar ki, Coriolanus ağzına geleni söyler; ona vatan haini diyen tribünlerin suçlamalarını doğrulayacak bir biçimde konuşur. Artık kendi sınıfı bile onu savunamaz hale gelir. Gerçi Coriolanus'u ölüm cezasından kurtarırlar, ama Roma'dan sürgün edilmesine katlanmak zorunda kalırlar. O zaman Coriolanus'un halka karşı kini «ben sizleri sürüyorum!» («I banish you!») (III, 3, 123) diye bağıracak kadar paranoyak boyutlara ulaşır. Üstelik yalnız halka değil, Roma'dan yuhalanarak kovulmasına göz yuman «ödlek soylulara» («dastard nobles») (IV, 5, 78) da kin duymaktadır artık.

Vatan hainliğiyle suçlanan Coriolanus için, gerçek bir vatan haini olmaktan başka çıkar yol kalmamıştır bundan böyle. Doğduğu ülkeden nefret ettiğini, Roma'nın düşmanlarını sevdiğini söyleyen Coriolanus, Volsyalıların komutanına gidip hizmetlerini sunar. Amacı, düşman ordusunun başına geçmek, Roma'yı yakıp yıkarak yepyeni bir üne kavuşmaktır. Volsyalı Aufidius, Coriolanus'u ilkin bağrına basar. Ama eski düşmanının, onu adam yerine koymadığını, parayla tutulup emrine verilen bir askermiş gibi onu horgördüğünü anlayınca, Coriolanus'u Roma'yı yenmek için kullandıktan sonra öldürmeye karar verir.

Bu arada Coriolanus Roma surlarına yaklaşmaktadır. Onu durdurmaya çalışan Cominius ve Menenius gibi yakınları, Coriolanus'a boşuna yalvarıp yakarırlar. Onların başarama-

dıklarını annesi başarır sonunda. Oğlundan daha yurtsever olduğunu kanıtlayan Volumnia, Coriolanus'un önünde diz çöküp uzun uzun konuşur. Romalıların inandıkları başlıca iki erdem, yiğitlik anlamına gelen «virtus» ile ailesine ve ülkesine karşı görev duygusu anlamına gelen «pietas»dır. Şimdiye dek oğluna sadece «virtus» aşılamaya özen gösteren Volumnia, şimdi ondan «pietas» istemektedir. Coriolanus ilkin direnir. Ama Volumnia ayağa kalkıp, onu evlâtlıktan atarcasına «bu herifin anası Volsyalıymış» («this fellow has a Volscian to his mother») (V, 3, 178) deyince, Coriolanus kendisi için ölümden başka çıkar yol olmadığını bile bile, annesine gene boyun eğer. Oysa artık Volsyalılara karşı da haince davrandığı için öleceğini biliyordur. Bir süre sonra da öldürülür, daha doğrusu Volsyalılar tarafından linç edilir.

Coriolanus, okuyucuları ve seyircileri tedirgin eden, neredeyse tatsız diyebileceğimiz bir oyundur. T.M. Parrott'un belirttiği gibi, oyunun baş kişisi, sadece tutucu bir aristokrat değil, faşist kafa yapısının bir temsilcisidir. (1) Böylece anlatılan olaylar M.Ö. 490 yıllarında geçtiği halde, hem Coriolanus'un kişiliğinden, hem de sınıf çatışmasını işleyen konunun güncelliğinden ötürü, solda ve sağda siyasal sorunlarla ilgilenenler, bu tragedyayı kendi siyasal görüşlerine göre uygulamaya çalışmışlardır. Örneğin, 1934'de sağ kesim, Fransız Cumhuriyetine karşı sonuçsuz kalan bir ayaklanma hazırlıkları içindeyken, *Coriolanus*'un, demokrasi kavramını baltalamaya yeltenen bir uyarlamasının Comedie-Française'de sahnelenmesini sağlamış, sokak kavgalarının çıkmasına neden olmuştu. 1953'de Bertold Brecht, öldüğü için tamamlayamadığı bir *Coriolanus* uyarlaması yapmış; sınıflar arası savaşımı vurgulayarak, yurttaşları ve halkın temsilcilerini daha bilinçli ve daha tutarlı kişiler haline koymuştu. Buna karşılık, 1966'da Günter Grass, *The Plebeians Rehearse the Uprising*'de («Halk Adamları Ayaklanmayı Prova Ediyor) Brecht'in bu uyarlamasını kötülemiş; 17 Haziran 1953'de *Coriolanus*'un provalarını yönettiği

sırada ayaklanan Doğu Alman işçilerine destek olmamakla suçlamıştı Brecht'i.

Shakespeare'in, halktan yana ve Coriolanus'a karşı mı, yoksa Coriolanus'dan yana ve halka karşı mı olduğu sorunu da gereksiz tartışmalara yol açmıştır. Gereksiz diyoruz; çünkü Shakespeare'in bundan önceki oyunlarında halka karşı tutumu neyse, burada da aynıdır: Shakespeare, Elizabeth çağında yaşayan bir insan olarak «varlık zinciri» düzenine, yani yüksek sınıfın yönetmesi, aşağı sınıfın da yönetilmesi gerektiğine inanırdı. Öte yandan yönetilenlerin de hakları olduğuna, hiçbir açıdan ezilmemeleri, yoksul ve aç kalmamaları gerektiğine de inanırdı. (Kral Lear'in fırtına sahnesinde, bu konuda yeterince titiz davranmadığı için kendini suçladığını unutmayalım.) Böylece Shakespeare'in, halka yaşama hakkı tanımayan, halk düşmanlığını vatan hainliğine kadar götüren Coriolanus gibi bir adamın tutumunu beğenmesinin yolu yoktu. Shakespeare'e göre, halk adamları birey olarak merhametli davranırlar, nankörlükten hoşlanmazlar, iyi yürekli ve sağduyuludurlar. Örneğin, Coriolanus olanca küstahlığıyla alay ederek, «konsül olmanın bedeli nedir?» diye sorunca, sıradan bir yurttaş, «bedeli, bunu nezaketle istemektir» («your price of the consulship? The price is to ask it kindly») (II, 3, 71-72) diyerek, bu kibirli aristokrata hem oyunu verir, hem de bir insanlık ve terbiye dersi. Ne var ki, Shakespeare, bu aklı başında bireylerin, kitle haline gelince, kolayca etkilenip değiştiklerine, o zaman olumlu yanlarını yitirdiklerine de inanıyordu. Shakespeare için asıl sorun, halkın bu hale düşmesini önlemek, yani Coriolanus'un davranışlarından sakınmaktı. İşte bu yüzdendir ki, hiç kimse, Shakespeare'in Coriolanus'dan yana olduğunu savunamaz. Shakespeare, Coriolanus'u hiç sevmez. Wyndham Lewis'in dediği gibi, «Coriolanus, Shakespeare'in çocuğu değildir; Volumnia'nın çocuğudur o.» (2)

Tutuculuğuyla ün salan büyük şair T.S. Eliot bir yana, Shakespeare'in öteki tragedyalarını beğendikleri gibi, *Coriola-*

nus'u da içtenlikle beğenen eleştirmen yok gibidir. Kimileri, bu tragedyanın cansızlığı ve soğukluğu üstünde durarak, oyunu bir yazın ürününe değil, büyük bir bronz heykele benzetirler. Birçokları da haklı olarak, oyundaki şiir yoksunluğundan yakınırlar. Hattâ E.K. Chambers gibi önemli bir Shakespeare uzmanı, *Coriolanus*'u düpedüz «can sıkıcı» bulur. (3) İngiliz tiyatro tarihinin en usta Shakespeare oyuncularından biri sayılan Sir Henry Irving, «bu oyun metelik etmez» diye kesip atar. Shakespeare yapıtlarındaki siyasal kişileri inceleyen John Palmer, Coriolanus'un «görkemli bir salak» olduğunu ileri sürer.

Bu olumsuz yargıların başlıca nedenlerinden biri, Shakespeare'in çok daha korkunç suçlar işleyen kimi kişilerine - örneğin, Macbeth'e - duyduğumuz yakınlığı, Coriolanus'a duyamayışımızdır. O kadar ki, Coriolanus'un geçmişteki yiğitliğine hiç de yakışmayan bir biçimde linç edilmesi, bizde candan bir acıma duygusu uyandırmadığı için, böyle bir baş kişisi olan oyunun gerçek bir tragedyanın yüceliğine erişemediğini bile söyleyebiliriz.

TROILUS AND CRESSIDA

Kimine göre 1601-1602 yıllarında, kimine göre de çok daha sonraları, 1608'le 1609 arasında yazılan *Troilus and Cressida*'yı ele alır almaz, çözümlenmemiş sorunlarla karşılaşırız hemen. Oyunun anlamını, Shakespeare'in burada güttüğü amacı, komedya mı, yoksa tragedya mı olduğunu kestirmek son derece güç olduğu için; bu oyun, *All's Well That Ends Well* ya da *Measure for Measure* gibi, Shakespeare'in «problem play»lerinden, yani sorunlu oyunlarından biri sayılabilir.

İlkin Troilus ile sevişip, ondan ayrılmak zorunda kalır kalmaz delikanlıyı aldatan Cressida'nın serüveni, klasik Yunan ve

Latin edebiyatında ele alınmadığı halde, ortaçağın ve Rönesans'ın en ünlü aşk öykülerinden biridir. XIV. yüzyılda, İtalya'da Boccaccio, İngiltere'de Chaucer gibi büyük yazarlar bu konuyu işlemişlerdir. Boccaccio *Il Filostrato*'yu, Chaucer de İngiliz edebiyatının belki ilk psikolojik romanı diyebileceğimiz *Troylus and Cryseyde*'yi yazmıştır. Shakespeare bu iki öyküden yararlandığı gibi, XV. yüzyılda yayınlanan Lydgate'in *History, Siege and Destruction of Troy*'dan (Troya'nın Tarihi, Kuşatılması ve Yıkılması) ve Raoul Le Févre'in *Recueil des Histoires de Troy*'nun bir çevirisi olan, Caxton'un *Recueil of the Histories of Troy*'dan (Troya Tarihlerinin Bir Derlemesi) da yararlanmıştır. Hattâ Troya savaşını ele alırken, gerçek kaynak olması gereken ve 1598'de George Chapman tarafından İngilizceye çevrilen *İlyada*'dan çok, Lydgate ve Caxton'dan yararlanır. Böylece Shakespeare, kimine göre sonelerinden de anlaşıldığı gibi, Chapman'ı kendine rakip bildiği için, Troya savaşını Homeros'a bütünüyle aykırı bir açıdan ele alır ve ortaçağ kaynaklarından çok Homeros'u okuyanları şaşkına çevirir. *Troilus and Cressida*'da, Shakespeare'in kahramanları, eski Yunan savaşları gibi değil de, ortaçağ şövalyeleri gibi davranırlar. Örneğin, Troya'lı Hector'un, kendi sevdiği kadının onurunu yüceltmek amacıyla bir Yunanlıyı savaşa çağrışı, ortaçağ romanslarında görülen şövalyelik kurallarına ve geleneklerine tümüyle uygundur. Bununla birlikte, Shakespeare'in kaynaklarına sıkı sıkı bağlı kaldığı ileri sürülmez. Her zaman olduğu gibi, *Troilus and Cressida*'yı yazarken de, işlediği iki ayrı konuyu, yani Troya'nın kuşatılması ve sevdalı çiftle ilgili öyküyü, canı istediği gibi değiştirmiş, yepyeni bir bütün yaratabilmiştir.

Troilus and Cressida, Shakespeare'in birçok başka oyununda da işlediği iki büyük temayı ele alır: Aşkı ve savaşı. Troya savaşı, Troya kralının oğlu Paris'in güzel Helena'yı kaçırması yüzünden, yani aşk uğruna başladığına ve bu savaşın sonucu olarak ayrılmak zorunda kalmaları yüzünden Cressida,

Troilus'u aldattığına göre, bu iki konu birbirine sıkı sıkı örülmüştür aslında. Gelgelelim Shakespeare kutsal bilinen bu iki temayı da düpedüz kepaze eder bu oyunda: Aşkı simgeleyen sevdalı Troilus'u, kahpe Cressida hemen mahveder; savaşı simgeleyen onurlu Hector'u da, Achilles pusuya düşürüp kalleşce öldürür. Sonunda Troilus'un coşkun sevgisi de, Hector'un soylu yiğitliği de hiçbir işe yaramaz. Üstelik tüm oyun boyunca, aşkı Pandarus'un, yani bir çöpçatanın gözüyle; savaşı da Thersites'in, yani ahlâksız bir korkağın gözüyle görürüz. Aşkı gelip geçici bir cinsel istek olarak algılayan Pandarus ile, savaşı hayvanca güçlerin anlamsız bir çatışması sayan Thersites, zaman zaman alaycı bir koro görevi görürler bu oyunda. Sevişen âşıkların duygularını, savaşan askerlerin davranışlarını, çoğunlukla bu ikisi yorumlar bize. Böylece *Troilus and Cressida*'da olup bitenlere, bir bakıma Pandarus ile Thersites gibi bakarız biz de. Bu olup bitenlerin dış görünüşüyle içi arasında, yürekler acısı bir ayrım olduğunu; dış görünüşün görkemli ve şatafatlı, içinin ise kokuşmuş bir kargaşalığa boğulduğunu anlarız. Her iki taraf da, aslında saçma bir dâvâ uğruna, aldatılmış bir kocanın hıncını almak, metelik etmeyen bir kadını ele geçirmek için - Thersites'in kaba sözleriyle, «bir boynuzlu ve bir orospu» («a cuckold and a whore») uğruna - sürüp giden bu savaşa girmişlerdir. İşte belki bu yüzdendir ki, savaşanlarda garip bir isteksizlik sezilir. Canı isteyen Achilles gibi çadırına çekilip somurtur; canı isteyen düşmanını özel düellolara çağırır ya da akşamları ona şölenler verir. Yunanlılar da, Troyalılar da, gerçek bir hırs ve öfke duymadan, akıllarına estikçe, sanki sırf hoş vakit geçirmek amacıyla spor yaparcasına savaşırlar. Fransız eleştirmeni Fluchère, İkinci Dünya Savaşının o acayip başlangıcını anımsayarak, Troya savaşı için çok yerinde kullanır «drôle de guerre» («acayip savaş») deyimini. Ama ne denli acayip olursa olsun, bu savaş bir gerçektir. Yaşadıkları bu savaş ortamı, Troilus ile Cressida'yı birbirinden koparmakla kalmayacak, çevrelerinin kokuş-

muşluğu yüzünden sevgilerini de zehirleyecektir. Bozuk bir toplum düzeninde, doğru dürüst bir ilişki kurmanın olanaksızlığı da ortaya çıkacaktır böylece.

Oyunun başlangıcında, Troya Kralı Priam'ın en küçük oğlu Troilus'u, âşık olduğu Cressida'nın amcası Pandarus ile konuşurken görünce, delikanlının iç dünyasının acımasız bir savaşla sarsıldığı için, dış dünyadaki savaşa ilgi duyamaz hale geldiğini, artık dövüşmeye niyeti olmadığını anlarız. Troilus'un Cressida'ya duyduğu aşkın, insana yiğitlik, iç huzuru ve umut veren bir sevgi olmadığı da hemen anlaşılır. Tam tersine. Troilus mertliğini, gücünü ve direncini yitirmiş gibidir bu sevda yüzünden. Ne denli acınacak bir halde olduğunu kendi de bilir:

Ne diye savaşacakmışım Troya surlarının dışında.
Kendi içimde böylesine amansız bir savaş varken?
...
Bir kadının gözyaşları kadar bitkin,
Uyku kadar uysal, bilgisizlik kadar alık,
Gecenin karanlığında korkan bir kızdan daha ürkek
Ve toy çocuklardan daha becerıksizim.

Why should I war without the walls of Troy
That find such cruel battle here within?
...
But I am weaker than a woman's tear;
Tamer than sleep, fonder than ignorance;
Less valiant than the virgin in the night,
And skilless as unpractised infancy.

(*I, 1, 9-12*)

Kendi de anlattığı gibi, umutlarını boğup öldüren, yüreğini kanayan bir yaraya çeviren, içine bir bıçak gibi saplanan, karanlık bir sevdadır Troilus'unki.

Troilus ile yeğeni Cressida arasında çöpçatanlık görevini üstlenen Pandarus, delikanlının sabırlı olmasını isterken, bir yandan da onu büsbütün coşturmak için, Cressida'nın güzelliğini ve aklını ballandıra ballandıra över. Oyunun birçok yerinde olduğu gibi, bu ilk sahnede de, komedya ile tragedya birbirine karışır. Troilus'un şiir diliyle konuşmasına karşılık, güldürücü Pandarus'un düzyazıyla konuşması, genç âşıkla yaşlı muhabbet tellâlının ayrı ayrı dünyalarda yaşadıklarını açıkça belirtir. Gerçi Pandarus hiç de kötü değildir. İki genç arasında pek tatlı bulduğu bu serüveni desteklemeye can atar. Ama Troilus'un aşkının derinliğini kavrayabilmesinin de yolu yoktur. Shakespeare, Troilus ile Cressida'nın ilişkisinde Pandarus'a önemli bir rol vermekle, bu aşkı tâ başlangıçtan mahkûm eder. Troilus'un yürekten kopan o coşkun ve şiir dolu sözleri, Pandarus'un gülünç yorumlarına uğrar ve bir eleştirmenin dediği gibi, yaşlı adamın «yağlı parmakları» Troilus'un sevdasını hemen kirletir sanki. (*)

Troilus ile Pandarus arasındaki sahnenin bir benzeri olarak, başka bir sahnede Cressida ile Pandarus'un karşılaşmasını görürüz. Pandarus ile yeğeni aynı dünyanın insanları oldukları için, her ikisi de düzyazıyla konuşurlar ve bu konuşmaları, su katılmamış bir komedya parçasıdır. Daha önce Cressida'yı Troilus'a öven Pandarus, şimdi de Troilus'u göklere çıkarır. Cressida, Pandarus'un niyetinin ne olduğunu bilir; Troilus'a çoktan göz koymuştur bile. Gelgelelim Troilus gibi saf olmadığı için, bu konuda düşündüklerini gizler. Hattâ delikanlıyı küçümsüyormuş gibi düzmece haller takınır. Hazırcevap, kurnaz, yüzsüz bir kız gibi konuşur; açık saçık şakalar yapmaktan, edepsizce konuşmaktan bile çekinmez. Böylece sevdalı Troilus'u bekleyen hayal kırıklığı, oyunun tâ başından belli olur.

Nitekim Cressida uzun uzun nazlandıktan sonra, Troilus ile bir tek gece geçirip, onu hemen aldatır. Delikanlıya abartmalı bağlılık yeminleri ettiği bu gecenin sabahı, Troya'lı oldu-

ğu hade Yunanlıların yanını tutan babası Calchas'ın isteği üzerine, tutsak düşen Troya'lı Antenor ile değiş dokuş edilen Cressida'nın, Yunanlıların karargâhına gitmesi kararlaştırılır.

Bu ayrılık haberi karşısında, Troilus'un davranışıyla, Cressida'nınki arasında gene tam bir karşıtlık vardır. Gerçekten yıkılan Troilus, duygularını açığa vurmaz, sessiz kalır. Cressida ise kıyametleri koparır. «Gitmeyeceğim» diye tutturur; yeryüzünde Troilus'dan başka hiç kimseyi istemediğine, ölümün bile onu Troilus'dan ayıramayacağına and içer. Sevdiğine erişebilmek için bunca dert çektikten sonra, şimdi «kırık gözyaşlarının tuzuyla acılaşan» («distasted with the salt of broken tears») (IV, 4, 48) bir tek öpüşle ondan ayrılmak zorunda kalan Troilus için, bu bir son değildir. Ölümü pahasına da olsa, Yunanlıların arasına gizlice girip, Cressida'yı her gece görmeye kararlıdır.

Ne var ki, Diomedes'in Yunan çadırlarına getirdiği Cressida'nın, daha demin kendini yerden yere atarak, saçını başını yolan Cressida ile sanki hiçbir ilgisi kalmamıştır. Yunanlıların arasında son derece şen ve şakraktır; ileri geri şakalaşır, güzel Helen'in kocası Menelaus'un boynuzlarıyla alay eder. Biraz sonra Diomedes ile oynayacağı aşk oyununun provasını yaparcasına, genç ya da yaşlı, Yunan prenslerinin hepsine, sırayla Agamemnon'a, Nestor'a, Achilles'e, Patroclus'a, Menelaus'a kendini öptürür. Ama akıllı Ulysses, Cressida'yı sınamak üzere bu öpüşme şakasını kendi ayarladığı halde, onu öpmeye yanaşmaz. Güzel Helen ile Cressida'nın aynı mal olduğuna üstü kapalı biçimde değinerek, ancak Helen yeniden kız oğlan kız olunca Cressida'yı öpebileceğini söyler. Kız gittikten sonra da onu ağır bir dille suçlar; önüne çıkan çapkının kucağına düşüveren, gelip geçici cinsel isteklerin bir oyuncağı olarak tanımlar Cressida'yı.

Çevresindekilerin gerçek değerini ölçmekte usta olan Ulysses'in bu tanımlamasının doğruluğu çok geçmeden kanıtlanır: Cressida, Yunanlı Diomedes ile geceleyin buluşmaya, fazla naz-

lanmadan razı olur. Bu buluşmayı, bir yandan Troilus ile Ulysses, bir yandan da herkesi kötülemekten büyük haz duyan Thersites gizlice gözetlemektedir. Böylece Cressida'nın yeni serüvenini, üç ayrı açıdan birden görmüş oluruz: Aldatılan Troilus'un açısından, sağduyunun temsilcisi Ulysses'in açısından ve bu olup bitenleri «patates parmaklı, şişko kıçlı şehvet şeytanının» («the devil Luxury with his fat rump and potato finger») (V, 2, 53-54) düzenlediği bir kepazelik olarak gören Thersites'in açısından.

Bu durum karşısında Troilus, bir insanın geçirebileceği en korkunç bunalımlardan birine kapılır. Ortada bir gerçek vardır; kaçınılmaz bir gerçektir bu. Ama Troilus bu gerçeği yadsır, «olamaz» diye direnir. Diomedes'in kolları arasında gördüğü kadının kendi sevgilisi olduğunu kabul edemez. Deli olmadığını söylediği halde, gözleriyle gördüğüne, kulaklarıyla duyduğuna, aklıyla inanamaz. Bu kadının Cressida olup olmadığını sorar Ulysses'e. Acı bir alay değil, ancak gerçeği öğrenmek kaygısı vardır bu sorusunda. Troilus'un benliğinde, kimi akıl hastalarına özgü bir ikilik meydana gelmiştir: Bu hem sevgilisidir, hem de sevgilisi değildir. Kafasındaki Cressida kavramı, bir bütün olmaktan çıkmış, ikiye bölünmüştür; bu yüzden de beyninde sanki bir uçurum açılmıştır:

Bu hem Cressid, hem de Cressid değil.
Bir savaştır gidiyor ruhumda.
Öyle garip bir savaş ki, ayrılmaz bir bütün,
İkiye bölünmüş, yerle gök kadar uzaklaşmış birbirinden.

This is, and is not Cressid:
Within my soul, there doth conduce a fight
Of this strange nature, that a thing inseparate,
Divides more wider than the sky and earth.
(*V, 2, 143-146*)

Troilus sanki Diomedes'i yok etmekle bir şey kazanacak, Cressida'yı kahpe olmaktan kurtarabilecekmiş gibi, Yunanlı rakibini öldürmeye karar verir. Eskiden uğruna savaşılan Helen'i kötülediği gibi, Troya savaşını da kötüleyen, çarpışmaya çağıran boruları duyunca, şöyle diyen Troilus,

Susun çirkin sesler! Susun kaba gürültüler!
İki taraf da aptal! Helen elbette güzel olacak,
Her gün kanımızla allık sürmektesiniz ona.
Böyle bir amaç uğruna savaşamam ben.

Peace you ungratious clamours, peace rude sounds,
Fools on both sides, Helen must needs be fair,
When with your blood you daily paint her thus.
I cannot fight upon this argument.

(*I, 1, 94-97*)

şimdi savaşa canla başla sarılır. İç dünyasında kötü bir yenilgiye uğradığı için, dış dünyadaki savaşta bir kahraman kesilmek ister. Troilus'un gerçek isteği ölmektir belki de. Ne var ki, çılgınca bir yiğitlikle çarpıştığı halde ölmez gene de. Oysa Shakespeare'in başvurduğu kaynaklarda, Homeros'un destanında, Caxton ve Lydgate'de, Achilles, Troilus'u öldürür. Shakespeare'in oyununda Cressida da kahpeliğinin cezasını görmediği gibi; Hector kalleşce öldürüldüğü halde, Troya savaşı da kesin bir sonuca varmaz. Böylece her şey havada kalır. Ve bu acayip oyun, Pandarus'un kadın ticaretinden ve zührevi hastalıklardan söz ettiği, seyircileri de, okuyucuları da tedirgin eden bir epilogla son bulur.

Troilus and Cressida, oyuna adını veren kişiler ölmediğine göre bir tragedya sayılamaz. Ama ele alınan konunun buruklu-ğu yüzünden bunu bir komedya saymanın, mutsuz son yüzünden de traji-komedya saymanın yolu yoktur. Hangi türe gir-

diği bile saptanamayan *Troilus and Cressida*, eleştirmenleri uzun süre yıldırmıştır. XIX. yüzyılın en büyük eleştirmeni şair Coleridge, bu konuda ne diyeceğini bilemediğini, oyunu inceleyemeyeceği için *Troilus and Cressida*'dan kaçtığını açıklamak zorunda kalmıştır. (5) Bu oyunu, Shakespeare alanında çözümlenmesi olanaksız sorunların belki en çetini, en çetrefili sayan başka bir eleştirmen, «bu oyunu yazmakla Shakespeare ne demek istedi? Burada olup bitenlerin, buradaki kişiler üzerine ne düşünüyordu?» (6) diye sorar ve sorularına bir yanıt bulamaz. L.C. Knights, bu oyunun insanda bir şaşkınlık, dolambaçlı yollarda yönünü yitirmiş gibi bir duygu uyandırdığını söyler. (7) Wyndham Lewis, daha da ileri giderek, *Troilus and Cressida*'nın kafamızdaki Shakespeare kavramıyla çatıştığını, bu oyunun nerdeyse bir «skandal» sayılabileceğini ileri sürer, (8) vb.

Shakespeare'in *Troilus and Cressida*'da yalnız söyledikleri değil, söyleyiş biçimi de insanı tedirgin eder. Oyun, konuyla pek ilgisi olmayan, upuzun, felsefe niteliğinde diyebileceğimiz söylevlerle doludur. Shakespeare'in belki hiçbir başka oyununda bu kadar çok söylev verilmez. Örneğin, Ulysses, Yunanlılarda başa bağlılık ve üste saygı kalmadığını, bu yüzden Troyalıları yenemediklerini altmışa yakın dizeyle anlatır. Achilles'in şımarıklığını ve kendini beğenmişliğini kırk üç dizeyle söyler. Zamanın yıkıcılığını ancak kırk beş dizeyle açıklayabilir. Üstelik anlaşılması son derece güç olan bu çapraşık söylevlerin çoğu, Shakespeare'in öteki oyunlarında pek kullanmadığı ağır bir dille, Latince kökenli ağdalı, çetrefil ve soyut sözcüklerle doludur.

Troilus and Cressida, dilinin bu çapraşıklığı, o uzun felsefe söylevleri ve özündeki acı kötümserlik yüzünden, uzun süre önemsenmemiş, Shakespeare'in öteki oyunlarının gördüğü rağbetten yoksun kalmış, ikinci sınıf bir oyun sayılmıştı. Geçmişteki Shakespeare uzmanlarının çoğu, onu ya açıkça baltalamışlar ya da küçümseyerek birkaç satırla geçiştirmişlerdi. Ne

var ki, yüzyılımızın başlangıcından beri, *Troilus and Cressida*'ya karşı yıllar yılı benimsenen bu olumsuz tutumda bir değişiklik oldu. O zamana kadar neredeyse hiç sahneye konulmayan *Troilus and Cressida*, büyük ilgi uyandırmaya, sık sık oynanmaya başlandı. Bu oyundaki savaşa bakış açısının, iki büyük dünya savaşı yaşayanlar için, insanı şaşırtacak kadar çağdaş olduğunun farkına varıldı. Gerçi *Troilus and Cressida*'nın ortaya koyduğu sorunlar henüz çözümlenmiş değildir; belki de hiçbir zaman çözümlenemeyecektir. Ama günümüzün eleştirmenleri, bu sorunların dikkatle incelenmeye değer olduğunu artık anlamışlardır.

ANTONY AND CLEOPATRA

1606 ya da 1607 yıllarında yazıldığı sanılan *Antony and Cleopatra*, tarih olayları sırası açısından *Julius Caesar*'ın doğrudan doğruya bir devamı olduğu halde, *Julius Caesar* ile pek ilişkisi olduğu söylenemez aslında. Çünkü orada gördüğümüz Mark Antony, burada bambaşka bir kişiliğe girmiş, Mısır Kraliçesine duyduğu aşk da ön plana geçmiştir.

Antony and Cleopatra'nın, kişilerin ve konunun işlenişi, özellikle şiir yoğunluğu açısından, Roma tarihiyle ilgili *Julius Caesar*'dan da, *Coriolanus*'dan da üstün ve Shakespeare'in dört büyük tragedyasının, yani *Hamlet*, *Macbeth*, *Othello* ve *King Lear* ayarında olduğu tüm Shakespeare eleştirmenlerince kabul edilmektedir. Hazlitt'e göre, Nil nehri taşıp Mısır'a bereket getirdiği gibi, Shakespeare'in şairliği de bu oyuna eşsiz bir görkem bağışlamıştır. (9) Saintsbury'ye göre Cleopatra'nın kişiliği kadar çok yanlı, çekici, sıcak ve renklidir bu tragedya. (10) Quiller-Couch'a göre, Shakespeare'in en yüce başarılarından biridir, (11) vb.

Öteden beri coşkuyla övülen bu oyunda, kimine göre olumsuz sayılabilecek ancak bir tek özellik vardır. O da, olayların geçtiği yerin boyuna değişmesi, oyunun 42 sahneye bölünmesi-

dir. Bu 42 sahneden 24'ü 75 satırdan kısadır; hattâ aralarında, 4, 6, 9 ya da 10 satırlık olanlar vardır.

Bilindiği gibi, Shakespeare'in kendi yaşadığı sırada ve XVII. yüzyılda basılan oyun metinlerinde, perdeye ya da sahneye bölme diye bir şey yoktu. XVIII. yüzyılın başlangıcında, Shakespeare'in bilimsel bir baskısını hazırlayan Nicholas Rowe, kendi keyfine uyarak böyle bir bölünme yaptı ve Rowe'dan sonra gelenler de bu bölünmeleri olduğu gibi kabul ettiler. Eğer *Antony and Cleopatra*, 42 kez dekor değiştirip, 42 kez perdeyi açıp kapatarak, kısa ya da uzun duraklamalarla sahneye konulursa, elbette ki temposu bozulacaktır. Ama daha önce de belirttiğimiz gibi, Elizabeth çağı tiyatrosunda ne dekor vardı, ne de perde. Sahneler, arada duraklama olmadan hızla birbirinin peşi sıra oynanılırdı. Doğrusu da Shakespeare'in tüm oyunlarını, özellikle *Antony and Cleopatra*'yı, bu biçimde, John Danby'nin dediği gibi, nerdeyse sinema tekniğine uyarak, hızlı bir tempoyla sahneye koymaktır. (12)

Antony and Cleopatra'da anlatılan öykü aslında çok yalındır: Pompey, Julius Caesar'ın yeğeni ve varisi Octavius Caesar'ı da, Mark Antony'yi de tehdit ettiği için; Antony, Cleopatra'dan ve Mısır'dan ayrılmak, Octavius Caesar ile barışmak zorunda kalır. Bu barışmayı pekiştirmek için Octavius Caesar'ın kız kardeşi Octavia ile evlenir. Ama bir süre sonra karısını bırakıp Cleopatra'ya geri döner. O zaman Octavius Caesar ile Antony arasında savaş başlar ve Antony yenilir. Sonunda hem o, hem de Cleopatra kendilerini öldürürler. Üstelik Shakespeare bu yalın öyküyü anlatırken, ana konudan bir adım bile uzaklaşmamaya özen göstermiştir. Granville-Barker'in dediği gibi, oyunda görülen tüm kişiler, söylenen her söz, yalnız bu konuyla ilgilidir. (13)

Gelgelelim bu mutsuz aşk öyküsünün geçtiği yer bir tek kent, bir tek ülke değil, Akdeniz'i tüm kıyılarıyla çepeçevre kapsayan Roma İmparatorluğu, yani M.Ö. birinci yüzyılda bilinen tüm dünyadır. Böylece Shakespeare boyuna sahne değiş-

tirerek, seyircilerine yalnız İskenderiye ve Roma'yı değil; Messina'yı, Missenum'u, Atina'yı, Actium'u, Suriye'de bir çölü, Tyrrhene denizinde bir kalyonu, sanki bir an için bir projektörle aydınlatarak, birbirinin peşi sıra ve başdöndürücü bir hızla göstermek zorundadır.

Antony and Cleopatra'nın bir aşk tragedyası mı, yoksa tarihsel bir tragedya mı olduğunu tartışanlar çıkmıştır. Kimine göre, *Julius Caesar*'ı devam ettiren, siyasal bir konuyu işleyen bir oyundur. Kimine göre de, burada tarihsel olaylar, Antony ile Cleopatra'nın kişiliklerini iyice belirtmeye yarayan bir fon perdesinden başka bir şey değildir ve bu oyun Roma dünyasının bir tragedyası değil, Antony ile Cleopatra'nın tragedyasıdır. Böyle bir tartışmaya gerek yoktur bize kalırsa, çünkü *Antony and Cleopatra*, hem bir aşk tragedyasıdır, hem de tarihsel bir tragedyadır. Çünkü Romalı Generalle Mısır Kraliçesinin tutkusu, *Romeo and Juliet* tipinde aşk tragedyalarında olduğu gibi, yalnız iki âşığı mahvetmekle kalmaz, koca bir dünyanın yıkılmasına da neden olur. Antony kendini yitiren bir sevdalı değildir sadece. Yüce bir komutan, şanlı bir devlet adamıdır. Cleopatra'ya tutkusu yüzünden görkemli bir imparatorluğa kıyar, sevgilisini kucaklarken, ülkeleri ve eyaletleri çarçur eder ya da aşk armağanları verircesine, yeni devletler bağışlar ona. Aşkla siyaseti ayırmanın yolu yoktur bu oyunda. Siyasal olaylar, Antony ile Cleopatra'nın ilişkisini etkilediği gibi, âşıkların davranışları da siyasal olayları etkiler. Shakespeare bize, Antony'nin tüm bir dünyayı hem niçin yitirdiğini, hem de bu dünyanın ne biçim bir dünya olduğunu, nasıl ve kimler tarafından yönetildiğini ayrıntılı olarak anlatır.

Antony, Cleopatra'nın aşkı uğruna bir imparatorluğu yıktığına göre, bu imparatorluk ne denli yüce olursa, âşıkların tutkusu da o denli yücelecektir gözümüzde. İşte bu yüzden Shakespeare, hem Antony'nin gücü, ünü ve şanını, hem de tüm dünyayı kapsayan imparatorluğun görkemini sürekli vurgular: Antony dünyanın en büyük askeridir; yeryüzünün yarısını

omuzlarında taşır, dünyayı ayakta tutan üç sütundan biridir; kılıcıyla dünyayı bölmüş ve gemileriyle okyanusun üstünde kentler kurmuştur; «hey» diye bağırınca, krallar küçük çocuklar gibi birbirlerini itekaka buyruklarını yerine getirmek için koşuşmuşlardır. Antony, yalnız Cleopatra'nın değil, herkesin gözünde «yeryüzünün tacı» («the crown of the earth»), «askerliğin bayrağıdır» («the soldier's pole») (IV, 15, 63-64). Lepidus'un dediği gibi, onun kusurları bile, karanlıkta ışıldayan yıldızları andırır. Dünyanın yarısını temsil eden bu insanüstü varlığın ölüm haberini alınca, yeryüzünde kıyamet kopmayışına, can düşmanı Octavius Caesar bile şaşar:

Böylesine yüce bir şeyin kırılması,
Daha büyük bir çatırdı yaratmalıydı yuvarlak dünyada.
Kentlerdeki sokaklara aslanlar üşüşmeli
Ve aslanların inlerine de yurttaşlar üşüşmeliydi.
Antony'nin ölümü bir tek kişinin akıbeti değildir;
Dünyanın yarısı demekti onun adı.

The breaking of so great a thing should make
A greater crack: The round world
Should have shook lions into civil streets,
And citizens to their dens: The death of Antony
Is not a single doom; in the name lay
A moiety of the world.

(*V, 1, 14-19*)

Antony öldükten sonra, Cleopatra'nın gözünde büsbütün tanrılaşır: Onun yüzü, yeryüzünü aydınlatan güneşli ve aylı bir gökyüzüdür; Antony bacaklarıyla okyanusları aşabilir; yükselen kolu, dünyanın doruğudur; doğaüstü bir uyumu olan sesi, öfkelenince gökgürültüsünü andırır; ülkeler ve adalar, onun cebinden düşen gümüş akçeler gibidir.

Antony kadar insanüstü olmamakla birlikte Cleopatra'nın da eşsiz bir yüceliği vardır: Nice görkemli prensler soyundan gelen bir kraliçedir; güneş bile ona tutkundur; o, yeryüzünün ayıdır, Doğunun yıldızıdır. Octavius Caesar'ın gözünde bile, Antony ile Cleopatra, dünyanın en ünlü çiftidir; onların aşkı bu dünyanın sınırlarına sığmayacak kadar uçsuz bucaksızdır.

Shakespeare'in benzetme ve eğretilemelerini inceleyen ve her oyunda ne çeşit imgelerin egemen olduğunu meydana çıkaran Caroline Spurgeon'un açıkladığına göre, öteki Roma tragedyalarında, yani *Julius Caesar* ile *Coriolanus*'da 17 ve 19 kez geçen «dünya» sözcüğü, *Antony and Cleopatra*'da 42 kez geçer. Dünya, gökyüzü ve okyanusla ilgili ve sonsuz bir büyüklük duygusu veren imgeler, bu oyunda ayrıca belirgindir. Wilson Knight da aşağı yukarı aynı noktaya değinerek, güneşi, ayı, yıldızları ele alan bu imgeler sayesinde, Antony ile Cleopatra'nın sevgisinin büsbütün yüceleştiğini ve tüm tragedyayı da ışığa boğduğunu söyler. (14)

Antony and Cleopatra'da Shakespeare'in böyle aydınlattığı bu evren, birbirine tümüyle aykırı, birbirine ölesiye düşman iki ayrı kutba bölünmüştür: Batı ve Doğu, yani Roma ve Mısır. Roma'da siyaset ve savaş, yükselmek ve güçlü olmak hırsı, devlete ve imparatorluğa hizmet etmek görevi ön planda gelir. Bir erkekler dünyasıdır Roma. Bir kadınlar dünyası olan Mısır'da da, aşk ve duygular, keyifle yaşamak, sevmek ve sevilmek ön plandadır. İşte *Antony and Cleopatra*'da asıl tragedya, bu iki dünyanın çatışmasından; Roma'ya bağlı kalması, imparatorluğun buyruklarına göre davranması gereken Antony'nin, Mısır Kraliçesine bağlılığının tutsağı olmasından ileri gelir.

Bu iki ayrı dünyayı sürekli gözlerimizin önüne seren Shakespeare, Roma'nın gücünü ve Mısır'ın çekiciliğini vurgularken, her ikisinin olumsuz yanlarını da belirtir. Aklın ve dürüst bir siyasal düzenin temsilcisi olması gereken Roma, ahlâk açısından çürümektedir aslında. Shakespeare, Roma'yı yöneten

üçlü yönetimi, bir yapıyı ayakta tutan üç sütuna benzetir. Bu sütunların yalnız üçüncüsü, yani yalnız Antony değil, öteki ikisi de, yani Octavius Caesar ile Lepidus da, gerçek değer ölçülerine göre pek sağlam değildirler. Zerre kadar kişiliği olmayan Lepidus, silik bir gölgeyi andırır. Öteki ikisi, bir süre bu güçsüz adamı kullanırlar sadece. Octavius Caesar, güçlü olmasına güçlüdür, ama soğuktur, acımasızdır, fazlasıyla hesaplıdır. Tam anlamıyla temsil ettiği imparatorluğun çıkarlarından ve dolayısıyla kendi öz çıkarlarından başka hiçbir şey düşünmeyen, kupkuru, tatsız bir adamdır. Bir insandan fazla bir politika makinesini andırır. Henüz gencecik olmasına karşın, Bradley'nin dediği gibi, bir çelik parçası kadar sert ve pürüzsüzdür. (15) Böylece ellisini aşmış Antony, aşk yüzünden yıkılıp giderken, su katılmamış bir politik gücü simgeleyen bu delikanlı, önce Antony'den yararlanıp Pompey'i ortadan kaldırır; derken Lepidus'u bir kenara atar, sonra da Antony'i yener. Yücelikten tümüyle yoksun olduğu halde, tam bir başarıya ulaşır; Augustus unvanını alarak, Roma'nın ilk imparatoru olur sonunda.

Mısır dünyası da hiç erdemli değildir. Mısırlılar sırasında çeşitli hilelere başvururlar, hiç çekinmeden yalan söylerler, başlıca amaçları hoşça vakit geçirmekmiş gibi yaşarlar. Gelgelelim Roma'nın yoksun olduğu o sıcak duygularla, sevgiyle, coşkuyla, canlılıkla doludur Mısır dünyası. Her bir yandan taşıp çevresine bereket saçan Nil nehrinin güneşten ılınmış suları, bu dünyanın bir simgesi sayılabilir. Ama Mısır'ın gerçek simgesi, Cleopatra'nın kendisidir. Mısır'ın hem tüm kusurları, hem de o akıllara sığmaz çekiciliği, Cleopatra'nın kişiliğiyle özdeşleşmiştir. O kadar ki, Antony sevgilisine Cleopatra demez. Her zaman, ölürken bile, «Mısır» adını verir ona:

Ölüyorum, Mısır, ölüyorum.
Ancak, şimdi biraz zaman dileniyorum ölümden,

Binlerce öpüşün en sonuncusunu, en zavallısını,
Dudaklarına kondurabilmek için.

I am dying Egypt, dying; only
I here importune death awhile, until
Of many thousand kisses the poor last
I lay upon thy lips.

(IV, 15, 18-21)

Shakespeare'in bellibaşlı iki aşk tragedyasını, *Romeo and Juliet* ile *Antony and Cleopatra*'yı karşılaştırınca (karşılıksız bir aşkı ele alan *Troilus and Cressida*'yı hesaba katmıyoruz), gençliğinde yazdığı *Romeo and Juliet*'deki aşkın, *Antony and Cleopatra*'daki aşktan bambaşka olduğunu görürüz. Romeo ile Juliet çok sade, çok saf iki gencecik çocuktur. Acı deneylerden geçmemişler, hattâ yaşamamışlardır henüz. Ailelerinin arasındaki düşmanlık bile, sevgilerine hiçbir huzursuzluk, hiçbir kuşku katmamıştır. Oysa Antony ile Cleopatra son derece karmaşık kişilikleri olan, karşı koyamadıkları bir cinsel tutkuya kapılmış, orta yaşlı insanlardır.

Tarihe bakılacak olursa, öldükleri sırada, Cleopatra 38, Antony de 53 yaşındaydılar. Shakespeare onların genç olmadıklarını hep anımsatır bize. Antony sık sık ağaran saçlarına, yaşlılığına değinir; oyunun en ilginç kişilerinden biri olan arkadaşı Enobarbus, onu kocamış bir aslana benzetir. Cleopatra ise, aslında olduğundan da daha yaşlıymış gibi konuşur:

Beni düşün,
Ben ki, güneş tanrısının aşk çimdikleriyle morarıp kararmışım,
Ve derin derin kırışmışım zamanın elinde.

Think on me,
That am with Phoebus' amorous pinches black,
And wrinkled deep in time.

(I, 5, 27-29)

Antony ile Cleopatra, yaşlılıkla ölümün artık acı bir gerçek olduğu bir aşamasına gelmişlerdir yaşamlarının. Onları birbirine bağlayan tutkunun yoğunluğu ve acımasızlığı da belki bundan kaynaklanır. Birbirlerine hem müthiş bir haz verirler, hem de sürekli işkence ederler. Anlayış ve huzur içinde birlikte yaşamalarının yolu olmadığı gibi, ayrılmalarının da yolu yoktur. Her ikisi de kuşkular içindedir ve birbirlerinden kuşkulanmakta da haklıdırlar. Antony'nin gözünde Cleopatra, aklın alamayacağı kadar kurnazdır; her an yalan söylemeye hazırdır; öylesine aşiftedir ki, Octavius Caesar'ın uşaklarına bile kırıtabilir. Bu kuşkuların yersiz olduğunu savunmanın da yolu yoktur. Cleopatra, Antony'nin serinkanlı düşününce, kendisinden kopmaya, Roma'ya gitmeye can attığını bildiği için, onu Mısır'da tutmak amacıyla kurnazca planlar kurmak, hilelere başvurmak zorundadır. Üstelik ikisi de birbirinden daha kıskançtırlar. Böylece çeşitli kuşkular onları kemirdikçe, onlar da birbirlerini yerler. Ama çılgınca beliren öfkeleri, kısa sürer, çabucak bağışlayıverirler birbirlerinin günahlarını. Birinci karısı öldükten sonra, sevgilisine haber vermeden, Roma'da Octavius Caesar'ın kız kardeşiyle evlenen Antony, dayanamayıp Mısır'a dönünce, Cleopatra hiçbir şey olmamış gibi onu bağrına basar. Antony de, Cleopatra'nın çeşitli oyunları karşısında, en ağır hakaretler ve küfürleri savurduktan sonra, Cleopatrayı sevmeye devam eder. Cleopatra'nın büyüsünden kurtulmasının, ondan ayrılmasının olanaksızlığını Enobarbus çoktan anlamıştır: Romalılardan biri, Antony'nin Octavia ile evlendikten sonra, Cleopatra'dan ayrılmak zorunda kalacağını söyleyince, Enobarbus şöyle der:

Asla! Bırakmayacak onu.
Yaşlanmak yıpratamaz Cleopatra'yı; alışkanlıkla yavanlaşmaz
Onun sonsuz değişikliği. Başka kadınlar,
Uyandırdıkları iştahları doyurup giderirler.

Ama o, en çok doyurduğu zaman, acıktırır insanı;
Çünkü en bayağı şeyler bile ona yakışır.

Never; he will not.
Age cannot wither her, nor custom stale
Her infinite variety: Other women cloy
The appetites they feed; but she makes hungry
Where most she satisfies; for vilest things
Become themselves in her.

(*II, 2, 234-239*)

Antony ile Cleopatra'nın ilişkisi öylesine huzursuz, zaman zaman öylesine yırtıcı, nerdeyse kin diyebileceğimiz bir duyguya öyle yakındır ki, bu bağın salt cinsel tutkudan kaynaklandığı sanılabilir. Romalılar açısından, pis bir şehvet düşkünlüğünden başka bir şey değildir bu ilişki. Oyunun tâ başında bir Romalı, «bir çingenenin şehvetinin» («a gypsy's lust») (I, 1, 10) kurbanı olarak görür Antony'yi. Pompey de «şehvetten hiçbir zaman bıkmayan Antony»den («the never-lust-wearied Antony») (II, 1, 38) söz eder.

Antony ile Cleopatra arasındaki bağda cinsel tutkunun önemli bir payı olduğu elbette ki doğrudur. Hattâ cinsel tutkudan bile daha olumsuz nice bencil kaygılar, nice garezler vardır zaman zaman aralarında. Ama aslında aşkın ta kendisidir bu tutku. Shakespeare burada aşkı bir bütün olarak, hem bedeni, hem de yüreği ve dimağı saran bir duygu olarak, yani gerçekte olduğu gibi görür. Cinselliğe karşı *King Lear*'deki o tiksintiden hiçbir iz yoktur burada. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*'da cinsel isteği kötülemez, tam tersine tüm kaba ve çirkin sayılabilecek yanlarından sıyırır, aşkın sularında iyice arıtır, iyice yüceltir. Ve tragedyanın sonunda, âşıklar ölümle karşı karşıya gelince, bu yıkıcı tutkunun tertemiz, ışıl ışıl bir sevdaya dönüştüğü de açıkça görülür.

Antony and Cleopatra'da, tragedyanın, Roma İmparator-

luğuyla aşkın çatışmasından doğduğunu söylemiştik. O çatışmanın asıl alanı, o savaşın asıl kızıştığı yer, Antony'nin yüreğidir. Bu bakımdan *Antony and Cleopatra*'nın, Mısır Kraliçesinden çok, Romalı Generalin tragedyası olduğunu söyleyebiliriz. Cleopatra'nın içinde bir bölünme, bir ikilik yoktur. Antony gibi iki tanrıya birden, hem askerlik onuruna, hem de aşka değil, yalnız aşka tapar. İki ayrı dünyanın değil, bir tek dünyanın, yalnız Mısır'ın insanıdır. Oysa Antony bir yandan,

Bırak, Roma Tiber'in sularında erisin ve düzenli imparatorluğun
Geniş kubbesi çöksün! Benim yerim burası.

Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the ranged empire fall! Here is my space
(*I, 1, 33-34*)

derken, bir yandan da Roma'dan kopmasının yolu olmadığını bilir.

Ne var ki, bu oyunda Antony'nin tragedyası işlenildiği halde, oyunun başlıca kişisi, Antony değil, Cleopatra'dır. Kendisi sahnede bulunsun ya da bulunmasın, kişiliği oyuna tümüyle egemendir. Cleopatra öylesine canlı ve gerçektir ki, kimi eleştirmenler, Shakespeare'in tanıdığı ve sevdiği bir kadından esinlenerek onu yarattığı kanısına varmışlardır. Quiller-Couch, Cleopatra gerçekten yaşamış bir kadının portresi değilse, böyle bir harikanın nasıl yaratıldığını anlamanın yolu olmadığını söyler. (16) Chambers ve daha birçok eleştirmen de aynı kanıyı paylaşır. Schücking, Shakespeare'in Cleopatra'yı canlandırırken, nerdeyse gözle görülür bazı ayrıntılara değindiğini belirtir. Örneğin Enobarbus, Cleopatra'nın sokakta kırk adım hopladıktan sonra, soluk soluğa nasıl konuştuğunu anlatır. Bu eleştirmene göre, bir yazarın böylesine kesin ve gerçekçi bir ayrıntıyı kendi gözleriyle görmeden uydurması olanaksızdır.

(17) Cleopatra ile sonelerdeki Esmer Kadın arasında birçok bakımdan yakın bir benzerlik göze çarptığı için, Shakespeare'in bu iki kişiyi aynı kadından esinlenerek çizmesi de olasıdır.

Cleopatra'nın çekiciliğinin bir nedeni büyüleyici dişiliği ise öteki nedeni de, Wilson Knight'ın dediği gibi, renkleri boyuna değişen, göz kamaştırıcı bir ipek kumaşa benzeyişi, (18) binbir façetalı bir kişiliği oluşudur. Bu kadının insanı hayretler içinde bırakacak kadar karmaşık benliği, birbirine tümüyle aykırı çeşit çeşit özelliklerle doludur: Hem yalancı, hem dürüsttür; hem bencil, hem özverilidir; hem mantıksız, hem akıllıdır; hem atılgan, hem korkaktır; hem bir mahalle karısı kadar bayağı (örneğin, Antony'nin evlendiği haberini getiren adamcağızı döver), hem de kraliçelerin en görkemlisi kadar soyludur; hem cinsel isteklerinin tutsağıdır, hem de sevgilerin en gerçeğini duyabilir; hem aşiftedir, hem de erkeğine ölesiye bağlıdır, vb... Cleopatra'da, kadın denilen varlığın - hem iyi, hem kötü - tüm nitelikleri bulunur. Antony ona «koca Nil'in yılanı» («my serpent of old Nile») (I, 5, 25) demekte haklıdır, çünkü zaman zaman, yılanlara özgü gizemli hainliğin bile izleri sezilir Cleopatra'da. Yılanların zarif kıvraklığı ve sinsi gücü de vardır onda. Shakespeare, onun tüm olumsuz yanlarını gözümüzün önüne serdiği halde, Cleopatra, âşığını da, bizi de büyüleyen o eşsiz çekiciliğinden hiçbir şey yitirmez gene de. Antony'nin dediği gibi, sanki en kötü şeyler bile ona yakışır, onu daha güzelleştirir bizim gözümüzde.

Cleopatra'nın bu sonsuz değişkenliği içinde, hiçbir zaman değişmeyen, hep aynı kalan bir tek şey vardır: Antony'ye sevgisi. Antony'nin onu sevmediği, daha doğrusu sevmek istemediği anlar olur. Cleopatra ise onu hep sever. Çağının en ünlü adamlarıyla, bu arada Büyük Pompey ve Julius Caesar ile (Bernard Shaw'nun *Caesar and Cleopatra* adlı çok ilginç bir oyunu vardır bu konuda) ilişki kurmuştur. Bununla övünür de. Ama Antony, Cleopatra'nın son ve tek aşkıdır, «erkeklerin erkeği»dir («my man of men»). Bu aşkın gerçekliği de, gücü de

su götürmez. Eğer Cleopatra, boyuna dönerek, renk renk camlarından ışıklar saçan bir fener gibiyse, bu fenerin ekseni Antony'ye duyduğu sevgidir. Ve tragedyanın sonunda sevgi, yalnız Cleopatra için değil, Antony için de, ölümü bile yenen bir güç olarak yücelir.

NOTLAR

1 — T.M. Parrott, *Shakesperean Comedy*, New York, Oxford University Press, 1949, s. 331
2 — Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox*, London, Grant Richards, 1927, s. 239
3 — E.K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964, s. 258
4 — John Wain, *The Living World of Shakespeare*, Pelican Books, 1966, s. 127
5 — S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, London, Everyman, Dent, 1937, s. 89
6 — Wyndham Lewis, *a.g.e.*, s. 259
7 — L.C. Knights, *Some Shakesperean Themes*, London, Chatto and Windus, 1960, s. 71
8 — Wyndham Lewis, *a.g.e.*, s. 259
9 — William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, Centenary Edition, c. IV, London, 1930, s. 232
10 — *The Cambridge History of English Literature*, c. V, Cambridge University Press, s. 198
11 — Arthur Quiller-Couch, *Cambridge Lectures*, London, Everyman, Dent, 1943, s. 186
12 — John Danby, *Poets on Fortune Hill*, s. 128
13 — Harley Granville-Barker, *Prefaces to Shakespeare*, Second series, London, Sedgwick and Jockson, 1951, s. 117
14 — Wilson Knight, *The Imperial Theme*, London, University Paperbacks, Methuen, 1965, s. 242.
15 — A.C. Bradley, *Shakesperean Tragedy*, London, Macmillan, 1937, s. 299
16 — Arthur Quiller-Couch, *a.g.e.*, s. 202
17 — Levin L. Schücking, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London, Harrap, 1922, s. 13
18 — Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 309

Onuncu Bölüm

SHAKESPEARE'İN SON OYUNLARI

Shakespeare'in son oyunları olan *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* ve *Tempest*'e **«romances»** adı verilir. Fransızca, İtalyanca, İspanyolca gibi Latinceden türeyen dillere, İngilizcede «Romance languages», Fransızcada da «langues Romanes» denilir. Bu dillerde yazılan şiir ya da düzyazı öykülere de, ortaçağ edebiyatında «romance» ya da «roman» adı verilirdi. Bugün «roman» gerçeklere daha bağlı kalan bir anlatı türü sayılır. Oysa «romance»larda, sıradan yaşamın gerçekleriyle hiçbir ilişkisi olmayan olağanüstü durumlar, heyecan verici romantik serüvenler, yeryüzünde görülmeyen gizemli kişiler, doğaüstü olaylar ele alınır.

Shakespeare'in son oyunlarında, romance'ların işte bu özelliklerini görürüz. Örneğin, *Pericles*'de oyunun baş kişisi, düşünde gördüğü tanrıça Diana'nın ona yol göstermesi sayesinde karısına kavuşur. *The Tempest*'de Prospero, büyüleriyle fırtınaların patlak vermesini sağlayan, her isteğini yerine getirebilen bir sihirbazdır. *The Winter's Tale*'de Apollo'nun tapınağındaki kâhin, Kral Leontes'in karısının suçsuz olduğunu bildiren bir kehânette bulunur, vb.

Eski romance'ların gerçeklerden kopuk bu havası dışında, Shakespeare'in son oyunlarında çok belirgin bazı ortak özellikler görülür. Bu oyunların dördü de traji-komedya türüne gi-

rer; yani tragedyalara özgü çok acıklı ve üzücü olaylarla karşılaşıldıktan, çok derin acılar çekildikten sonra, her şey güzel olur, her şey iyi biter. Kötüler kesin yenilgiye uğrar, iyiler tam bir mutluluğa varır; ölü sanılanların, mucize kabilinden yaşadıkları anlaşılır; bebekliklerinde yitirilen evlâtlar, yetişkin genç kızlar ve delikanlılar olarak, annelerinin babalarının karşısına çıkar; fırtınalarda ayrılan aileler birbirine kavuşur; yıllar yılı dargın olanlar barışır, vb.

Shakespeare bu son oyunlarında, olgun döneminin komedyalarında ve tragedyalarında olduğu gibi, kişilerin gerçeklere uygun bir biçimde davranıp konuşmalarına, iç çelişkilerine ya da birbirileriyle çatışmalarına değil; konuya, yani anlatılan öyküye ve bu öyküde ele alınan olaylar dizisine önem verir. Üstelik yazarımız, işlediği masalımsı öyküyü, danslarla, pandomimalarla, müzikle, şarkılarla elinden geldiğince süslemeye çaba gösterir.

Shakespeare bundan önceki oyunlarından bir hayli farklı olan bu oyunları acaba neden yazdı? *The Jacobean and Caroline Stage* adlı bir kitap yayınlayan G.E. Bentley'ye göre, bunun pratik bir nedeni vardı: Çalıştığı tiyatro topluluğu, bir yandan Globe tiyatrosunda halka açık oyunlar sergilerken, bir yandan da «özel tiyatro» denilen Blackfriars'ı 1608'de satın almış, orada da oynamaya başlamıştı. Eskiden Dominican rahiplerinin manastırı olan bu tiyatro binasına «özel» denilmesinin nedeni, üstü kapalı olduğu için kışın yağmur ya da kar yağarken de kullanılması ve buraya gidenlerin, öteki tiyatroların seyircilerinden çok daha yüksek bir sınıftan gelmeleriydi. Bu aristokrat ve paralı müşteriler, gerçeklerden uzak, heyecanlı olaylar, pandomimalı ve danslı gösteriler seyrederek, müzik ve şarkılar dinleyerek, hoşça vakit geçirmek istiyorlardı. Shakespeare de üyesi olduğu tiyatro topluluğunun isteği üzerine, bu yeni müşterilerin beğenisine uygun oyunlar yazmak zorunda kaldı.

Bentley'in bu varsayımı doğru ya da yanlış olabilir. Ne

var ki, Shakespeare'in son oyunları ayrıca ilgimizi çekmez. Lytton Strachey'e uyarak, bu oyunları canından bezmiş yorgun bir yazarın, sırf para kazanmak için kaleme aldığını söyleyecek kadar ileri gidecek değiliz; ama romance'ların, bir başyapıt olan *The Tempest* bir yana, Shakespeare'in büyük komedyaları ve büyük tragedyaları değerinde olmadığı da yadsınamaz bir gerçektir.

PERICLES

1607-1608 yıllarında yazılan *Pericles*, Shakespeare'in yeni denediği romance türünün ilk örneğidir ve birazdan göreceğimiz gibi, bu türün özelliklerini en belirgin ve en abartmalı biçimde gözler önüne serer.

Shakespeare uzmanlarının neredeyse tümüne göre, *Pericles'in* bütünü yazarımızın değildir. Shakespeare bu oyunun ancak son üç perdesini yazmıştır. Şöyle bir varsayım ileri sürülmektedir: Yeni açılan tiyatroda oynanmak üzere, Shakespeare'e Pericles'in öyküsünü işleyen eski bir oyun verilmiş, bunu düzeltip yeniden yazması istenilmiştir. Shakespeare de şimdi metni kaybolan bu oyunun, çok şaşırtıcı, hiç beklenmedik ve olağanüstü olaylarla dolu öykülerden hoşlanan Blackfriars seyircilerine uygun olacağını düşünmüştür. Ama vakti olmadığı ya da üşendiği için ilk iki perdeye el sürmemiş, belki de bu işi başka bir yazara devretmiş; son üç perdeyi ise, özellikle Marina üstünde durarak yeniden yazmıştır.

M.Ö. 460 yılıyla, öldüğü M.Ö. 429 yılları arasında Atina'ya egemen olan ünlü devlet adamı ve komutan Pericles ile buradaki Pericles arasında ad benzerliğinden başka hiçbir ilişki yoktur. Üstelik sözde eski Yunanistan'da geçtiği halde, *Pericles* bir Yunan öyküsü değil, bir ortaçağ masalıdır aslında.

Tarihsel bir kişiliği olmayan bizim Pericles'in başına gelenler, XIV. yüzyılın ünlü şairlerinden John Gower'in Latince yazdığı *Confessio Amantis* adlı derlemesinden alınmıştır. Shakespeare, Gower'e borçluluğunu belirtmek istercesine, her perdenin başında, hattâ kimi zaman perdenin içinde Gower'e bir koro ya da bir sunucu görevi vererek, onu ikide birde sahneye çıkarır; olup bitenler üstüne tüm gerekli açıklamaları ona yaptırır.

Yazıldığı sırada çok tutulduğu halde, XIX ve XX. yüzyıllarda neredeyse hiç sahnelenmeyen bu oyunun birinci perdesinin başında Gower, şu sırada Antioch, yani Antakya'da bulunduğumuzu bildirir. Bu ülkenin kralı Antiochus, kendi öz kızıyla yasak bir cinsel ilişki kurmuştur. Kızıyla evlenmek isteyenleri uzaklaştırmak amacıyla onlara bir bilmece sorar, bilmeceyi çözemeyenleri de öldürür. Genç kral Pericles, ölüm tehlikesini göze alır, müzik eşliğinde sahneye giren güzel prensese gene de talip olur. Antiochus'un, kızının aynı zamanda karısı olduğu anlamına gelen bilmeceyi çözünce, dehşete düşüp oradan kaçar. Ne var ki, Pericles bir şey söylemediği halde, kızıyla yasak ilişkisini anladığını sezen Antiochus, adamlarından birine onu bulup öldürme görevini verir. (Daha sonraları, Antiochus'un da, kızının da cezalarını gördüklerini, gökyüzünden inen gizemli bir ateşin, ikisini de yakıp kül ettiğini öğreniriz.) Peşinden gelen katilden kendi ülkesinde de korkan Pericles, Tarsus'a gider. Kıtlık çeken, açlıktan kırılan Tarsus'a gemiler dolusu buğday getirdiği için, vali Cleon ile eşi Dionyza, onu bağırlarına basarlar.

İkinci perdenin başında koro görevini üstlenen Gower seyircilere bilgi verirken, bir de pandomima gösterilir. Durum sözle nasıl olsa açıklandığı için pandomima tümüyle gereksizdir; ama Blackfriars tiyatrosunun kibar seyircileri herhalde hoşlanıyorlardı bu tür gösterilerden. Öldürüleceği korkusuyla Tarsus'da kalamayan Pericles, oradan da kaçarken, bindiği gemi fırtınada batar. Kendi de perişan bir halde, Pentapolis'de karaya çıkar. Pentapolis kralı Simonides'in Thaisa adlı güzel bir

kızı vardır. Ertesi gün bu prensesin doğum günü olduğu için, ortaçağ geleneklerine uygun olarak, şövalyelerin ata binme ve mızrak kullanma becerilerini gözler önüne serecekleri bir yarışma düzenlenmiştir. Yarışmada birinci gelen, güzel prensesle evlenecektir. Bu arada oyun, pandomima yerine bir dansla süslenir; şövalyeler ilkin kendi aralarında, sonra da saraydaki bayanlarla dans ederler.

Elbette ki, yarışmayı Pericles kazanacak ve güzel Thaisa ile evlenecektir. Pericles ile Thaisa'nın mutluluğunu anlatan, gene gereksiz bir pandomimadan sonra, karabahtının Pericles'in peşini bir türlü bırakmadığı anlaşılır. Çünkü ülkesine geri dönmek için bindiği gemi, ikinci bir fırtınaya tutulur. Hamile olan Thaisa, korkudan erken doğum yapar, bir kız çocuğunu dünyaya getirdikten sonra «ölür»; su sızdırmayacak biçimde kalafatlanmış bir sandığa konulup denize atılır.

Ephesus sahilinde karaya vuran sandık, orada yaşayan ve saatlerce ölü olanları bile diriltiği söylenen ünlü bir hekime getirilir. Bu ünlü hekim, müzik eşliğinde Thaisa'yı «diriltir». Kocasının ve bebeğinin fırtınada öldüğünü sanan Thaisa, dünyadan el etek çekip, tanrıça Diana'nın tapınağına sığınır, rahibe olur.

Fırtınadan sonra Tarsus'a giden Pericles, denizde doğduğu için Marina adını verdiği küçük kızını, Cleon ile Dionyza'ya emanet edip, kendi ülkesi Tyre'a geri döner. Tarsus'da büyüyen Marina on dört yaşına gelir. Ne var ki, Marina çok güzel, çok erdemli ve çok yetenekli olduğu için, Cleon ile Dionyza'nın kendi kızları onun yanında pek sönük kalır. Bu duruma fena halde içerleyen Dionyza, adamlarından birine para verir, Marina'nın canına kıymasını ister. Bir süre önce dadısı da öldüğünden, genç kız kimsesiz kalmıştır:

Ah ben, zavallı kız!
Bir fırtınada doğmuşum annem ölürken;
Bu dünya sürekli bir fırtına benim için.

Ay me! Poor maid,
Born in a tempest when my mother died;
This world to me is like a lasting storm.

(*IV, 1, 17-19*)

Dionyza'nın adamı genç kızı tam öldüreceği sırada, gene beklenmedik ve de heyecanlı bir olay olur; korsanlar gelir, Marina'yı kaptıkları gibi gemilerine götürürler ve Mytilene, yani Midilli adasında onu bir geneleve satarlar. İşte o zaman, ortaçağ masal havasından çıkıp, Elizabeth çağı İngiltere'sinin çiğ gerçekleri içine düşeriz ansızın. Eskiden eleştirmenler, bu genelev faslını, kutsal bildikleri Shakespeare'lerine hiç yakıştıramazlardı; ama Marina'nın kişiliğinin ve genelevdeki davranışının hem Shakespeare'in kaleminden çıktığı, hem de oyunun belki en ilginç yanı olduğu konusunda en küçük bir kuşkumuz yoktur artık.

Genelevi işleten kadın, Marina'nın kız oğlan kızlığını değerlendirmek istediğinden, büyük bir reklâm kampanyası düzenler. Sokaklarda bir tellâl, bu el değmemiş genç kızın herkese verilmeden önce en çok para verene teslim edileceğini bağıra çağıra ilân eder. Ne var ki, *The Tempest*'deki Miranda ve *The Winter's Tale*'deki Perdita gibi saf ve tertemiz bir genç kız olan Marina, genelevde yaşarken bile erdemli kalmanın yolunu bulur. Evi işleten kadın ve muhabbet tellâlları öfkeden kudururken, en azgın müşteriler bile, Marina'ya el sürmeden, onunla sadece konuşup, çıkıp giderler genelevden. Bunlardan ikisinin arasında şöyle bir konuşma geçer:

— *Sana orada tanrıbilimi dersi verilmesi! Hiç aklına hayaline gelebilir miydi böyle bir şey?*
— *Hayır, hayır! Ben artık kerhaneye gitmem. Bâkire rahibelerin şarkılarını dinlemeye gidelim mi seninle?*

— *But to have divinity preached there! Did you ever dream of such a thing?*

— *No, no. Come, I am for no more bawdy-houses. Shall us go hear the vestals sing?*

(*IV*, 5, 4-7)

Bundan böyle erdemli yaşamaya karar veren bu bayılara göre, Marina «şeytanı bile Puritan yapabilir» («she would make a Puritan of the devil») (V, 5, 10).

Mytilene valisi Lysimachus da, Marina'yı sınamak amacıyla geneleve gelir. Ama genç kız, valiyle öyle güzel konuşur ki, bu kötü yere kötü bir niyetle gelmediğini söyleyen vali, Marina'ya saygı duyar, ona bir yığın altın verip, çıkar gider; oyunun sonunda da Marina ile evlenir.

Bu arada Cleon ile Dionyza, kızını almak için Tarsus'a gelen Pericles'e, Marina'nın öldüğünü söylerler, bir de görkemli mezar gösterirler ona. Kızını almakta niçin bu kadar geciktiği açıklanmayan Pericles'in bu mezarın önünde nasıl yas tuttuğu, bir pandomimayla anlatılır. Hiçbir suçu yokken bunca felâkete uğrayan bu adamcağızın şimdiye dek çektiği acıların en korkuncudur kızını yitirdiğini sanması. Ama bu konuya değinilmez; çünkü romance'larda önemli olan kişilerin neler duydukları, duyduklarını nasıl dile getirdikleri değil, ne gibi olaylarla karşılaştıkları, başlarına neler geldiğidir. Üstelik Shakespeare'in büyük tragedyalarından farklı olarak, kişilerin başına gelenler (Pericles'in durumundan da anlaşıldığı gibi) onların herhangi bir kusurundan ya da güçsüzlüğünden kaynaklanmaz, durup dururken olur.

Tarsus'dan ayrıldıktan sonra gemisi gene fırtınaya tutulan Pericles, bir rastlantı sonucu, kızının yaşadığı adaya gelir. Mytilene valisi Lysimachus, onu karşılar. Kederinden üç aydır yiyip içmeyen, ağzını açıp bir tek söz söylemeyen Pericles'e acıyan vali, onu ancak Marina gibi eşsiz bir yaratığın şarkıla-

ıyla, sözleriyle biraz olsun avutabileceğini düşünür. Marina kim olduğunu bilmediği bu zavallı yaşlı adamla konuşur, ona arkılar söyler. Oyunun ender güzel yerlerinden biri olan bu ahnede, Pericles ilkin hiçbir tepki göstermez. Ama bir süre onra, bu genç kızın «ölen» sevgili eşine benzediğini, kendi kızı la yaşasaydı böyle olabileceğini düşünür. Marina'ya sorular ormaya başlayınca, durum anlaşılır. Sevinçten öleceğini sanan Pericles, yanındaki dostuna bağırır:

Beni yarala! Hemen canını yak benim!
Yoksa üstüme saldıran bu sevinç denizleri,
Yaşamımın kıyılarını silip süpürecek,
Beni boğacak güzellikleriyle.

Give me a gash, put me to present pain,
Lest this great sea of joys rushing upon me
Overbear the shores of my mortality,
And drown me with their sweetness.

(*V, 1, 193-195*)

Pericles böylesine coşkulu bir sevinç içindeyken, büyülü ir müzikle uykuya dalar. Düşünde gördüğü tanrıça Diana, nun hemen Ephesus'daki tapınağa gitmesini ister. Baba kız, anrıçanın buyruğunu yerine getirip, orada Thaisa'yı bulurlar. Böylece «bu büyük mucize» («this great miracle») (V, 3, 58) ayesinde, aile birleşmiş olur. Koro olarak oyunda son sözü öyleyen Gower, gerekli ahlâk dersini verir: Antiochus ile kızı, ötü bir şehvetin nasıl cezalandırıldığını göstermişlerdir. Pe- icles, karısı ve kızı ise, kaderin en acımasız darbeleri karşı- ında erdemin nasıl yıkılmadığını, eninde sonunda insanı na- ıl mutluluğa eriştirdiğini kanıtlamışlardır.

CYMBELINE

Shakespeare ya 1609'da ya da 1610'da *Cymbeline*'ı yazarken, birbiriyle hiç ilgisi olmayan iki ayrı kaynaktan yararlanmıştı: Biri Holinshed'in vakayinamesinde anlatılan M.Ö. 33 yılında tahta geçen Büyük Britanya'nın efsanevî krallarından Cymbeline'nın öyküsü; ikincisi de Boccaccio'nun XIV yüzyılda yayınladığı ünlü *Decameron*'da anlatılan bir öykü. *Cymbeline*'da, bizi ancak bu ikinci kaynaktan alınan konu, yani Imogen ile kocası Posthumus'un başına gelenler ilgilendirdiği için, yazarımız Büyük Britanya efsanelerini hiç işe karıştırmadan, sadece Boccaccio'ya başvursaydı, *Cymbeline* çok daha derli toplu ve çok daha ilginç bir oyun olurdu kuşkusuz. Ne var ki, Shakespeare romance türünden bu oyunun dekoru olarak Hıristiyanlık öncesi çağın Britanya'sını seçmiş ve Romalılarla Britanyalılar arasındaki çatışmaya bir hayli yer vererek, işlenen konunun ve dolayısıyla dikkatimizin dağılmasına neden olmuştur.

Oyuna adını verdiği halde silik bir kişiliği olan ve konunun gelişmesinde pek önemli bir rol oynamayan Kral Cymbeline, ilk karısı öldükten sonra kötü bir kadınla evlenmiştir. Cymbeline'nın ilk eşinden iki oğlu ve bir kızı olmuştur. Bu iki oğlan daha bebekken gizemli bir biçimde «çalınmışlar» ve yaşayıp yaşamadıkları bile bilinmemektedir. Bu kaybolan çocukların yirmi yıl sonra ortaya çıkmaları, Shakespeare'in son oyunlarının havasına uygun olmakla birlikte, *Cymbeline*'nın dağınık yapısını büsbütün karmakarışık eden gereksiz bir yan öyküdür. Yaşlı kralın kızı Imogen ise, oyunun sadece baş kişisi değil, gerçek özüdür bize kalırsa.

Cymbeline'nın ikinci karısının ilk evliliğinden Cloten adlı bir oğlu vardır. Peri masallarının kötü üvey analarını andıran bu kadın, kaba saba ve son derece aptal oğlunu ille de Cymbeline'nın kızıyla evlendirmek ister. Oysa Imogen sarayda yetişen çok değerli ama yoksul bir genci sevmiş, onunla evlenmiş-

tır bile. Ahlâksız ikinci karısının elinde bir kuklaya dönen Cymbeline, babası öldükten sonra dünyaya geldiği için Posthumus («posthumous» sözcüğü ölümden sonra anlamına gelir) adını taşıyan damadının sürülmesine karar vermiş, Imogen'i de hapse atmıştır.

Kötü kraliçe, Imogen'in hemen sezdiği ikiyüzlü bir davranış içinde, üvey kızını hapisten çıkarır; kocası İtalya'ya sürgüne gitmeden önce buluşmalarını sağlarken, Cymbeline'mn onları baş başa görüp daha da çok öfkelenmesinin de yolunu bulur. Imogen ayrılırken kocasına bir elmas yüzük verir. Posthumus da, «bu bir sevgi kelepçesidir» («it is a manacle of love») (I, 1, 122) diyerek karısının koluna bir bilezik takar.

Kocasından ne denli derin bir sevgiyle, ama aynı zamanda nasıl cesaretle ayrıldığını; öfkeden kuduran babasının karşısında nasıl yılmadığını, hattâ Posthumus'un çocukluğunda kendisine oyun arkadaşı olarak verildiğine göre, onu sevmesinden babasının sorumlu olduğunu söyleyecek kadar çekinmediğini görür görmez, Shakespeare'in çizdiği o eşsiz kadınlar arasında Imogen'in özel bir yer tuttuğunu, yazarımızın son dört oyunundaki kadınların en ilginci olduğunu hemen anlarız. Daha önce de söylediğimiz gibi, Shakespeare son oyunlarında kişilerden çok olaylara önem vermekte; olgun döneminin komedyalarında ve tragedyalarında olduğu gibi, kişileri derinliğine inceleyeceği yerde, onların başına gelen serüvenleri anlatmakla yetinmektedir. *Cymbeline*'nın öteki kişileri arasında Imogen'in, kuklalar arasına düşmüş canlı bir insan izlenimi vermesinin nedeni de budur.

Imogen'in başlıca özelliği, kocasına bağlı, haksız bir kıskançlığa kurban gittikten sonra da sevmesini bilen bir kadın, yani ikinci bir Desdemona oluşu değildir. Gerçi Desdemona'nın durumuna düşer, ama ondan farklı olarak, kendini koruyacak kadar güçlüdür, yiğittir. Gece uyumadan önce üç saat okuyan akıllı Imogen, sırasında öfkelenmesini, sırasında gülmesini bilir. Nitekim oyunun en sonunda kocasıyla barışırken,

çok çektiği ama kocasını gene de bağışladığı konusunda uzun ve duygulu söylevler vereceğine, Posthumus'un boynuna sarılıp, onunla güreşiyormuş gibi şakalaşır:

Nikâhlı eşini neden itip attın?
Tut ki, bir kayanın üstündesin;
Hadi gene at beni şimdi.

Why did you throw your wedded wife from you?
Think that you are upon a rock; and now
Throw me again.

(V, 5, 262-264)

Çoğu eleştirmenler *Cymbeline*'ı haklı olarak beğenmemekle birlikte, Imogen'i göklere çıkarırlar. Hazlitt bu oyunun sırf onun sayesinde ilgimizi çektiğini söyler. Quiller-Couch'a göre, Shakespeare'in olağanüstü kadınları arasında, Imogen eşsizdir gene de. (1) Mark Van Doren'e göre, bu oyunu kurtaran, hattâ güzelleştiren, sadece Imogen'in varlığıdır. (2) Swinburne, Imogen'in, Tanrının ya da insanların yaratabileceği en «tapınılası» kadın olduğuna inanır. Bernard Shaw bile, «Shakespeare'in dehasının yarattığı bu büyüleyici kadından» söz eder ve eğer Imogen olmasaydı, *Cymbeline*'nın, tıpkı *Titus Andronicus* gibi, sahneye hiç konulmayacağını söyler. Gerçekten de Sybil Thorndike ya da Peggy Ashcroft gibi İngiltere'nin en ünlü kadın oyuncuları, Imogen rolünü oynamaya can atmasalardı, belki de hiç sahneye konmazdı *Cymbeline*.

İtalya'ya sürülen kocası, bir yabancıyla bahse tutuştuğu için, bu eşsiz Imogen'in başı derde girer. Bir Fransız, bir İspanyol, bir Hollandalı, bir de İtalyandan oluşan erkekler toplantısında, Posthumus karısını överken, ahlâksız bir İtalyan olan Iachimo, onu kolayca baştan çıkarabileceğini ileri sürer. Posthumus da, bize kalırsa çok akılsızca davranarak, kim oldu-

ğunu bilmediği bu adamla, karısının namusu üstüne kumar oynar, onunla bahse girer: Eğer Iachimo bahsi kazanırsa, Imogen'in ayrılırlarken kocasına armağan ettiği elmas yüzüğü Posthumus, Iachimo'ya verecek; eğer kaybederse, Iachimo, Posthumus'a hem on bin altın ödeyecek, hem de böyle bir bahsi kazanacağını ummakla bile Imogen'i aşağıladığı için, Posthumus ile düello etmek zorunda kalacaktır.

Başına daha da büyük dertler açılacağını bilmeyen zavallı Imogen, babasının, kraliçenin ve Cloten'in zulmüne büyük bir direnç ve sabırla karşı koymaya çalışmaktadır o sırada:

Acımasız bir baba, hain bir üvey ana;
Kocası sürgünde nikâhlı bir kadına
Bir de aptal talip...

A father cruel, and a step-dame false,
A foolish suitor to a wedded lady
That hath her husband banished...

(I, 5, 1-3)

Posthumus'dan bir mektup getirerek, hızla Britanya'ya varan Iachimo, Imogen'i görür görmez, ona hayran olur; bu kadının kafası da bedeni kadar güzelse, bahsi kaybedeceğini söyler hemen. Ama pes etmez. Neredeyse Iago'nunki kadar usta bir yöntem kullanarak, Imogen'i baştan çıkarmaya yeltenir genç de. Bir yandan ona duyduğu hayranlığı dile getirir, bir yandan da kocası üzerine yalanlar uydurur: Sözde Posthumus İtalya'da kendini fena halde eğlenceye vermiştir; sabahtan akşama kadar gezip tozuyor, içki içiyor, çeşitli kadınlarla düşüp kalkıyordur.

Üzüntüsünü gizleyen Imogen, o sırada ahlâk açısından çok düşük bilinen İtalyan yaşantısıyla, Britanya'ya özgü akıllı uslu yaşantı arasındaki karşıtlığa çok üstü kapalı biçimde değinen

bir iki sözle yalın bir tepki gösterir Iachimo'nun uydurdukları-na: «Korkarım ki, Britanya'yı unuttu benim efendim» («My lord, I fear, has forgotten Britain») (I, 6, 112). Gelgelelim Iachimo, Imogen'in kendisiyle sevişerek kocasından öç almasını önerince, genç kadın onu öfkeyle kovar, babasına da haber vereceğini söyler. Bunun üzerine kurnaz Iachimo, hemen taktik değiştirir. Imogen'i sadece sınamak için böyle konuştuğunu, Imogen'in de, eşinin de son derece erdemli kişiler olduğuna inandığını bildirerek, onu kandırır. Bunları söylerken, genç kadını mahvedecek olan plânı kurmuştur bile: İçinde çok değerli eşyalar ve mücevherler bulunan bir sandığı vardır. Bu sandığın, bir tek geceliğine güvenilir bir yerde saklanmasını istiyordur. Öfkesi artık geçen Imogen de, en güvenilir yerin kendi yatak odası olduğunu bildirir.

Imogen geceleyin, daha önce de söylediğimiz gibi üç saat okuduktan sonra derin bir uykuya dalınca, Iachimo sandıktan çıkar. Genç kadının görülmedik güzelliği karşısında gene hayran kalır. Onu uyandırmadan hiç olmazsa bir tek kez öpmeye can atar. Ama bu ahlâksız adamın gözünde bile, Imogen öylesine kutsal bir varlıktır ki, Iachimo ona el sürmeyi göze alamaz. Odanın biçimini, pencerelerin, eşyaların nerede olduğunu ezberler; Imogen'in sol göğsünün üstündeki bene dikkat eder. Ayrıldıkları sırada Posthumus'un karısına bir «aşk kelepçesi» olarak verdiği bileziği de, Imogen'in kolundan usulcacık çıkarıp alır. Sonra hızla İtalya'ya geri döner ve bahsi kazandığına, karısıyla ilişki kurduğuna inandırır Posthumus'u.

Elbette ki, oyunun sonunda Imogen aklanacak; Iachimo pişman olup bağışlanacak; kötü kraliçe ölecek; aptal oğlu Cloten'in başı kesilecek; Romalıları yenen Cymbeline, hem yirmi yıl önce yitirdiği oğullarına kavuşacak, hem de kızıyla damadını bağrına basacak ve herkes tam bir mutluluğa kavuşacaktır.

Gelgelelim bu mutlu sona varmadan önce, romance'ların kurallarına uyarak, bir yığın beklenmedik durumun, bir sürü

şaşırtıcı olayın oyuna eklenmesi gerekmektedir. İşte bu yüzdendir ki, Posthumus, Othello gibi karısını kendi eliyle öldürmez, bu işi adamlarından Pisanio'ya devreder. İyi yürekli Pisanio, Imogen'e kıyamaz. Derken işi azıtan geri zekâlı Cloten, Posthumus'u öldürmeye, Imogen'in de ırzına geçmeye karar verir. Kaçıp erkek kılığına giren Imogen, Britanya'yı istilâ eden Romalılara tutsak düşer ve Romalı komutanın hizmetine girer. O arada, Cymbeline'nın kaybolan iki oğlunu, Belarius diye bir adamın çaldığını ve onları kendi evlâtları gibi büyüttüğünü öğreniriz. Imogen, öz kardeşleri olduklarını bilmediği bu iki genç tarafından korunur. Kötü kraliçenin verdiği bir ilâcı içip öyle derin bir uykuya dalar ki, öldü sanılır. Bu ölüm uykusundan uyanınca, Cloten'in başsız cesedini görür (Cymbeline'nın oğullarından biri kesmiştir bu başı). Cloten her nedense Posthumus'un giysilerini giydiği için, Imogen bu ölünün kocası Posthumus olduğunu sanır. Cymbeline, önce Romalılara yenilir, sonra onları yener. Posthumus kendi ülkesi uğruna savaştığı halde, Pisanio'nun karısını gerçekten öldürdüğünü sandığı için, kendi de ölmek isteğiyle, Roma'lı olduğunu söyleyip hapse düşer. Hapiste, opera temsillerini andıran bir düş görür. Ölen annesi, babası ve kardeşleri, müzik eşliğinde, çevresinde dolanıp şarkılar söyledikten sonra, şimşekler ve gök gürültüleri eşliğinde yeryüzüne inen tanrılar tanrısı Jupiter bir kehanette bulunur ve bunlara benzer daha bir sürü gereksiz ve oldukça saçma olay anlatılır. Hele beşinci perdede, şaşırtıcı sanılan durumlar birbirini öyle bir hızla izler ki, bu sözümona sürprizlerin hiç kimseyi şaşırtmadığını ileri süren Bernard Shaw, «*Cymbeline* Re-finished» (*Cymbeline*'nın Yeniden Bitirilişi) adıyla bu oyuna yeni bir beşinci perde yazar. 1937 ve 1962'de iki kez sahneye konulan bu yeni beşinci perde, Shakespeare'inkinden daha iyidir Hazelton Spencer'e göre. (3)

Sadece Imogen ile kocasının öyküsü işlenilseydi çok güzel olabilecek bir oyun, bu gereksiz uzatmalar ve eklentiler yüzünden öyle bir hal almıştır ki, XVIII. yüzyılda Dr. Johnson'dan

tutun da kendi çağımızda Bernard Shaw'ya kadar, birçok eleştirmen haklı olarak yermiştir *Cymbeline*'ı.

THE WINTER'S TALE

(*Kış Masalı*)

Büyük bir olasılıkla 1611'de yazılan *The Winter's Tale*, romance'lar arasına girer ve bu tür oyunların ortak özelliklerini taşır. Adından da anlaşılacağı üzere bir masal havasındadır. Masallarda olduğu gibi, kılık değiştiren prensler, ıssız yerlerde ölüme terkedilen bebeler, ileride prenses oldukları anlaşılan çoban kızları, yıllar yılı kaybolduktan sonra ailelerine kavuşan çocuklar, doğrulanan kehanetler, canlanan heykeller ve bunlara benzer birçok masal öğesi vardır bu oyunda. Uzun kış gecelerini geçirmek için bir masaldır *The Winter's Tale*. Ne var ki, eğlenceli değildir. Leontes'in yedi yaşında ölen oğlunun dediği gibi, «kış gecelerine uygun hazin bir masaldır» («A sad tale is best for winter») (II, 1, 25). *The Winter's Tale*'deki kişiler, oyunun gerçeklerden kopuk, masalımsı havasına değinmekten çekinmezler. Bunlardan biri, oyunda geçen bir olay için şöyle der: «Eski bir masala öyle benziyor ki, bunun doğru olduğundan çok kuşkulanılır» («So like an old tale that the verity of it is in strong suspicion») (V, 2, 28-29). Paulina da kraliçe Hermione'nin canlı olduğunu duyanların, «eski bir masala» («an old tale») (V, 3, 117) inanmayacakları gibi, buna da inanmayacaklarını söyler. Kocası Leontes'in pişman olduğunu, derdinden mahvolduğunu öğrendiği halde, Hermione'nin on altı yıl boyunca gizlenip ölmüş geçinmesinin inandırıcı bir yanı yoktur gerçekten de.

The Winter's Tale'in konusunun anahatları, Robert Greene'in *Pandosto* adlı 1588'de yayınlanan öyküsünden alınmıştır.

Ne var ki, Shakespeare, Greene'in başlıca kişilerine verdiği adları değiştirmekle ve oyuna Paulina, Autolycus gibi kişiler eklemekle kalmamış, konuda da önemli değişiklikler yapmıştır. *Pandosto*'nun sonunda mutlu bir barışma yoktur. Haksız yere suçlanan Hermione gerçekten ölür. Öz kızı olduğunu bilmeden Perdita'ya âşık olan Leontes ise, yanılgısını anlayınca, kendi canına kıyar.

The Winter's Tale'in ilk sahnesinde, Sicilya kralı Leontes ile Bohemia kralı Polixenes'in çocukluklarından beri birlikte büyümüş, canciğer dost olduklarını öğreniriz. Uzun bir ayrılıktan sonra, arkadaşının sarayına gelip orada dokuz ay kalan Polixenes'in artık kendi ülkesine dönmesi gerekmektedir. Leontes konuğunun bir süre daha kalması için boşuna yalvardıktan sonra, karısı kraliçe Hermione'nin araya girip Polixenes'i kandırmasını ister. Hermione de kocasının başaramadığını yapar, konuklarının bir süre daha kalmasını sağlayıp, ona elini uzatır. Bunun üzerine Leontes, akıl almaz bir kıskançlık nöbetine kapılır. Hermione ile Polixenes'i hemen açıkça suçlamamasına karşın, öyle ipe sapa gelmez sözler söyler ki, onun delirdiğini sanırlar. Gerçekten de delirmiştir Leontes. Sarayında en çok güvendiği soylu kişilerden biri olan Camillo'ya açar kuşkularını. Gördüğü olağan dostça davranışlara, sağlıksız kafasının hayal ettiklerini katarak, bunları karısıyla arkadaşı arasındaki cinsel tutkunun kanıtları olarak yorumlar.

Leontes'in ansızın kapıldığı bu kıskançlık nöbeti, anlaşılması öylesine güç bir durumdur ki, kimi eleştirmenler bunu açıklayabilmek amacıyla bir hayli acayip varsayımlar uydurmuşlardır. Örneğin, J.I.M. Stewart, Leontes'in bilinçaltında çocukluk arkadaşı Polixenes'e karşı eşcinsel bir aşk duyduğunu ve bu yüzden böyle bir kuşkuya kapıldığını ileri sürer. (*)

Kıskançlık üstüne kurulu tragedya deyince, *Othello* aklımıza gelir elbette. Ne var ki, gerçekten kıskanç olan, daha doğrusu yaradılıştan kıskanç olan Othello değil, Leontes'dir. Othello'nun kıskançlığı için nedenler vardır: Othello hem zenci

olarak bir aşağılık duygusu içindedir, hem de Iago gibi onu sürekli zehirleyen, aklın alamayacağı kadar kurnaz ve kötü bir canavarın eline düşmüştür. Oysa Leontes'in kıskançlığı için hiçbir neden yoktur. E.C. Pettet'e göre, Othello'nun kıskançlığına inanılır. Leontes'inki ise, inanılamayacak kadar yapay bir duygudur. (5) Bu yüzden de Othello'ya acıdığımız gibi ona acımayız; bir deliden korkar gibi, ondan korkarız sadece. Othello'ya duyduğumuz yakınlığı Leontes'e duymayışımızın başka bir nedeni de, Othello'nun sonuna dek, Desdemona'yı öldürürken bile onu sevmesidir. Oysa karısını kıskanır kıskanmaz, salt kin kesilir Leontes.

Acımasızlığı bir yana, Leontes'in kıskançlığının *The Winter's Tale*'i okuyanları da, seyredenleri de tedirgin etmesinin başka bir nedeni, bu kıskançlığın ortada hiçbir şey yokken, durup dururken patlak vermesidir. Shakespeare'in kaynak olarak başvurduğu öyküde, kral bazı durumlardan ötürü yavaş yavaş kuşkulandığı için, kıskançlığı ruhbilimsel açıdan daha inandırıcı olur. Bu rolü oynayan oyuncunun tâ başlangıçtan, yani önce kendisi ve daha sonra da karısı sarayda bir süre daha kalması için Polixenes'e yalvarırken, Leontes'i hiç olmazsa bakışları ve davranışlarıyla kıskanç bir erkek olarak yorumlaması, işte bu yüzden yerindedir. Nitekim 1951'de Peter Brooke *The Winter's Tale*'i sahneye koyduğu sırada, John Gielgud sahnede görünür görünmez, sırf kıskançlığını doğrulayacak bir kanıt bulmak amacıyla karısının Polixenes ile konuşmasını ve onu kandırmasını istiyormuş izlenimini veren bir Leontes'di.

Leontes'in kuşkularını bir delilik belirtisi sayan Camillo, akıl dengesi bozuk bir kişiyi idare edercesine kralı yatıştırmaya çalışır: Leontes, ona Polixenes'i zehirlemesini emredince, bunu yapacağı konusunda yalan söyler. Ama sözde işleyeceği bu cinayete karşılık, Leontes'in, küçük oğulları Mamillius'un hatırı için, kraliçeyi hoş tutmasını ister. Sonra arkadaşı durup

durarken ona düşman kesildiği için şaşkına dönen Polixenes'e durumu açıklar; birlikte kaçmaya karar verirler.

Polixenes ile Camillo'nun kaçışı, Leontes'in kuşkularını doğrulamış, onu büsbütün azgınlaştırmıştır. Kıskançlığıyla birlikte kötülüğü de açığa çıkan Leontes, dürüstlük örneği bir insan olduğu herkesce bilinen Camillo'nun, Polixenes ile Hermione arasında muhabbet tellâllığı ettiğine, krala karşı suikastlar düzenlediğine inanmaktadır artık. Hamile olan karısının doğuracağı bebeğin kendisinin değil, Polixenes'in olduğuna kesinlikle inanmıştır. Kraliçe Hermione'yi tüm saray halkı önünde rezilce suçlar; onun hapsedilmesini emreder. Erdemli olduğu kadar da haysiyetli, akıllı ve güçlü bir kadın olan Hermione, ağlamadan sızlanmadan, kendini yiğitçe savunur. Kendi çekeceklerinden çok Leontes'in ileride çekeceklerine üzülürcesine, gerçeği öğrenince kocasının çok pişman olacağını, ama ne denli pişman olursa olsun, yaptığı haksızlığı gene de onaramayacağını söyler. Ama Hermione'nin sözleri de, bu sahneye tanık olanların tümünün krala yanıldığını anlatmaları da hiçbir işe yaramaz.

Bu arada Leontes, tanrı Apollo'nun Delphos'daki tapınağına iki adam göndermiştir. Bunu yapmakla amacı, gerçeği, yani karısının onu aldatıp aldatmadığını öğrenmek değil, çevresindekileri yatıştırmak, onlardan destek sağlamak, kendisinin gerçek sandığını Apollo'nun kâhinine de onaylatmaktır.

Hermione hapishanede bir kız çocuğu doğurunca, sarayın soylu kadınlarından Paulina, kralın aklını başına getirmek umuduyla duruma el koyar. Herkes gibi, eşi Antigonus gibi, kraliçeye karaçalındığına inanan Paulina, yeni doğan bebeği kucağına aldığı gibi, kralın karşısına dikilir, bu çocuğun ona ne denli benzediğini anlatır; erkek olsaydı, kraliçenin suçsuzluğunu savunmak için, Leontes'i düelloya çağırabileceğini söyleyerek, ona meydan okur. Leontes'in Paulina'yı genelev işleten bir namussuz durumuna düşürmeye kalkması, bu yiğit ka-

dını yıldırmaz. Paulina, kralın ne denli deliyse, kendisinin de o denli namuslu olduğunu söyleyecek kadar belâlıdır.

Ne var ki, kralı yola getirmek olası değildir. Gittikçe azıtan Leontes, Antigonus'a yeni doğan bebeği ateşe atıp yakmasını buyurunca, Antigonus öldürülse bile buna razı olmayacağını söyler. Tüm soylular da diz çöküp, böyle bir cinayet işlemekten vazgeçmesi için krala yalvarırlar. Sonunda Leontes sözde merhamete gelir, «bu piçin» öldürülmesinin başka bir çaresini bulup, Antigonus'a herkesin önünde yemin ettirir: Antigonus uzak bir ülkeye gidecek, bebeği ıssız bir yerde bırakacaktır. Bebek orada ya ölecek ya da - pek akla yakın görünmeyen - bir rastlantı sonucu yaşayacaktır. İşte bu yüzden Antigonus, yok olmaya mahkûm bu kral kızına Perdita adını verir.

Üçüncü perdenin başında Hermione, herkesin gözü önünde «yargılanır». Kralı sadece aldatmakla değil, Camillo ile birleşerek, onun canına kastetmekle suçlanır. Ölümle cezalandırılacağı bildirilince, Hermione kocasının sevgisini yitirip bir orospu durumuna düştüğüne, oğlunu görmesi yasaklandığına, yeni doğan kızı yok edileceğine göre, kendisinin de ölmek istediğini, ama ölmeden önce Apollo'nun kâhininin kararını dinlemeye hakkı olduğunu bildirir.

Mühürlü kâğıt açılınca, kâhinin sözlerinin hiçbir kuşkuya yer bırakmayacak kadar açık seçik olduğu anlaşılır: «Hermione namusludur; Polixenes kusursuzdur; Camillo dürüst bir uyruktur; Leontes kıskanç bir zorbadır; suçsuz bebek onun yasal çocuğudur ve eğer yitirilen yeniden bulunmazsa, kral vârissiz yaşayacaktır.» («Hermione is chaste; Polixenes blameless; Camillo a true subject; Leontes a jealous tyrant; his innocent babe truly begotten; and the king shall live without an heir, if that which is lost be not found.» (III, 2, 132-136)

Tüm saray halkı sevinç içindeyken, Leontes artık iyice çıldırdığını kanıtlamak istercesine, Apollo'nun kâhininin yalan söylediğini ileri sürer ve bunu söylemesiyle birlikte cezasını görür: Sarayda hizmet eden adamlardan biri, telâşla krala ko-

şar; zaten hasta olan küçük prens Mamillius'un, annesinin başına gelenlere dayanamayarak öldüğünü haber verir. Hermione bayılıp yere düşer; Paulina ve kadınlar kraliçeyi dışarıya taşırlar.

Tillyard'ın dediği gibi, bir süre için «paranoyakların dünsında» yaşayan (7) Leontes'in ansızın başlayan çılgınlık nöbeti, oğlunun ölüm haberini alır almaz, gene ansızın sona erer. Karısı, arkadaşı ve Camillo ile barışmaya kararlı, tam bir pişmanlık içindedir şimdi.

Ne var ki, o sırada sahneye giren Paulina, kraliçenin öldüğünü bildirir. Hem iki çocuğunun, hem de karısının canına kıymakla suçlar Leontes'i. Kralın küçük oğlu gerçekten ölmüştür. Leontes karısıyla kızının yaşadığını, aradan on altı yıl geçtikten ve uzun süre çile çektikten sonra öğrenecektir. *The Winter's Tale*'i ilk kez okuyan ya da seyredenlerin, tıpkı Leontes gibi, Hermione'nin gerçekten öldüğünü sanması, konu açısından gerçekten sürükleyici olan bu oyunun ayrıca ilginç bir yanıdır.

Sicilya'daki sarayda bunlar olup biterken, Antigonus ile bebeğin bindiği gemi Bohemia sahiline varır. (Avrupa'nın ortasındaki Bohemia'ya deniz yoluyla gidilmesi, Shakespeare'in coğrafya konusunda bilgisizliğinin en ünlü örneklerinden biridir.) Antigonus kundağında bir yığın altın ve mücevher olan bebeği, ıssız bir yere bırakıp, «bir ayı tarafından kovalanarak sahneden çıkar» («exit, pursued by a bear») (III, 3, 58). Bu da Shakespeare'in oyunlarında parantez içinde yapılan açıklamaların en ünlüsüdür. Sözkonusu ayının adamcağızı yediğini daha sonraları öğreniriz.

Dördüncü perdenin başında, koro görevini yüklenen ve «Zaman» adını taşıyan oyuncu, aradan on altı yıl geçtiğini haber verir. Ne var ki, zaman, Shakespeare'in sonelerinde olduğu gibi yıkıcı bir güç değil, tüm yaraları saran olumlu bir güçtür bu oyunda. *The Winter's Tale*'in ikinci bölümü diyebileceğimiz son iki perdesi, ilk üç perdeden bambaşka bir hava

içindedir. Bundan böyle mutluluk ve huzur egemendir oyuna. Üzücü olaylar yerine, doğanın bağrında, pastoral bir ortamda, kır çiçekleri arasında sevdalı genç bir çift, iyi yürekli çobanlar, koyun kırkma şölenleri, Autolycus adlı sevimli serserinin neşeli şarkıları vardır artık. Bir çobanın bulup evlât edindiği Perdita, dünyalar güzeli bir genç kız olmuş ve Leontes'in eski arkadaşı Bohemia kralı Polixenes'in oğlu Florizel ile sevişmektedir.

Bu gençlerin sevdası, kırgın yaşlıların yeniden buluşup barışmalarını sağlayacaktır. Polixenes bir çoban kızı sandığı Perdita ile oğlunun nişanlanmasına öfkelenince, Camillo'nun salık vermesi üzerine, genç çift Sicilya'ya kaçıp, Leontes'e sığınır. Polixenes de oğlunun peşinden gelir. Derken Perdita'yı büyüten çoban, bebeğin kundağında bulunan mücevherlerden söz edince, bu güzel genç kızın gerçek kimliği ortaya çıkar.

Şimdi Leontes kızına kavuşmuş ve arkadaşıyla barışmıştır. Mutluluğunun tam olması için, karısının «dirilmesi» gerekmektedir. Çok geçmeden bu da olur: Saraydaki soylulardan birinin anlattığına göre, annesinin nasıl öldüğünü öğrenen Perdita «kan ağlamıştır» («bleed tears»); onun bu halini görenin de «yüreği kan ağlamıştır» («my heart wept blood») (V, 2, 88-89). (Burada Shakespeare'in bizim dilimize özgü bir deyimi kullanmasını ayrıca ilginç bulduk.) Genç kız annesinin «heykelini» görmek isteyince, babası da onunla birlikte Paulina'nın evine gider. Leontes, tıpkı karısına benzeyen, neredeyse soluk alırcasına canlı izlenimini veren bu «heykel» karşısında büyük bir heyecana kapılır, onu öpmek ister. Derken Paulina bir mucize yaratıp, heykeli harekete geçirebileceğini açıklar. Müzik sesi duyulur; Paulina'nın çağrısı üzerine, heykel kaidesinden inip Leontes'i ve kızını kucaklar. Hermione on altı yıldır sadece kızına kavuşmak umuduyla yaşama gücünü bulduğunu söyler.

Heykelin dirilmesi, tam anlamıyla bir «coup-de-théâtre», yani hiç beklenmedik bir olaydır ve seyircileri gerçekten etkiler. Victor Hugo bunu sahnede ilk gördüğü sırada, doğaüstü bir

olayı tanık olmuşcasına nasıl derinden sarsıldığını anlatır. Hattâ yaygın bir söylentiye göre, XIX. yüzyılda, bu şaşırtıcı olay karşısında tüm seyirciler ayağa kalkıp, sanki büyülenmiş gibi, sahneye doğru yürümeye başlamışlar.

Bu oyun ustaca sahneye konulunca, gerçekten etkileyici olabilir. Ne var ki, burada anlatılan öykünün ilginçliğine ve şiir dilinin güzelliğine karşın, Frank Kermode ve Wilson Knight gibi birkaç eleştirmen bir yana, *The Winter's Tale*'i Shakespeare'in büyük oyunlarından biri olarak değerlendiren pek yoktur gene de.

THE TEMPEST Son oyunu.

(*Fırtına*)

1611'de sarayda oynanılan *The Tempest*, Shakespeare'in romance'larının tüm özelliklerini taşımakla birlikte, *Pericles*, *Cymbeline* ve *The Winter's Tale*'den kat kat üstündür. Romance'ların en değerlisi olduğu gibi, büyük bir olasılıkla da Shakespeare'in yazdığı son oyundur. Birazdan değineceğimiz bazı yorumlara dayanarak, birçok eleştirmen, aslında öyle olmasa bile, *The Tempest*'in Shakespeare'in yazdığı son oyunu olması gerektiğini ileri sürmüşlerdir.

Daha önce de söylediğimiz gibi, *The Tempest*, yazarımızın kaynağı bilinmeyen ender oyunlarından biridir. Ne var ki, Shakespeare gerçek bir olaydan biraz esinlenmiş olabilir; çünkü 1609'da «Sea-Adventure» adlı bir İngiliz gemisi bir fırtına sırasında Bermuda adaları kıyılarında batmış, tayfası ıssız bir adaya sığınarak orada dokuz aya yakın kalmış ve Shakespeare'in herhalde merakla izlediği birkaç kitap çıkmıştı bu serüvenle ilgili olarak.

Dramatik açıdan değil de, şiir açısından Shakespeare'in en yüce başyapıtlarından biri olan *The Tempest*, böyle bir ıssız adada geçer ve adını ilk perdedeki fırtınadan alır. Öteki romance'lardan farklı olarak, burada işlenen konunun anahatları çok yalındır: Napoli kralı Alonso'nun, oğlu Ferdinand'ın, kardeşi Sebastian'ın, Milano Dükası Antonio'nun ve onlarla beraber olanların gemisi, korkunç bir fırtınaya tutulur. Denize dökülenler, başlarına hiç kötü bir şey gelmeden, ıssız görünen, ama aslında Prospero ile kızı Miranda'nın yaşadığı adaya çıkarlar. Prospero'nun kızına yaptığı açıklamalardan, bizim doğal sandığımız bu fırtınanın, Prospero'nun doğaüstü gücünden kaynaklandığını öğreniriz. Yasalara göre, gerçek Milano Dükası Antonio değil, Prospero'dur. Ne var ki, herkesce gizemli bilinen bilgi türlerine aşırı düşkün olan Prospero, kendini kitaplarına verdiği için, bundan yararlanan kardeşi Antonio, Napoli kralı Alonso ile anlaşarak, Prospero'ya bir hainlik etmiş; onu üç yaşında kızıyla birlikte bir tekneye koyarak denize salmıştır. Baba kız, ancak iyi yürekli Gonzalo onlara yiyecek içecek verdiği için ölümden kurtulmuşlardır. Şimdi aradan on iki yıl geçmiş; Prospero düşmanlarını (ve bu arada ona iyilik eden yaşlı Gonzalo'yu) büyüleri sayesinde egemen olduğu bu adaya getirmiştir. Böyle davranmakla amacının düşmanlarından öç almak değil, onlarla barışmak olduğu zamanla anlaşılır.

Zamanla anlaşılır diyoruz, ama oyun ancak birkaç saatlik bir süreyi kapsar. Aristo'nun tiyatro oyunu yazmanın başlıca koşulları arasında saydığı ünlü üç birliğe, yani zaman, yer ve konu birliğine Shakespeare sadece bir tek kez, *The Tempest*'i yazarken uymuştur: Bu oyunda anlatılan olaylar bir tek gün alır, hep aynı yerde geçer ve bir tek konu, yani Prospero'nun düşmanlarıyla ilişkisi ele alınır.

Bu bölümde daha önce gördüğümüz gibi, belki de Blackfriars tiyatrosu seyircilerinin beğenisi gözönünde tutularak, romance'ların şurasına burasına doğaüstü öğeler serpiştirilmiş

tir. Ama *The Tempest*'de doğaüstü sadece bir süs olarak kullanılmaz, konunun özünü oluşturur bir bakıma: Prospero bir sihirbazdır ve yaşadığı ada sihirli bir adadır. Dışardan gelenler, orada nelerin hayal, nelerin gerçek olduğunu kestiremezler; ansızın büyülü uykulara dalarlar; havada uçuşan, onları oradan oraya çeken garip gürültüler ya da yeryüzünden olmayan çalgı sesleri, güzel şarkılar duyarlar; acayip görüntüler görürler ya da mitolojik yaratıkların yer aldığı müzikli ve danslı küçük gösteriler seyrederler.

Usta bir yönetmen bir tiyatro oyununu nasıl sahneye koyarsa, Prospero da, doğaüstü gücü sayesinde bu dişler adasında çeşitli oyunlar sahneye koyar. *The Tempest*'in büyülü havasında kişiliği hep gizemli kalan Prospero'nun aklından neler geçtiğini, neler tasarladığını anlamak kolay değildir. Hattâ düşmanlarını adaya ilk getirdiği sırada onları cezalandırmak amacını mı güdüyordu, diye düşündüğümüz bile olur. Eleştirmenler, Prospero'nun yalnız bilgeliği değil, iç huzuru üzerinde de durmuşlardır her nedense. Oysa Prospero kuşkular içinde, tedirgin, öfkeli bir adamdır bize kalırsa. Çevresindekilere karşı haşin ve ters davranır. İlk açıklamaları sırasında, Miranda'nın onu dinlemediğini sanarak, genç kızı üç kez sertçe uyarır. Yeryüzünde tek sevdiği kişi ve tertemiz bir erdem örneği olan Miranda, nikâh'tan önce kızlığını yitirecek diye, nerdeyse saplantıya dönüşen korkuları vardır.

Prospero düzenlediği oyunlarda baş yardımcısı olan, tüm buyruklarını yerine getiren Ariel adlı doğaüstü yaratığa karşı da, gereksiz bir haşinlik gösterir zaman zaman. Ariel, adından da anlaşılacağı gibi, sırf havadan ya da gökkuşağının renklerinden yapılmışcasına ince ve zarif olduğu için, ona «yaratık» demek bile yanlıştır bir bakıma. Ariel havada uçuşan, her zaman müzik eşliğinde gelip, müzik eşliğinde yok olan, gözle görülmez, elle tutulmaz bir ses gibidir. Efendisi Prospero dışında, oyundaki öteki kişiler Ariel'i göremezler. Onun için *The Tempest* sahneye konulurken, Ariel kanatlı bir genç çocuk -

çoğu zaman erkek kılığında bir kız - olarak seyircilerin karşısına çıkacağına, hiç görünmemesi daha yerinde olur bize kalırsa. Zaten dramatik gelişme açısından oldukça durgun, kişilerin incelenmesi açısından ayrıca ilginç olmayan bu oyunda metnin şiirselliği öylesine ağır basar ki, yazarımızın öteki oyunlarından farklı olarak, *The Tempest* sahneye konulmakla ayrıca değerlenmez, yani çoğumuzun seyretmekten çok okumak istediği bir oyundur.

Baba kız adaya gelmeden önce oraya egemen olan Sycorax adlı kötü cadının bir çam ağacının kovuğuna yıllarca hapsettiği Ariel'i, Prospero büyüleri sayesinde kurtarmış, kendine hizmet etmek zorunda bırakmıştır. Prospero'ya hizmet eden, odununu kesen, suyunu kulübesine taşıyan, ağır işlerinin tümüne bakan bir kişi daha vardır adada. Adı «cannibal» (yamyam) sözcüğünü anımsatan Caliban, cadı Sycorax'ın oğlu olduğu halde, doğaüstü güçleri olan bir yaratık değildir. İnsanla hayvanın garip bir karışımı olan Caliban, her açıdan Ariel'in tam bir karşıtıdır: Çirkindir, kabadır, Prospero'nun kızı Miranda'ya saldırmaya yeltenecek kadar azgındır. Adaya egemen olabilme umuduyla efendisini öldürmeye hazırdır. Prospero, kendi anlattığına göre, ona karşı ilkin iyi davranmış, onu sevmiş, okşamış, konuşmasını öğretmiş, insanlaştırmaya uğraşmıştır. Ama bu işi başaramayınca, Caliban'a karşı sert bir tutum benimsemiştir. Sevgi isteme açısından insanca bir yanı olan Caliban da, düşman kesilmiştir efendisine.

Ne gariptir ki, gerçek değeri şiirinin güzelliğinden gelen bu oyunun kişileri arasında, hayvanımsı Caliban, zaman zaman en şiirsel biçimde konuşanlardan biridir. Prospero'nun adasının müzikle dolu, büyülü havasını en güzel o anlatır:

Ada gürültüyle doludur;
İnsana haz veren, canını yakmayan sesler, tatlı şarkılardır bunlar.

Kimi zaman tıngırdayan binlerce çalgının sesi
Kulaklarımda çınlar. Kimi zaman da,
Uzun bir uykudan uyansam bile,
Beni yeniden uyutabilecek sesler duyarım; sonra düşlerimde
Bulutlar sanki açılır ve üstüme yağmaya hazır
Değerli şeyler gösterirler bana. Öyle ki, uyanınca,
Gene düş görebilmek için ağlarım.

The isle is full of noises,
Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometimes voices
That if I then had waked after long sleep,
Will make me sleep again; and then, in dreaming,
The clouds methought would open and show riches
Ready to drop upon me, that when I waked
I cried to dream again.

(III, 2, 130-144)

Gerçi Caliban'ın yarısı hayvandır, ama bu dizelerden de anlaşıldığı gibi, güzelliğe susamış, sevilmek isteyen, hırpalandığı zaman başkaldıran, oyunun sonunda pişmanlık duyup, bundan böyle akıllı uslu davranmaya karar veren bir insandır yarısı da. İşte bu yüzden Caliban ne denli ilkel ve kusurlu olursa olsun; insanlıktan uzak, doğaüstü bir varlık, bir peri olan Ariel'e duymadığımız yakınlığı, kaba topraktan yoğrulmuş bir yarı insan olan Caliban'a duyarız.

The Tempest'deki öteki kişiler pek önemli değildir. Zaten Shakespeare gizemini hep koruyan Prospero bir yana, öteki romance'larda olduğu gibi bu oyunda da kişilerin psikolojik yapısı üstünde pek durmamıştır. Prospero'nun üç düşmanı - Antonio, Sebastian ve Alonso - arasında, ancak Napoli kralı

Alonso gerçekten pişman olur sonunda. Prospero bunu önceden sezmişcesine, Alonso ile barışmasını perçinlemek için, kendi kızıyla onun oğlu Ferdinand'ı biraraya getirir. Kızla oğlan birbirlerini görür görmez sevdalanırlar. Miranda, «hayranlık uyandıran» anlamına gelen adına gerçekten lâyık bir genç kızdır ve yapmacık nazlara hiç başvurmadan, Shakespeare'in kadınlarına özgü içtenlikle, hemen evlenmeyi önerir. Kuşkulu Prospero, bu evliliği kendi düzenlediği halde, Miranda'nın, babasından ve Caliban'dan başka henüz hiçbir erkek görmediği bahanesiyle, Ferdinand'ın sevgisini sınamak ister; delikanlıya aklın alamayacağı kadar sert davranır ilkin. Ona aslında Caliban'ın görevi olan angaryayı yani odunları kesip taşımak işini yükledikten sonra, iki gencin nişanlanmalarına izin verir.

Oyunun sonunda, Milano'ya geri dönmeye karar veren Prospero, her zamankinden bile daha hırçın bir davranış içinde düşmanlarını bağışlar:

Onların büyük kötülükleri yüzünden canevimden vurulduğum halde,
Öfkemden soylu olan aklımla, öfkeme karşı
Cephe alıyorum. Asıl değerli davranış öç almak değil,
Erdemli olmaktır.

...

Git, onları kurtar Ariel.
Büyülerimi çözeceğim, akıllarını başlarına getireceğim,
Kendilerine gelecekler.

Though with their high wrongs I am struck to the quick,
Yet with my nobler reason 'gainst my fury
Do I take part: The rarer action is
In virtue than in vengeance.

...

Go, release them, Ariel.
My charms I'll break, their senses I'll restore,

And they shall be themselves.

(V, I, 25-28 ve 30-32)

Prospero düşmanlarını bağışlarken, sanki gene de lânet eder onlara. Kardeşi Antonio'ya şöyle der:

Sana kardeş demek bile
Ağzımı kirletiyor; ama en pis günahlarını
Bağışlıyorum. Hepsini. Ve senden dükalığımı
İstiyorum. Biliyorum ki, onu bana
Geri vermek zorundasın.

Whom to call brother
Would even infect my mouth, I do forgive
Thy rankest fault. All of them; and require
My dukedom of thee, which perforce, I know,
Thou must restore.

(V, I, 130-134)

Prospero bundan böyle büyülerinden de vazgeçeceğini, sihirli değneğiyle sihirli kitabını yok edeceğini bildirir:

Değneyimi kırıp;
Toprağa, çok derinlere gömeceğim;
Ve dibine hiçbir iskandilin varamadığı denizlerde
Boğacağım kitabımı.

I'll break my staff
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound,
I'll drown my book.

(V, I, 54-57)

The Tempest Shakespeare'in son oyunu olduğuna göre, kimi eleştirmenler, Prospero'nun sihirden vazgeçmesini, Shakespeare'in bundan böyle tiyatrodan ayrılacağının bir simgesi olarak yorumlamışlardır.

NOTLAR

1 — Arthur Quiller-Couch, *Shakespeare's Workmanship*, Cambridge University Press, 1937, s. 217
2 — Mark Van Doren, *Shakespeare*, New York, Doubleday Anchor Book, 1953, s. 309
3 — Hazelton Spencer, *The Art and Life of William Shakespeare*, London, Bell and Sons, 1948, s. 367
4 — J.I.M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1949, s. 34-36
5 — E.C. Pettet, *Shakespeare and the Romance Tradition*, London, Stapples Press, 1949, s. 193
6 — Mark Van Doren, *a.g.e.*, s. 313
7 — E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*, London, Chatto and Windus, 1938, s. 76

HAMLET

GİRİŞ

Shakespeare'in *Macbeth, Othello, King Lear, Antony and Cleopatra* gibi ünlü tragedyaları arasında, en çok okunan, en çok sahneye konulan, en heyecanla tartışılan oyun olan *Hamlet, Julius Caesar*'dan hemen sonra, büyük bir olasılıkla 1601-1602 yıllarında yazıldı. 1603'de ilk kez oynandığını kesinlikle biliyoruz. Aynı yıl oyunun uzmanlarca «kötü quarto» diye adlandırılan bir baskısı yayınlandı. Bundan bir yıl sonra da, yani 1604'de bu ilk quarto'dan nerdeyse iki kat daha uzun olan ikinci bir quarto çıktı. Bu quarto öyle uzundur ki, sürekli oynanması neredeyse altı saat sürer. Bu yüzden Shakespeare'in en uzun oyunu olan *Hamlet*, her zaman kesilerek oynanılır. Daha sonraları, 1623 Folio'sunda yayınlanan metin, bu iki quarto'dan bir hayli farklıdır. Bilindiği gibi, *Hamlet* bir «problem play», yani çözümlenemeyen sorunlar içeren bir oyundur ve bu üç metinden hangisinin Shakespare'in gerçek *Hamlet*'i sayılacağı uzmanlar arasında ayrıca büyük sorun olmuş, özellikle ikinci quarto'dan ve Folio'dan yararlanarak yeni bir metin saptanmıştır.

Shakespeare, *Hamlet*'in konusunun anahatlarını, Belieforest'in 1567'de İngilizceye çevrilen *Histoires Tragiques*'inden (Trajik Öyküler) aldı. Belleforest ise, bu öyküyü XII. yüzyılın başlangıcında ölen Danimarkalı tarihçi Saxo Grammati-

cus'un Latince yazdığı *Historiae Danicae*'sinden (Danimarka Tarihi) almıştı. Tarihsel malzemeyle halk arasında yaygın söylencelerin bir karışımı olan bu kitapta, Amleth'in amcası Feng, kardeşini öldürür. Shakespeare'in *Hamlet*'inden farklı olarak, bu cinayeti işlediği herkesce bilinir. Amleth amcasının yapabileceği kötülüklerden kendini korumak amacıyla budala ve deli rolü oynar; örneğin, pis toprak parçaları yer ve abuk sabuk konuşur. Sonra İngiltere'ye gidip İngiliz kralının kızıyla evlenir. Amleth'in öldüğünü sanan Feng ile yandaşları, bu ölüme sevinip bir şölen düzenledikleri sırada, Amleth, Danimarka'ya geri döner. Gene deliymiş gibi davranarak, şölene katılanları sarhoş eder; sarayda yangın çıkarıp amcasını öldürür ve onun yerine taç giyer. Amleth'in annesinin, kayınbiraderiyle bir ilişki kurması ise, öyküye Belleforest'in yaptığı bir eklemedir.

Kimine göre, Shakespeare'in böyle bir temayı işlemesinde, Earl of Essex'e duyduğu ilginin de bir payı olabilir. Elizabeth'den 33 yaş küçük olduğu halde, kraliçenin gözdesi olan ve 1601'de vatan hainliğiyle suçlanarak, kraliçenin emri üzerine ölüm cezasına çarptırılan Essex'e, Shakespeare büyük bir yakınlık duyardı. Bu yakınlık, *Henry V*'in beşinci perdesinin prologu'nda onu övmesinden de anlaşılır. O yılların çok yaygın bir dedikodusuna göre, Essex aşağı yukarı Hamlet'in durumundaydı: Annesiyle annesinin âşığı, Essex'in babasını zehirlemişler ve onun ölümünden iki yıl sonra da evlenmişlerdi. Shakespeare ile Essex'in ilişkisine büyük önem veren Dover Wilson'a göre, Shakespeare, Essex'in ruhsal durumunu daha iyi kavrayabilmek amacıyla Hamlet konusunu ele almış olabilir. Oysa aynı konu eski Yunan tragedyasında da işlenir aslında: Aeschylos'un Orestes ile ilgili üçlü oyun grubunda ve Sophocles'in *Electra*'sında, kraliçe Clytemnestra ile âşığı, kral Agamemnon'u öldürdükten sonra evlenirler. Agamemnon'un oğlu Orestes de, kız kardeşi Electra'nın desteğiyle, babasının öcünü almak için annesini ve annesinin âşığını öldürür. Ne var

ki, Shakespeare'in bu Yunan tragedyalarını okuduğunu gösteren en küçük bir belirti yoktur.

Hamlet'in elimize geçmeyen başka bir kaynağı da olabilir: 1589'da gene *Hamlet* adını taşıyan bir oyun oynandığını biliyoruz. Tiyatro yönetmeni Philip Henslowe'nun belgelerinden, aynı oyunun 1594'de sahnelendiği de anlaşılır. Alman Shakespeare uzmanlarının «Ur-Hamlet», yani «İlk Hamlet» dedikleri bu oyun çoktan yok olduğu halde, Elizabeth çağı yazarları bundan sık sık söz ederler. Örneğin, 1589'da Thomas Nashe, Robert Greene'in *Menaphon*'una eklediği önsözde, Romalı tragedya yazarı Seneca'yı taklit eden İngilizlerin bilgileri kıt olmakla birlikte, «avuç avuç trajik söylevlerle dolu» («handfuls of tragical speeches») «*Hamlet*'ler» yazabildiklerini söyler. Thomas Lodge, «tiyatroda, istiridye satan bir kadın gibi, berbat bir biçimde 'Hamlet öç al!' diye bağıran Hayalet» («the ghost which cried so miserably at the theatre like an oister wife Hamlet revenge!») diye yazarak, *Hamlet*'deki Hayalete değinir. Tıpkı Nashe gibi, Lodge'un da alaycı bir tavır takındığına bakılacak olursa, bu ilk *Hamlet*'i değersiz bir öç alma melodramı saymamız akla yakın görünür. Zaten birçok uzman ilk *Hamlet*'in, bu türde ün yapan *The Spanish Tragedy* (İspanyol Tragedyası) yazarı Thomas Kyd'in elinden çıktığına inanır. Ama bu konuda kesin bir bilgimiz yoktur. İlk *Hamlet*'i başka biri, hattâ genellikle pek benimsenmeyen bir varsayıma göre, acemilik döneminde Shakespeare'in kendi yazmış olabilir. Kimine göre de, 1603'de çıkan bozuk quarto, bu ilk *Hamlet*'in bir baskısıdır.

Asıl sorun, bu ilk *Hamlet*'i kimin yazdığı değil, aynı konuyu işleyen bu oyuna, Shakespeare'in az mı, yoksa çok mu borçlu olduğunu saptamaktır. İlk *Hamlet*'in metni yok olduğu için de bu sorunu çözümlemenin yolu yoktur elbette. Ancak Shakespeare kaynak olarak eski bir oyuna başvurunca, o oyunun şurasını burasını değiştirmekle yetinmez, konunun sadece anahatlarından yararlanarak her şeyi yeniden yazar. Böylece

eski oyunla neredeyse hiçbir ilgisi kalmayan, yepyeni bir oyun çıkarır ortaya. *King John*, *Henry V*, *King Lear* gibi yapıtlarının kaynağı olarak kullandığı eski oyunlar elimizde bulunduğundan, bunu kesinlikle biliyoruz.

Ne var ki, kimi eleştirmenler, hiç kimsenin göremediği ve göremeyeceği bu ilk *Hamlet*'den Shakespeare'in yararlandığı olasılığını fazlasıyla önemseyip, yadırgadığımız bazı sonuçlara varmışlardır. Bunların gözünde *Hamlet*, üstüne iki fotoğraf birden çekilen bir film gibidir. Örneğin, Boas'a göre, Shakespeare'in *Hamlet*'inin görkemli şiirselliği ve kusursuz yapısı altında, öç alma konusunu işleyen modası geçmiş bir oyunun belli belirsiz çizgileri sezilir. Shakespeare değersiz bir maden parçasını dehasının altınıyla kaplamıştır, ama bu değersiz maden yer yer görünmektedir gene de. Sir John Squire'a göre, kaynak olarak kullandığı bu oyun, Shakespeare'in karşısına bir engel gibi dikilmiştir. Yeni bir Hamlet kişiliğini eski bir oyunla bütünleştirmek zorunda kaldığı için kendi *Hamlet*'i kusurlu olmuştur. Shakespeare yeterince özen gösterememiş, eski oyunun gereksiz bazı parçalarını kendi oyununda alıkoymuştur. (1)

Shakespeare'in *Hamlet*'inin ilk *Hamlet*'in bir uyarlaması olduğu görüşünü ortaya ilk atan uzman, 1919'da *The Problem of Hamlet* (Hamlet Sorunu) adlı ancak 87 sayfa tutan kısacık bir kitap yazan J.M. Robertson'dur. Robertson'a bakılacak olursa, *Hamlet* ile ilgili soruları açıklamak amacıyla ileri sürülen sayısız varsayımların, öteden beri yapılan sonsuz tartışmaların hiçbir anlamı yoktur. Çünkü bu varsayımları ileri sürenler, bu tartışmalara girenler, Shakespeare'in *Hamlet*'inin eski bir oyunun bir uyarlaması olduğu gerçeğinin farkında değildirler. (2) Yeni oyunda, Hamlet'in kimi davranışlarının tutarsız sayılmasının, öç alma işini sürekli ertelemesinin, Fortinbras ile ilgili parçalar gibi gereksiz birçok sahnenin bulunmasının nedeni de budur. Ama bu uzmana göre Shakespeare,

Kyd'in kaba saba ve ilkel oyununu «bir tiyatro hârikasına» dönüştürme mucizesini yaratmıştır gene de. (3)

Çağımızın en büyük şairlerinden biri ve çok önemli bir eleştirmen olan T.S. Eliot da aynı yıl, yani 1919'da *The Sacred Wood*'da (Kutsal Koru) yayınladığı «Hamlet and his Problems» (Hamlet ve Sorunları) adlı denemesinde, tıpkı Robertson gibi, *Hamlet*'in eski bir oyunun bir uyarlaması olduğuna inanır. T.S. Eliot'a göre, Shakespeare, *Hamlet*'i yazarken, yalnız bu oyundan değil, Thomas Kyd'nin *The Spanish Tragedy*'sinden (İspanyol Tragedyası) de yararlanmıştır. Gerçekten de Kyd'in öç alma tragedyasıyla Shakespeare'inki arasında bazı benzerlikler vardır: Kyd'de bir baba, öldürülen oğlunun öcünü alır, öldürülenin hayaleti canlılara görünür, baş kişi delirir, suçluları yakalamak için bir tiyatro oyunu düzenlenir. Konuyla ilgili bu yadsınmaz benzerlikler dışında, T.S. Eliot bizce pek akla yakın sayılamayacak anlatım benzerlikleri de görür bu iki oyun arasında.

T.S. Eliot'a göre, ilk *Hamlet*, *The Spanish Tragedy* gibi, basit bir öç alma tragedyasıydı. Baş kişi olan Hamlet, çok iyi korunan kralı kolayca öldüremediği için, öcünü hemen almanın yolunu bulamıyordu. Düşmanları kendisinden kuşkulanmasın diye de deli rolü oynamaktaydı. Oysa Shakespeare'in *Hamlet*'inin başlıca konusu, bir oğulun babasının öcünü alması değil, «bir ananın işlediği suçun, bir oğulda ne gibi tepkiler uyandırdığıdır.» (4) T.S. Eliot, eski oyunun ele aldığı ana tema ile Shakespeare'in ele aldığı ana tema arasında bir tutarsızlık olduğunu belirttikten sonra, bizi gerçekten şaşırtan garip bir sonuca varır: «Shakespeare'in burada, başa çıkamadığı bir sorunla uğraşmaya kalktığını kabul etmemiz gerekir. (Morris Weitz bu tümceyi ele alarak, başa çıkamadığı bir sorunla uğraşanın Shakespeare değil, belki de T.S. Eliot'un kendisi olduğunu söyler.) (5) Shakespeare'in böyle bir çabaya neden giriştiğini çözümlemenin yolu yoktur... *Hamlet*, Shakespeare'in başyapıtı olmak şöyle dursun, sanat açısından kesinlikle başarı-

sız bir oyundur... *Coriolanus* ise, belki *Hamlet* kadar ilgi çekmez, ama *Antony and Cleopatra* ile birlikte, Shakespeare'in en başarılı oyunudur.» (6)

T.S. Eliot'un *Hamlet*'e karşı benimsediği bu acayip tutum, doğal olarak sert tepkilerle karşılandığı için, Eliot yıllar sonra, 1933'de çıkan *The Use of Poetry and the Use of Criticism*'de, (Şiirin İşlevi ve Eleştirinin İşlevi) bu konuda kısa bir açıklama yapmak zorunda kalmıştır: «Shakespeare'in, *Hamlet*'i yazarken iyi kullanamadığı bir kaynağa başvurduğunu söylediğim için vaktiyle beni ayıplamışlardı. *Coriolanus*'un *Hamlet*'den daha büyük bir oyun olduğunu söylediğim ileri sürüldü. Shakespeare'in şu oyununun bu oyunundan daha büyük olduğu konusunda bir karar vermek, beni pek ilgilendirmez. Çünkü onun şu ya da bu oyunu değil, yazdıklarının tümü gittikçe daha çok ilgimi uyandırıyor... Ve bana kalırsa, Shakespeare'in gerçek yüceliğini daha iyi kavrayabilmemiz için bazı oyunlarında kısmen başarısız olduğunu kabul etmemiz gerekir.» (7)

Hamlet'i «kısmen» bile olsa, başarısız saymak düpedüz saçmadır elbette. Ne var ki, *King Lear* ya da *Antony and Cleopatra* gibi bazı tragedyaların şiir açısından *Hamlet*'den yüce oldukları da yadsınamaz. Buna karşın, büyük tragedyalardan hiçbiri *Hamlet* kadar merakımızı uyandıramaz. Bunun başlıca nedeni, Shakespeare'in öteki tragedyalarının baş kişilerinde, yani Lear'de, Antony'de, Othello'da, Macbeth'de duygular ve tutkular ağır basarken, Hamlet'de düşüncenin ağır basmasıdır. Schlegel'in deyişiyle, «bir düşünce tragedyasıdır» *Hamlet* ve Hamlet'in kendisi, çok yoğun duyguları ve tutkuları olmakla birlikte, düşünen bir adamdır her şeyden önce. İşte bu yüzden, onun dış yaşantısından çok iç yaşantısı, ne yaptığından çok aklından neler geçtiği, eylemlerinden çok edilginliği bizi ilgilendirir. Shakespeare'in öteki oyunlarındaki kişiler arasında, ancak *Julius Caesar*'daki Brutus, Hamlet'i andırır bu açıdan.

Bu düşünce adamının tragedyası, sadece içinde bulunduğu

özel koşullardan değil, düşünceye düşman bir çevrede yaşamasından da kaynaklanır: Amcası Claudius düşünmekten korkar; annesi Gertrude ve sevgilisi Ophelia düşünce yeteneğinden yoksundur; Ophelia'nın babası Polonius hem düşünceden kuşkulanır, hem de düşünemeyecek kadar akılsızdır; Ophelia'nın kardeşi Laertes düşünceyi hor görür, vb. Böylece Hamlet düşündüklerini arkadaşı Horatio'dan başka hiç kimseye açıklayamaz.

Hamlet'in Shakespeare'in öteki tragedyalarından bir başka farkı da, bu oyunda tüm ilgimizin bir tek kişi üstünde, sadece Hamlet üstünde toplanmasıdır. *Macbeth*'de Lady Macbeth, kocası kadar önemlidir; *Othello*'da Iago, Othello kadar ilgimizi çeker; *Julius Caesar*'da Brutus, tragedyaya adını verenden çok daha önemlidir; *Antony and Cleopatra*'da Cleopatra, Antony'den fazla merakımızı uyandırır; *Romeo and Juliet*'de sevgililerin ikisi de ön plandadır. Oysa *Hamlet*'de öteki kişiler silik birer gölgeye dönüşür, gözümüz ancak ve ancak Danimarka prensini görür. O kadar ki, İngilizcede olanaksız bir durumu - örneğin, elektriksiz dinamoyu, oyuncusuz tiyatroyu, şekersiz tatlıyı - anlatmak için kullanılan bir deyim çıkmıştır ortaya: «*Hamlet* without the prince of Denmark» («içinde Danimarka prensi olmayan *Hamlet*»). Tüm oyunun yalnız Hamlet üstüne kurulduğunu kanıtlamak amacıyla, 1957'de bir Amerikan tiyatrosunda ilginç bir deneme yapılmıştır: Sahnede bir tek oyuncu, Hamlet'i oynayan Siobhan Mckenna görünmüş, bir perdenin arkasında gizlenen öteki oyuncuların ancak sesleri duyulmuştur. Bu oyunda tüm dikkatimizi üstünde toplayan Hamlet'in kişiliği, okuyucularda ve seyircilerde öteden beri olağanüstü bir merak uyandırdığı için, T.S. Eliot'un da haklı olarak belirttiği gibi, eleştirmenler asıl sorunun Hamlet'ın kişiliği değil, *Hamlet* adını taşıyan oyun olduğunu unutmuşlardır neredeyse. Waldock türünden en serinkanlı uzmanlar bile, oyunu büyük bir sağduyuyla incelemekle birlikte, Hamlet'in kişiliği sözkonusu olunca, Romantik çağın eleştir-

menlerinde bunca ayıplanan coşkuya kapılırlar. İnsan ruhunda en güzel ve en yüce değerlerin onun kişiliğinde ortaya çıktığını; Hamlet'in gerçekten yaşamış insanlar arasında da, edebiyatta yaratılan kişiler arasında da bir eşi olmadığını; geçmişin ve geleceğin tüm insanlık kavramını temsil ettiğini ve bunlara benzer daha bir yığın heyecanlı, ama pek akla yakın görünmeyen sözler söylerler.

Bu coşkunun başlıca nedeni, Hamlet'in, birbirine aykırı çeşit çeşit yorumlara uygun, hiçbir zaman açık seçik anlaşılamayan, ne denli dikkatle incelenirse incelensin, gizemli kalan bir kişiliği oluşudur. Sadece Shakespeare'in oyunlarında değil, Dostoyevski dahil, dünya yazınında, onunkisi kadar karmaşık bir kişilik az bulunur belki. Hamlet, düşmanının elinde birer âlete dönüşen arkadaşları Rosencrantz ve Guildenstern'ü, «gizimin özünü koparıp ele geçirmeye kalktınız» («you would pluck out the heart of my mystery») (III, 2, 358-9) diye suçlarken, boşuna uğraştıklarını söyler. Bu «gizin özü» daha gün ışığına çıkmamıştır gerçekten de. İşte bu yüzdendir ki, yeryüzünde hiçbir oyun *Hamlet* kadar tartışılmamış, *Hamlet* kadar kılı kırka yararak incelenmemiştir. *Kutsal Kitap*'da «çok kitap üretmenin sonu yoktur» denilir. *Hamlet* üzerine çok kitap üretmenin ise hiç sonu yoktur. Hattâ bu oyun sanki başlı başına bir bilim dalıymış gibi, «Hamletology» diye çok sevimsiz, ama belki de gerekli bir terim uydurulmuştur. Hamlet tam ölmeden önce, son söz olarak «bundan sonrası sessizlik» («the rest is silence») (V, 2, 350) der. Oysa oyundaki Hamlet öldükten çok sonra bu sessizlik bozulmuş, onun kişiliğiyle ilgili akıllara sığmaz bir gevezelik başlamıştır. A.A. Raven'in 1936'da yayınladığı *Hamlet Bibliography*'de, sadece 1877'yle 1935 arasında, yani ancak 58 yıllık bir süre içinde, *Hamlet* üzerine çıkan 2.167 kitap ve incelemenin adı verilir. Aradan geçen elli yıldan beri bu liste, en çalışkan Shakespeare uzmanının bile tümünü okumaya ömrünün yetmeyeceği kadar uzamıştır herhalde. *Hamlet* ile uğraşan sayısız eleştiri yazılarının oyunun

çevresinde birikmesi yüzünden, bir eleştirmenin dediği gibi, oyun sanki kalın bir kabuk bağlamış, (8) Shakespeare'in yazdığı asıl metin neredeyse görülemez hale gelmiştir. O kadar ki, Shakespeare meraklıları, şu oyun üzerine yazılanların tümünü unutsam da, ilk kez ele alıyormuş gibi, oyunu yepyeni bir gözle okuyabilsem özlemine kapılırlar zaman zaman. *Hamlet* ile çok uğraşıldığı için çok da saçma sapan şeyler söylenmiştir bu konuda. Bunların arasında öyle akıldışı olanlar vardır ki, Oscar Wilde ayrıca kurcalanan bir sorunun, «asıl önemli olan, Hamlet gerçekten deli midir, yoksa deli geçinmek mi ister?» sorusunun bir parodisini yaparak, güzel güzel alay etmekten kendini alamaz; «asıl önemli olan, bu oyunun eleştirmenleri gerçekten deli midirler, yoksa deli geçinmek mi isterler?» diye sorar.

Claude Williamson'un 1661'le 1947 yılları arasında Hamlet'in kişiliği üzerine yapılan yorumları derlediği, neredeyse 800 sayfalık *Readings on the Character of Hamlet* (Hamlet'in Kişiliği Üzerine Yorumlar) adlı kitabı okuyunca, Shakespeare ile ilgili hiçbir konuda bu denli saçmalanmadığı hemen anlaşılır. Bu saçmalayanlar arasında, çok ünlü, yazın alanında çok saygıdeğer yazarlar da vardır: Örneğin, Shakespeare'in bir dâhi, ama ilkel bir dâhi olduğuna inanan Voltaire'in 1748'de söylediğine göre, *Hamlet* «kaba ve barbar» («grossière et barbare») bir oyundur. Fransa ya da İtalya'da ayak takımı bile, böyle bir oyunu seyretmeyi hor görür. Bu oyun, «sarhoş bir vahşinin» («sauvage ivre») hayal gücünün bir ürünüdür.

Fransız klasisizminin sıkı kuralları dışına çıkamayan bir yazın anlayışı olan Voltaire'in *Hamlet*'i böylesine baltalaması doğal sayılsa bile, yüce Tolstoy'un tutumuna ne diyeceğiz? Her nedense, yalnız bu oyuna değil, Shakespeare'in her oyununa acayip ve bize kalırsa oldukça sağlıksız bir kin besleyen bu çok büyük romancıya bakılacak olursa, Shakespeare'in kullandığı kaynaklarındaki Hamlet, yani söylencelerde anlatılan

Hamlet, anlaşılır bir insanmış. Gelgelelim Shakespeare kendi amaçları uğruna Hamlet'in bu anlaşılır kişiliğini bozmuş. Böylece «Hamlet'in niçin belirli bir biçimde davrandığını, niçin belirli bir biçimde konuştuğunu» anlamanın yolu kalmamış. (9) İşte bu yüzden Tolstoy, aslında kişiliği olmayan bu Hamlet denilen adam üzerine upuzun incelemeler yazanları alaya alır.

Hamlet ile ilgili saçmalamalar, Anglo-Sakson dünyasının dışında kalan yabancılara özgü bir özellik değildir. Walter Wilson Greg gibi, Shakespeare'in metni ve bilimsel baskıları konusunda çok değerli ve ağırbaşlı bir uzman da saçmalayabilir. Greg 1917'de *Modern Language Review*'da (Çağdaş Dil Dergisi) yayınladığı bir yazıda, oldukça garip bazı sonuçlara varır: Meğer babasının Hayaleti, öteki dünyaya nasıl gittiği konusunda doğru bilgi vermemiş Hamlet'e. Babasının Hayaletinin anlattıkları gerçeklere uygun değilmiş; Hamlet'in dengesiz kafasının bir uydurmasıymış, bir sanrıymış sadece. Hamlet'in amcası Claudius, Hamlet'in babasını zehirlememiş. Hamlet eskiden böyle bir oyun görmüş, yani kulağına zehir dökerek kardeşini öldüren bir adamı ele alan bir oyun görmüş. Bu oyunun anısı bilinçaltında kaldığı için, amcasının kardeş katili olduğu yalanını uydurmuş kendi kendine.

Hamlet'in, bazılarını nasıl resmen deliler gibi saçmalamaya zorladığını anlatmak için, bir hayli eğlenceli iki örnek daha verelim: Oyunun sonlarına doğru, Hamlet ile Laertes düello ederken, Hamlet'in annesi oğlu için «yorulup terledi, soluğu tükendi» («he's fat and scant of breath») (V, 2, 279) der. «Fat» sözcüğünün Elizabeth çağı İngilizcesinde her zaman «şişman» ya da «yağlı» anlamına gelmediğini bilmeyen E.V. Blake adlı Amerikalı bir hekim, Hamlet'in her şey olabileceğini, ama şişman bir delikanlı olamayacağını hiç hesaba katmadan, onun kişiliğinin gizini şişmanlığıyla çözümlemeye kalkar. Bedeninde «adipose», yani yağlı maddeler fazlasıyla bitiktiği için, Hamlet'de irade gücü, eyleme geçmek gücü kalmadığını ileri sürer. Bunun üzerine iki Fransız eleştirmeni,

Hamlet zayıf mıydı, yoksa şişman mıydı diye birbirlerine girmişler. Tartışma sırasında, Hamlet ile Laertes düello ettikleri gibi, onlar da birbirleriyle düello etmeye karar vermişler. (10) Vining adında biri de 1881'de yayınladığı *The Mystery of Hamlet* (Hamlet'in Gizi) adlı kitabında, Hamlet'in kişiliğinin gizini şöyle açıklar: Hamlet bir erkek değil, bir genç kızmış. Duraksamaları, bunalımları, eyleme geçemeyişleri sırf bu yüzdenmiş. Erkek kılığında gezmek zorunda olan bu genç kız, arkadaşı Horatio'ya âşık olduğundan, Ophelia'ya hiç yüz vermemiş.

Sadece sözümona eleştiri alanında değil, sahneye uygulama alanında da *Hamlet*'in başına bir hayli garip şeyler gelmiştir: 1964'de, yani Shakespeare'in doğumunun dört yüzüncü yılını kutlamak amacıyla, Charles Marowitz, *Hamlet*'in bir «collage»ını yapmıştır. *The Marowitz Hamlet. A Collage Version of Shakespeare's Play* (Shakespeare'in Hamlet Oyununun Marowitz Kolajı) adıyla yayınlanan bu uyarlamanın uzunca önsözünde, Marowitz, «sulu gözlü, mıymız» bir herif saydığı Hamlet'den nefret ettiğini; büyük bir olasılıkla Claudius'un Ophelia'yı baştan çıkardığım, Hamlet'in de Ophelia ile cinsel ilişki kurmaya can attığını; dürüst Horatio'nun sadece çıkarını düşünen ikiyüzlü bir adam olduğunu ve buna benzer daha bir yığın saçma sapan görüş ileri sürdükten sonra, Shakespeare'in metnini canı istediği gibi kesip kırpmış; bir kişinin söylediği sözü başka bir kişiye - örneğin, Hamlet'in sözlerini Fortinbras'a - söyletmiş; olaylar dizisinin sırasını aklına estiği gibi değiştirmiş; Polonius ile Mezarcıyı birleştirerek «Soytarı» adı altında oyuna yeni bir kişi eklemiş, vb. Ve acayip bir kuşa çevrilen bu *Hamlet*, İngiltere dışında 25 ülkede sahneye konmuştur.

Hamlet'in kişiliğinin daha aklı başında ya da biraz daha az çılgın yorumlarını, oyunu gözden geçirdikten sonra ele alacağız. Şimdilik, Hamlet ile ilgili ancak iki noktaya değinmek istiyoruz. Birincisi, Hamlet'in gerçekliği, yani bir oyun kişisi

değil de, gerçekten yaşamış bir insan gibi oluşu. İkincisi de, eleştirmenlerin, hattâ Hamlet'i okuyan ya da seyredenlerin onunla özdeşleşmeleri; onu yorumlarken, kendi kişiliklerini Hamlet'in kişiliğine yansıtmaları; onu kendi benliklerinin bir parçası olarak görmeleri.

Hamlet öylesine canlıdır ki, adını taşıyan oyunun sayfaları içinde kalmayıp, sanki aramıza karışmıştır. Onu gerçekten yaşayan, gerçek varlığı olan bir insan saymışızdır. Bu yüzden de akıldışı meraklara kapıldığımız olmuştur. Babası ölmeden önce, Hamlet'in annesiyle ya da Ophelia ile ilişkisi nasıldı acaba? Çocukluğu ya da üniversite yılları nasıl geçti? Babası öldürülmeseydi, annesi amcasıyla hemen evlenmeseydi, Hamlet'in ruhsal durumu değişir miydi gibi, saçma sorular sormaya başlamışızdır kendi kendimize. Bilimsel bir tutum benimseyen eleştirmenler, Hamlet'i eskiden gerçekten yaşamış bir insan olarak düşünenleri, mantıkdışı olmakla suçlayıp ayıplarlar. Örneğin, Dover Wilson, Shakespeare'in oyununun dışında bir Hamlet'i hayal etmenin abes olduğunu, ancak oyunun içindeki Hamlet'in yaptıklarını ve söylediklerini tartışabileceğimizi ileri sürer. (11) Haklıdır elbette. Gelgelelim yazın ürünleri gerçek yaşamın bir yansıması olduğuna göre, bir oyunda ya da bir romanda çok ustaca çizilmiş bir kişiyi gerçekten yaşamış saymamız, mantığa uygun olmamakla birlikte, yazarın başarısının bir kanıtıdır aslında.

Hamlet'in salt böylesine canlı ve gerçek olduğu için gizemli havasını koruması ise, Hamlet olgusunun en garip yanıdır belki de. Genellikle tiyatro oyunlarındaki ya da romanlardaki kişiler çok canlı çizilmiş olsalar da, onları açıklayabilmenin, onlar üzerine kesin yargılara varmanın yolunu buluruz. Oysa çevremizde canlı canlı dolaşan insanları, şu şöyle bir adamdır, bu böyle bir kadındır, diye etiketleyip bir rafa kaldıramayız. Çünkü onları ne denli yakından tanırsak tanıyalım, bir an gelir, bunların en basit görünenleri bile, bizi şaşırtıverirler. Hiç beklemediğimiz bir şey yaparlar, hiç ummadığımız bir

söz söylerler ansızın. Hamlet'in de böyle olması, belirli kalıplara sığmaması, kolayca açıklanamaması, onun gerçekliğini, «yaşamışlığını» kanıtlar. Van Doren'in dediği gibi, gerçek olduğu için çözümlenemeyen bir gizdir o. Hamlet konusunda her çeşit coşkulu tutumu ayıplamakla ün yapan E.E. Stoll bile, «onu anlayamayışımız, onun ne denli gerçek olduğunu gösterir» demekten kendini alamaz. (12) Ne var ki, birazdan göreceğimiz gibi, çok aklı başında geçinen bu eleştirmen, kendi kendisiyle çelişkiye düşerek, Hamlet'in anlaşılamayacak gizemli bir yanı olmadığı görüşünü de savunur.

Hamlet ile özdeşleşmemizin başlıca nedeni, onun bu gerçekliği, bu canlılığıdır elbette. XIX. yüzyılın en önemli eleştirmeni William Hazlitt, «Hamlet olan biziz» («it is we who are Hamlet») der. Romantik çağın en ünlü eleştirmen ve şairlerinden S.T. Coleridge, «Bende Hamlet'den bir şeyler var» («I have a snack of Hamlet») der. Victor Hugo, Shakespeare üzerine yazdığı kitapta, Hamlet'in tüm tedirginliğini kendisinin de duyduğunu açıklar. Turgenief, Slav mizacını görür Hamlet'de. Polonyalı eleştirmen Jan Kott, Hamlet'e bakınca bir aynaya bakarcasına, kendimizi seyrettiğimizi söyler. (13) Narayana Menon, «hepimiz Hamlet'iz; onun gibi her şeyi erteleyerek, yüzümüzü maskeleyerek yaşıyoruz» (14) der. E.C. Lewis, «Ben neredeysem, Hamlet de orada» der. John Wain onunla tam bir özdeşleme içinde olduğumuzu, Hamlet'i tartışırken, aslında hep kendimizi tartıştığımızı söyler. (15)

T.S. Eliot ise, bu durumu pek ayıplar. Bu büyük şaire göre, Hamlet, «en tehlikeli eleştirmen tipi» diye nitelediği kişilere ayrıca çekici gelir. Ona bakılacak olursa, en «tehlikeli» eleştirmenler, doğuştan yazın alanında yaratıcı oldukları halde, şiir, roman ya da tiyatro oyunu yazmayı başaramadıkları için eleştiriye yönelen, inceledikleri yapıtlara kendi kişiliklerini yansıtan eleştirmenlerdir. (Eğer doğuştan şiir ya da romana bir eğilim duymak eleştirmenliği engelliyorsa, dünyanın en büyük eleştirmenlerini «tehlikeli» saymamız gerekecektir; çün-

kü bu büyük eleştirmenlerin çoğu, Sainte-Beuve ya da Hazlitt gibi, önce şiir ya da roman yazmayı denemişler, sonra eleştiri alanında kendilerini göstermişlerdir.) Goethe ve Coleridge'i de tehlikeli eleştirmenler arasına sokan T.S. Eliot, Goethe'nin Hamlet'i bir Werther haline, Coleridge'in Hamlet'i bir Coleridge haline koyduğunu ileri sürer. (16) Doğru olmasına doğrudur bu. Ne var ki, demin değindiğimiz gibi, Hamlet ile özdeşleşme eğiliminden ötürü, yalnız Goethe ile Coleridge değil, çoğu eleştirmenler onu kendi kişiliklerine uygun bir biçimde yorumlamışlardır.

Sonelerinde söyledikleri dışında - eğer soneler şairin öz yaşamını gerçekten yansıtıyorsa - Shakespeare'in kişiliği üzerine neredeyse hiç bilgimiz olmadığı halde, eleştirmenler Hamlet'i yalnız kendileriyle değil, Shakespeare ile de özdeşleştirmişlerdir. Edgar Allan Poe, Shakespeare'in onu, sanki kendisi Hamlet'miş gibi konuşturduğunu ileri sürer. Frank Harris, Shakespeare üzerine *The Man Shakespeare and his Tragic Life Story* (İnsan Olarak Shakespeare ve Trajik Yaşam Öyküsü) adlı kitabında, bu görüşü uzun uzun savunur. Shakespeare'in ünlü bir yaşam öyküsünü yazan A.L. Rowse, yazarın Hamlet'e kendi benliğini verdiğini, canlandırdığı kişiler arasında, Shakespeare'in öz yaşamını en iyi yansıtan kişinin Hamlet olduğunu söyler. (17) Bradley, kendisine hiç benzemeyen bunca insan yaratabilen Shakespeare'in, Hamlet'i konuştururken, ona kendi yüreğindekileri söylettiğine inanır. (18) 1863'de çok ünlü bir İngiliz Edebiyatı tarihi yazan Fransız Hippolyte Taine, Shakespeare'in Hamlet'de kendi portresini çizdiğinden emindir. Schücking gibi, Shakespeare incelemeleri alanında romantik ve duygusal tutumlar benimsemekten özenle kaçınan bir eleştirmenin bile, bu görüşten yana çıktığını hayretle görürüz: «*Hamlet*'i okuyanların, öteki oyunlardan çok bu oyunda, Hamlet konuşurken, Shakespeare'in sesini açık seçik duyduklarını sanmalarının geçerli nedenleri vardır. Shakespeare'in birçok niteliği Hamlet'de de görülür. Üstelik Hamlet oyun-

culara meslekleri üzerine öğütler verirken, çocuklardan oluşan tiyatro kumpanyalarının rekabetinden yakınırken, Shakespeare'in özel düşüncelerini ve görüşlerini dile getirdiği besbellidir.»

Hamlet'i, Shakespeare'in öteki oyunlarında canlandırdığı kişilerden ayıran başka bir özellik de, onu gerçek bir çağdaşımız saymamızdır. Oysa Macbeth ile karısının alınyazısı ilgimizi ne denli çekerse çeksin, onlar bizim çağdaşımız değildir; Othello'nun kan dökecek duruma düşmesine yüreğimiz parçalanır, ama Othello da çağdaşımız değildir; Lear'in acılarını candan paylaşırız, ama eski bir masalın kralıdır o.

Hamlet'in çağımıza uygunluğu, «modern»liği üzerinde çok durulmuştur: «Hamlet, modern bir adamdır.» (19) «Hamlet ilk modern insandır.» (20) «Bu oyunda çağımız kendini bulmuştur.» (21) «*Hamlet*, Shakespeare'in oyunları arasında en çağdaş tragedyadır. Shakespeare çağımızın havasına ve yaşantısına en çok bu oyunda yaklaşır.» (22) «*Hamlet* çağdaş bir oyundur.» (23) «Hamlet, yalnızlığı ve bilinci içinde, çağımızın insanlarının ilk örneğidir.» (24) Hattâ Chambers'e bakılacak olursa, Shakespeare *Hamlet*'de kendi çağının değil de bizim çağımızın bir insanını canlandırdığı için bu tragedya, Elizabeth çağından çok günümüze yakındır, onlardan çok bizlerce anlaşılabilir.

Oysa yaşadığımız yüzyılın ilk yarısında oldukça önemsenen bir eleştirmen grubu - bu arada E.E. Stoll, L. Schücking, L. Campbell, Bertram Joseph - *Hamlet*'i, yaşadığımız çağın açısından değil, bu tragedyanın yazıldığı Elizabeth çağı açısından görmemiz gerektiği; *Hamlet*'i, kendi çağımızın düşünce ve inançlarına göre değil, ancak Shakespeare'in yaşadığı çağın düşünce ve inançlarına göre yorumlamaya hakkımız olduğu görüşünü savunmuşlardır. Örneğin, Schücking, *Hamlet*'in kimi yorumlarının, Shakespeare'den çok Dostoyevski'yi andırmasıyla acı acı alay eder. (25)

Bize kalırsa, Schücking gibi düşünenlerin bu görüşü hem

doğru değildir, hem de doğru olsa bile, uygulamaya konulmasının yolu yoktur. Nasıl olur da bizler, bu çağda yaşayanlar, XVII. yüzyılın ilk yıllarında yaşayanlar gibi düşünürüz, bir tiyatro oyununa onların gözleriyle bakabiliriz? Her çağın bir sanat yapıtına yepyeni bir açıdan, yepyeni gözlerle bakmasından daha doğal bir durum olamaz. *Hamlet* yazılalı 380 yıldan fazla oluyor. Bu süre içinde bir kültür ve bilgi birikimi olmuştur elbette. Ve bu birikim, hiç kuşkusuz, etkileyecektir bizim görüş açımızı. Eğer biz Dostoyevski'yi okuduysak, onu okumanın bilincimize bir katkısı olduysa, eğer Dostoyevski, *Hamlet*'i dört yüzyıl önce yaşayanlardan daha iyi anlamamıza yardım ettiyse, ne mutlu bize.

Üstelik Elizabeth çağı insanlarının *Hamlet*'e hangi gözlerle baktıklarını, oyunu nasıl yorumladıklarını, bizlerden daha iyi anladıklarını, daha doğru yorumladıklarını nereden bilebiliriz? Onlar da bizler gibi ayrı ayrı bireyler olduklarına göre, aralarında *Hamlet* ile ilgili görüş ayrılıkları olmadığı ne mâlum? Shakespeare'in çağdaşlarınca kaleme alınan eleştiri yazıları elimize geçmiş olsa, 1603 yılında *Hamlet* üzerine neler düşünüldüğü konusunda bir fikir edinebilirdik belki de. Ama onların yorumlarını benimsemek zorunda kalmamız, gene de akıldışı bir tutum olurdu. Çünkü bir matematik probleminin bir tek doğru çözümü vardır, ama bir sanat yapıtının doğru sayılması gereken bir tek nesnel ve kesin yorumu olamaz. O sanat yapıtını her insanın ve her çağın değişik bir açıdan görmesi doğaldır. Nitekim Stoll, Schücking ve Campbell aynı görüşü savundukları, yani *Hamlet*'e Elizabeth çağının gözleriyle bakmak gerektiğini ileri sürdükleri halde, bu üç eleştirmenin *Hamlet* yorumu birbirini tutmaz. Bu yüzden de her biri, öteki ikisinin yorumunu yermiş ve yadsımıştır.

Shakespeare, bu eleştirmenlerin sandıkları gibi, ancak bir Elizabeth çağı yazarı olsaydı, oyun yazan çağdaşlarının çoğu gibi, bugün çoktan unutulmuştu. Unutulmamasının tek nedeni, arkadaşı Ben Jonson'un onu öven şiirinde dediği gibi «bir çağ

için değil, her zaman için» («not for an age, but for all time») yazmış olmasıdır. 1962'de Polonyalı Jan Kott, «Çağdaşımız Shakespeare» adlı çok geniş yankılar yapan bir kitap yayınlamıştı. Oysa Shakespeare'i inceleyenler, onun bu çağdaşlığının çoktan farkına varmışlardı. Örneğin, John Danby yıllarca önce, «Shakespeare çağdaşlarımızın en büyüğüdür» demişti. (26) Peter Quenell'in de belirttiği gibi, Shakespeare her kuşakla sanki yeniden doğar ve her doğuşunda da, sanki daha canlı olur. (27) İşte bu yüzden bizim çağdaşımızdır; gelecek kuşakların da çağdaşı olacağından hiç kuşkumuz yoktur.

Bu çağdaşlığı sayesinde *Hamlet*, Shakespeare'in en sık sahneye konulan oyunudur. 1603'de yayınlanan birinci quarto'da, bu oyunun «Londra kentinde, Oxford ve Cambridge üniversitelerinde ve daha birçok yerde çok kez» oynandığı bildirilir. Ne ilginçtir ki, yazıldıktan dört beş yıl sonra, *Hamlet* açık denizlerde bile sahnelenmiştir. 1607 yılında Hindistan'a giden «Dragon» (yani «Ejderha») adlı gemide oynandığını kaptanın günlüğünden öğreniriz. Kaptan Keeling, hem yolcuları oyalamak, hem de rüzgâr esmediği sıralarda tayfanın tembel tembel oturmasını ya da kumar oynamasını engellemek amacıyla böyle bir gösteri düzenlediğini anlatır. Bundan altı ay sonra, Portekizli konuklar hoş vakit geçirsinler diye, *Hamlet* aynı gemide gene gösterilmiştir. *Hamlet* XVIII. yüzyılda 600 kezden çok temsil edildiğine göre, bu yüzyılın en sık oynanılan tragedyasıdır. XIX. yüzyılda, Romantik çağla birlikte, *Hamlet*'e ilgi büsbütün artmıştır. Britanyalılar kendi İngilizce *Hamlet*'leriyle yetinmeyip, Alman, İtalyan Fransız tiyatro topluluklarını Londra'ya çağırmışlar, onların *Hamlet*'lerini de seyretmek istemişlerdir. XX. yüzyılda *Hamlet* sinemaya da uygulanmıştır. Laurence Olivier'nin 1947 tarihli ünlü filminden önce, bu tragedyanın 17 filmi yapılmıştır. *Hamlet*'i yalnız İngiltere değil, her ülke benimsediği için, bize kalırsa Olivier'ninkinden daha başarılı olan Sovyet yapımı bir *Hamlet* de vardır. Hattâ İkinci Dünya Savaşı sırasında Robert

Helpmann, Çaykovski'nin müziğiyle *Hamlet*'in ilginç bir balesini düzenlemiştir.

Hamlet'e karşı duyulan bu ilgi, sadece Danimarka prensinin kişiliğinden kaynaklanmaz elbette. Bu tragedyanın, en sıradan, en kara cahil seyircilerin bile merakını uyandırabilecek «sansasyonel» denilen türden melodramatik olaylarla dolu olduğunu da gözönünde tutmalıyız. *Hamlet*'de neler olup bittiğini bir düşünelim hele: Bir adam kendi öz kardeşini, üstelik kulağına zehir dökerek, hainice öldürür; yengesini baştan çıkarıp onunla evlenir, kral olur. Öldürdüğü adam hortlayıp, geceleri Elsinore şatosunun surlarında dolanır, durumu oğluna bildirir. Gencecik güzel bir kız önce delirir, sonra bir ırmakta kendini boğar. Derken bu kızın sevgilisiyle ağabeyi, yani Hamlet ile Laertes, kızın mezarının içinde kıyasıya dövüşürler. Hamlet, hafiyelik etmek hevesiyle perdelerin arkasına gizlenen yaşlı Polonius'a kılıcını saplayıverir. Hamlet'i öldürmek amacıyla içine zehir konulan inciler, şarap kadehlerine atılır gizlice. Gene Hamlet'i öldürmek için ucu zehirli meçlerle düellolar yapılır. Çok kan dökülür. Oyunun kişilerinden tam sekizinin (kral Clauduis, kraliçe Gertrude, Polonius, Ophelia, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern ve Hamlet'in kendisinin) şiddete başvurularak canına kıyılır, vb.

Hamlet iki düzeyli dediğimiz yapıtlardan biridir. Göze çarpan düzeyde, sıraladığımız bu heyecanlı olaylar görülür. Göze çarpmayan düzeyde de, kişilerin ilginçliği, oyundaki düşünce ve şiir yoğunluğu, dramatik kurgunun ustalığı ve bunlara benzer gerçek yazın değerleri vardır. Dünya klasikleri arasına giren birçok kitap için, bu arada Herman Melville'in *Moby Dick*'i ya da William Golding'in *Lord of the Flies* (Sineklerin Tanrısı) için de aynı şeyi söyleyebiliriz. *Moby Dick* yüzeysel açıdan, denizlerde geçen bir serüven, heyecanlı bir balina avı öyküsüdür. Ama romanın daha derinlerine inebilen okuyucular için gerçek önemi, bir insanın tek başına kötü-

lüğe karşı verdiği ölesiye savaşı simgelemesindedir. *Sineklerin Tanrısı* yüzeysel açıdan bir çocuk kitabıdır; ıssız bir adada bir yığın çocuğun başına gelenlerin öyküsüdür. Ama çağımızın toplumunu amansızca eleştirmesindedir asıl anlamı.

Hamlet'in öteden beri böylesine tutulmasının bir nedeni, bu tragedyada anlatılan öykünün heyecanlı olaylarla dolu olması ise, bir nedeni de, daha önce belirttiğimiz gibi, Danimarka prensinin kişiliğidir. Hamlet karmaşıklığı ve gizemiyle seyircileri öyle bir büyüler ki, her ülkenin her tiyatro sanatçısının içinde bir aslan yatar: Günün birinde *Hamlet*'i oynamak... Elsinore'a gelen tiyatro topluluğuna verdiği öğütlerden anlaşıldığı gibi, Hamlet'in tiyatro mesleğini çok iyi bilmesi, hattâ bir bakıma kendinin de bir oyuncu olması, sırasında çevresini kandırabilecek bir ustalıkla deli rolü oynayabilmesi, tiyatro sanatçılarının gözünde onun çekiciliğini büsbütün arttırır. İşte bu yüzden, Shakespeare'in kumpanyasının baş yıldızı Richard Burbage'den başlayarak, İngiltere'nin, Avrupa'nın ve Amerika'nın neredeyse tüm ünlü oyuncuları, Hamlet'e soyunmuşlardır ergeç: XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Thomas Betterton, David Garick, Macready, Edmund Kean, oğlu Charles Kean, Amerikalı Edwin Thomas Booth (bu sanatçının *Hamlet*'i oynadığı yılda, yani 1863'de kardeşi John Wilkes Booth, Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Abraham Lincoln'u tiyatroda öldürmüştü), Henry Irving, Beerbohm Tree, Forbes Roberson, vb. XX. yüzyılda John Barrymore, John Gielgud, Donald Wolfit, 1937'de ilk kez olarak Laurence Olivier, bir yıl sonra çağımızın giysileriyle Alec Guiness, Robert Helpmann, Paul Scofield, Leslie Howard, Raymond Massey, Alec Clunes, Michael Redgrave, John Neville, Richard Burton, Peter O'Toole, Fransa'da Jean-Louis Barrault ve daha niceleri.

Oysa bu rol öylesine çetindir ki, Hazlitt, «Hamlet'i oynamanın yolu yoktur» diye kesip atar. Hem Shakespeare eleştirmeni, hem oyuncu, hem de tiyatro yazarı ve yönetmeni olarak yetkili sayılması gereken Granville-Barker ise, «hangi

oyuncu Hamlet'i tam anlamıyla oynayabildiğini söyleyebilir?» diye sorarak, bu rolün altından kalkmaya yeltenenlere meydan okur. Rolün güçlüğü, sadece Hamlet'in kişiliğinin karmaşıklığından değil, birbirinden çok değişik biçimlerde yorumlanabilmesinden de kaynaklanır. Bu oyuna merak duyan her kişinin, her eleştirmenin kendine özgü bir *Hamlet* anlayışı olduğu gibi, her oyuncunun da kendine özgü bir Danimarka prensi yorumu olacaktır elbette. Dover Wilson, «Hamlet'i oynayan kaç oyuncu varsa, aynı sayıda da Hamlet vardır» (28) der haklı olarak. Bir oyuncunun Hamlet yorumunun, başkalarının Hamlet yorumuyla çatışması önlenemez. Bu yüzden de *Hamlet*'in sahneye her yeniden konuluşunda kıyametler kopar. Nitekim İngiltere'nin en yetenekli tiyatro sanatçılarından Alec Guiness, Hamlet'i oynamış, kıyametler kopmuştur; John Gielgud oynamış, kıyametler kopmuştur; Laurence Olivier, Freud'cu bir yorum yapmış, kıyametler kopmuştur; Fransa'nın en usta oyuncularından Jean-Louis Barrault çok içkarartan varoluşcu bir yorum yapmış, gene kıyametler kopmuştur. Herhangi bir *Hamlet* yorumunun, oyunu daha önceden okumuş olarak tiyatroya gelen seyircilerin tümü tarafından benimsenmesinin yolu yoktur bize kalırsa. Ama şu da var ki, bu rol ayrıca verimli, olasılıklarla dolu, değişik yorumlara çok uygun olduğundan, yetenekli hiçbir erkek oyuncunun Hamlet'de tam bir başarısızlığa uğradığı da söylenemez. «Erkek oyuncu» dedik, çünkü bu rolü ancak bir kadın oyuncu oynarsa, başarısızlık yüzde yüz olabilir. Ne yazık ki, 1777'de Sarah Siddons, çok daha sonraları 1899'da Sarah Bernhardt ve bazı başka ünlü kadın tiyatro sanatçıları, bu rolün çekiciliğine karşı koyamayıp, Hamlet'i oynamaya kalkmışlardır. Ve ne yazık ki, kendi ülkemizde de aynı hazin yanılgıya düşülmüştür.

Bir kadın oyuncunun, Macbeth'i, Othello'yu, Brutus'u ya da Antony'i oynaması, hangi nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıysa, Hamlet'i oynaması da aynı nedenlerden ötürü olanaksız ve akıldışıdır. Bu yanılgı, Hamlet'in kişiliği üzerine ya-

pılan en yanlış yorumlardan biri saydığımız Goethe'nin bir yorumuna, daha doğrusu bir benzetmesine dayanır belki de: Goethe, Hamlet'i, içine sadece güzel çiçekler konulması gereken, incecik porselenden yapılmış bir vazoya benzetmiştir. Bu vazonun içine bir meşe dikilince (yani Hamlet'e babasının öcünü almak görevi verilince), vazo kırılıvermiştir. Demek ki, ünlü Alman şairi, Hamlet'i zayıf nahif, duygusal, nerdeyse kadınsı, gencecik bir çocuk, bir çeşit Werther sanmıştır. Oysa Shakespeare oyunlarındaki kişilerin yaşını genellikle söylemediği halde, Hamlet'in otuz yaşında, yani Elizabeth çağı ölçülerine göre olgun bir yaşta olduğunu belirttiği için, hem gencecik sayılamaz, hem de hiçbir kadınsı yanı yoktur. Tam tersine, Hamlet tam bir erkektir, üstelik saldırgan, belâlı bir erkektir. Nöbet tutan askerlerin Elsinore surlarında görülen Hayaletten ödleri koparken, Hamlet, onu tutmaya çalışanları ölümle tehdit ederek, Hayaletin peşinden gider; korsan gemilerine rampa edip, içindekilerin canına kıyar; eski arkadaşları Rosencrantz ile Guildenstern'ü acımasızca ölüme gönderir; oyundaki çeşitli kisilere, bu arada sevgilisine, annesine, amcasına kıyasıya hakaret eder; öfkeye kapılıp, Ophelia'nın mezarında Laertes ile dövüşür; annesini tartaklarken, perdenin arkasında birisinin saklandığını anlayınca, hiç duraksamadan kılıcını adamcağıza saplar; Laertes ile yiğitçe düello ettikten sonra, Claudius'un üstüne atılıp, amcasını zehirli meçle öldürür; zehirli şarabı da zorla gırtlağına döker, vb. İnsanın aklında incecik porselen vazolar çağrışımı hiç yapmayan ve Werther'inkilerine hiç benzemeyen bu hoyrat davranışların sahnede kadınlar tarafından canlandırılması modası, iyi ki çoktan geçmiştir.

NOTLAR

1 — Kenneth Muir, *Shakespeare's Sources*, cilt I, London, Methuen, 1957, *Shakespeare as a Dramatist*'den alıntı, s. 115

2 — J.M. Robertson, *The Problem of Hamlet*, London, Allen and Unwin, 1919, s. 11
3 — *A.g.e.*, s. 67
4 — T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen, University Paperbacks, 1964, s. 97-98
5 — Morris Weitz, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, London, Faber, 1965, s. 40
6 — T.S. Eliot, *a.g.e.*, s. 99
7 — T.S. Eliot, *Selected Prose*, London, Penguin Books, 1953, s. 109-110
8 — A.J.A. Waldock, *Hamlet, a Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931, s. 2
9 — Morris Weitz, *a.g.e.*, s. 350-351
10 — Margaret Webster, *Shakespeare Without Tears*, Fawcett World Library, 1952, s. 96
11 — Dover Wilson, Introduction to The *Hamlet* Cambridge Edition, Cambridge, s. xiv-xlvii
12 — Mark Van Doren, *Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1953, s. 167
13 — Jan Kott, *Shakespeare Notre Contemporain*, Paris, Juliard, 1962, s. 74
14 — Anne Bradby (Ed.) *Shakespeare Criticism*, Oxford University Press, World's Classics, 1937, s. 140
15 — John Wain, *The Living World of Shakespeare*, Pelican Books, 1966, s. 174
16 — T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen University Paperbacks, 1964, s. 95
17 — A.L. Rowse, *Shakespeare, A Biography*, London, Macmillan, 1963, s. 321
18 — A.C. Bradley, *A Miscellany*, London, Macmillan, 1931, s. 257
19 — Peter Quennell, *Shakespeare the Poet and his Background*, Penguin Shakespeare Library, 1969, s. 267
20 — Rossiter, *Angel With Horns, Essays on Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1961, s. 186
21 — L.C. Knights, *Some Shakespearean Themes and an Approach to Shakespeare*, Peregrine Books, 1960, s. 161
22 — Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 62
23 — Fergusson, *The Idea of a Theatre*, s. 110
24 — M.C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, Peregrine Books, 1964, s. 85

25 — Levin Schücking, *The Meaning of Hamlet*, Oxford University Press, 1937, s. 167
26 — John Danby, *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber, 1949, s. 210
27 — Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 238

BİRİNCİ PERDE

Daha önce de söylediğimiz gibi, bir söz ve yazı yığınından oluşan kalın bir kabukla sarılıp sarmalandığı için, asıl metni neredeyse görülemez hale gelen *Hamlet*'i, hem ilk kez okurcasına kendi gözlerimizle görmeye çalışıp, hem de oyunu bizce doğru yorumlayanlardan sırasında yararlanarak, sahne sahne ele alacağız şimdi.

Hamlet, Elsinore şatosunun surlarında gece yarısı başlar. Zaten tragedyanın tümü Elsinore'da geçer. Aristo'nun ünlü «üç birlik» kurallarından zaman ve yer birliği kurallarına (yani olayların bir tek günde ve aynı yerde geçmesine) pek aldırmayan Shakespeare, belki de farkına varmadan, bu oyunda yer birliği kuralına uymuş olur böylece. Kopenhag'a oldukça yakın olan Elsinore'da, söylencelerdeki Hamlet ya da Amleth yaşadıktan birkaç yüzyıl sonra, herhalde Rönesans'da yapılan görkemli bir şato vardır şimdi ve Danimarkalı ya da İngiliz tiyatro topluluklarının yazın bu şatonun avlusunda *Hamlet*'i oynamaları bir gelenek haline gelmiştir.

Askerlerin nöbet değiştirmeleriyle başlayan oyunun ilk sahnesi, etkileyici ve korkunçtur: Bu karlı ve karanlık kuzey gecesinin sessizliğinde, saat on ikiyi yeni çalmıştır. Soğuk askerlerin içine işlemektedir. Nöbeti biten Fransisco, yüreğini hasta eden acı soğuktan yakınır. Daha üçüncü satırda, bu tragedyaya özgü gizli ve buruk alaylardan biriyle karşılaşırız hemen. Bernardo kendisini arkadaşına tanıtmak için «yaşasın

kral!» («long live the king!») (I, 1, 3) (1) diye bağırır. Oysa birazdan öğreneceğimiz gibi, Hamlet'in babası olan gerçek ve yasal kral, haftalarca önce öldürülmüştür.

Kısa kısa, kopuk tümcelerle konuşarak, her an tetikte duran bu subayların sıkıntısının başlıca nedeni, havanın acımasızlığı değil; korkudan adını söyleyemeyip, «o şey» («this thing») (I, 1, 21) dedikleri Hayaletin görünmesi olasılığıdır. O korkunç «şey» ile son iki gecedir karşılaştıkları için dehşete kapılmışlar; bu durumu kendi gözleriyle görmesi ve Hayaletle konuşması için, Hamlet'in en yakın arkadaşı olan ve çok akıllı bilinen Horatio'yu geceleyin surlara çağırmışlardır.

Bu doğaüstü varlıklara hiç inanmayan Horatio'ya olup bitenleri tam anlattıkları sırada, Hayalet ansızın gene görülür. (Shakespeare'in çağdaşlarına göre, bu tragedyada Hayaleti, yazarın kendisi oynamıştı ve Shakespeare'in en iyi oynadığı rol de buydu.) Marcellus ve Bernardo adındaki subaylar, üniversitede okuduğu için aralarında en bilgili kişi sayılan Horatio'nun Hayaletle konuşmasını isterler. Tıpkı ölen krala benzeyen ve savaşa girecekmiş gibi zırhlı ve silâhlı olan bu görüntü karşısında, Horatio da dehşete düşer. Onunla konuşmak ister gene de. Ama Hayalet, Horatio'nun sorularını yanıtlamadan, sanki gücenmiş gibi uzaklaşır, ortadan yok olur.

Horatio'ya göre, Hayaletin silâhlı görünmesi, Danimarka'da beklenmedik olaylar olacağının bir belirtisidir. Horatio ve askerlerin konuşmalarından, ülkedeki siyasal durumu anlarız: Oğlu gibi Hamlet adındaki ölmüş olan kral, Norveç kralı Fortinbras'ı savaşta yenip öldürmüş, böylece Norveç topraklarına el koyma hakkını da kazanmıştır. Ama ölen Fortinbras'ın oğlu genç prens Fortinbras, bir ordu toplayıp babasının öcünü almak amacıyla Danimarka'ya saldırmak üzere olduğu için, Danimarkalılar bu saldırıya karşı koymaya hazırlanmaktadırlar. (Bu tragedyada üç delikanlının, yani Hamlet, Fortinbras ve Laertes'in babalarının öcünü almak niyetinde olduklarını şimdiden açıklayalım.) Subaylar, kralın Hayaletinin ortaya çık-

masını bu savaş hazırlıklarına bağlarlar. Oysa birazdan anlayacağımız gibi, onun ruhunun Elsinore surlarında dolanmasının çok daha korkunç nedenleri vardır. Gizini oğluna bir an önce söylemek istercesine, şimdi gene görünür. Horatio korkusunu yenerek karşısına dikilir, «konuş!» diye beş kez yineleyerek Hayaletin niçin geldiğini öğrenmek ister. Öteki subaylar ise, boşuna bir çaba içinde Hayaleti durdurmaya kalkarlar. Ama belki konuşmak üzere olan Hayalet, bir horoz ötünce, gene uzaklaşır, görünmez olur.

Bu ilk sahnenin karanlık ve korku dolu havası, günün yakında doğacağını müştulayan horozun ötmesiyle huzura kavuşur. Hayaletlerin yeri yoktur gün ışığında. Subaylardan biri, Hazreti İsâ'nın doğduğu gecenin her yıl dönümünde horozların gece boyunca öttüklerini, bu sayede doğaüstü tüm tehlikeli varlıkların o gece etkisiz kaldıklarını anlatınca, Elsinore surlarına egemen olan kasvetli hava iyice dağılır. Horatio iki güzel dizeyle güneşin doğmak üzere olduğunu bildirir:

Ama bakın, kızıl kaftanını giyen şafak,
Doğuya doğru yükselen şu çiyli tepede yürüyor.

But look, the morn in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill.

(*I, 1, 166-167*)

(Aslında «russet» köylülerin giydiği kaba dokulu kırmızımtrak bir kumaş anlamına geldiği için; şafak, gün ışır ışımaz tarlasına giden bir rençpere benzetilir burada.) Birinci sahnenin sonunda Horatio, onlarla konuşmayan Hayaletin, kendi oğluna bir şeyler söyleyeceğinden emindir. Onun için, bu gece olanları Hamlet'e haber vermeyi düşünür.

Elsinore'un karanlık ve korkulu surlarında geçen birinci sahneden sonra, şimdi şatonun içinde görkemli bir toplantı sa-

lonu görürüz. Oyunun baş kişisini ve öteki kişilerini bize tanıtan bu ikinci sahne, yeni kralın, yani Hamlet'in amcasının bir söyleviyle başlar. Claudius evlenmesi konusunda bir açıklama yapar ilkin. Daha ağzını açar açmaz, çarpıcı bir ikiyüzlülük örneğiyle, yani öldürdüğü adamdan «sevgili kardeşimiz» («our dear brother») (I, 2, 1) diye söz etmesiyle karşılaşırız. (Burada «kardeşim» yerine «kardeşimiz» demesinin nedeni, kralara özgü çoğuldur; tüm ülkeyi temsil eden kralın, resmi söylevlerinde «ben» diye değil, «biz» diye konuşmasıdır.) Bu korkunç ikiyüzlülüğe karşın, Claudius'un, Iago'nun, Üçüncü Richard'ın, Goneril ya da Regan'ın kötü oldukları anlamda kötü sayılamayacağını hemen söylemeliyiz. Claudius yengesine sevdalandığı için kardeş katili olmuştur. Bundan böyle dürüst davranmaya da kararlıdır belki. Gelgelelim olaylar gelişip de Hamlet'in düşmanlığıyla başa çıkamayınca, bu ilk cinayetinin sonucu olarak, başka cinayetler işlemek zorunda kalacaktır çaresiz. Claudius bu arada, çoğu okuyucuların ve seyircilerin pek farkına varmadıkları başka bir suç da işlemiştir Hamlet'e karşı: Danimarka krallarının bir tür seçimle tahta geçmelerinden yararlanarak, Hamlet'i atlatmış, kendi yerleşmiştir Danimarka tahtına.

Claudius'un ilk sözlerinden şunu da öğreniriz: Kardeşi öleli çok az zaman geçtiği ve kendi de belirttiği gibi, henüz tüm ülkenin yitirilen kralın yasını tutması gerektiği halde, «eskiden kız kardeşimiz, şimdi kraliçemiz» («our sometime sister, now our queen») (I, 2, 8) dediği yengesiyle hemen evlenmiştir. Claudius kardeşinin ölümüne sözde duyduğu kederle, ölenin karısını alırken duyduğu sevinci, çarpıcı bir imgeyle dile getirir:

Biri sevinçli, biri yaşlı gözlerle,
Cenazede neşe, düğünde ağıtla,
Sevinçle üzüntüyü aynı terazide tartarak,
Onu kendimize eş ettik.

With one auspicious and one dropping eye,
With mirth in funeral and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife.

(I, 2, 11-14)

Saray halkı, Claudius'un kardeş katili olduğunu bilmiyordur elbette. Oyunun sonuna kadar da bilmeyecektir. Ama böylesine acele bir düğün gene de öyle kuşku uyandırıcıdır ki, Claudius saraydakilerin onayını aldıktan sonra evlendiğini ileri sürüp, çevresini bir bakıma suçuna ortak yaparak, kendini güvenceye alır. Sonra da konuyu değiştirip, devlet işlerine geçer. Becerikli bir hükümdar olduğu, Fortinbras tehlikesini diplomatik bir yaklaşımla ele alışından hemen anlaşılır. Genç Fortinbras'ın Danimarka'ya saldırması olasılığına karşı, bir yandan gerekli savunma önlemlerini alırken, bir yandan da bu saldırıyı engellemek amacıyla Norveç'e iki elçi gönderir. (Uzmanlara göre, Shakespeare'in kaynak olarak kullandığı eski Hamlet'den kalan ve seyircileri pek ilgilendirmeyen bu Fortinbras faslının oyundan çıkarılması daha yerinde olur kimi eleştirmenlere bakılacak olursa.) Claudius, Norveç tehlikesi konusunda bu açıklamayı yaptıktan sonra, Laertes'in bir istekte bulunduğunu bildirerek, bunun ne olduğunu öğrenmek ister. Laertes, Ophelia'nın ağabeyi ve sarayda başmabeyinci ya da saray nazırı gibi önemli bir konumu olan Polonius'un oğludur. Yeni kralın, Laertes'in akla yakın herhangi bir isteğini yerine getirmeye hazır olduğunu söylemesinden ve Laertes adını, karşısındaki delikanlıya sözleriyle okşarcasına dört kez yinelemesinden, ileride Hamlet'e karşı bir suç ortağı olarak kullanacağı bu delikanlıdan ayrıca hoşlandığı hemen anlaşılır. Laertes'in babası Polonius'a ne denli değer verdiğini, ona ne denli güvendiğini ise, açık seçik dile getirir. Laertes, yeni kralın taç giyme töreninde bulunarak görevini yerine getirmek için, Fransa'dan gelmiştir. Şimdi oraya geri dönmek istiyordur.

Claudius, Polonius'un da buna izin verdiğini öğrendikten sonra, Laertes'in isteğini yerine getirir.

Sonra asıl sorunu olan Hamlet'e döner; çünkü tüm saray halkı yeni kralı ve bu acayip evliliği benimsemiş gibi davranıp, kendilerini düğün ve taç giyme şenliklerine vermişken, Hamlet karalara bürünüp babasının yasını tutmaktadır. Şimdi Claudius, «Hamlet, yeğenim ve oğlum» («my cousin Hamlet and my son») (I, 2, 64) diye söze başlar. Kral ve ötekiler konuşurken, Hamlet onları dikkatle gözetliyor mudur? Yoksa kendi iç dünyasına kapanıp, çevresinde söylenenlere hiç kulak asmıyor mudur? Bunu bilemeyiz. Ama Claudius'un böyle demesi üzerine, Hamlet kendi kendine mırıldandığı kısacık bir tümceyle amcasının sözünü keser:

A little more than kin, and less than kind.

(I, 2, 65)

Burada «kin» (akraba) ve «kind» («soy» ya da «iyi yürekli») sözcüklerinin anlamlarıyla oynanıldığı için, bu tümceyi doğru dürüst Türkçeye çevirmek hiç de olası değildir. Hamlet'in söylemek istediği belki şudur: «Bana (hem amcam, hem de üvey babam olduğuna göre) akrabadan birazcık daha yakınsın, ama bana karşı iyi yürekli olmaktan uzaksın.» Belki de şunu söylemek istiyordur: «Akrabadan birazcık daha yakınsın, ama benimle aynı soydan değilsin.»

Hamlet'in daha ağzını açar açmaz, doğrudan doğruya krala değil de, kendi kendine konuşması; sözcüklerle ve bu sözcüklerin değişik anlamlarıyla oynaması; bunu yaparken, çevresindekilerin çözümleyemeyeceği bir bilmece söylercesine konuşması; artık üvey babası olan amcasına duyduğu kini, gizli kapaklı bir biçimde de olsa dile getirmesi, onun kişiliğini anlamak açısından çok önemlidir.

Hamlet, arkadaşı Horatio bir yana, çevresindekilere güvenmeyen, kendi içine kapanmak, gerçek düşüncelerini maske-

lemek zorunda kalan bir insan olduğu için, kendi kendine konuşur. Sözcüklerin değişik anlamlarıyla oynayarak, bilmece söylercesine gizemli bir biçimde konuşması da, hem başkalarıyla alay etmenin, hem de kendi düşündüklerini gizlemenin bir yoludur Hamlet için. Shakespeare'in tragedyalarında, Üçüncü Richard dışında, hiçbir baş kişi Hamlet kadar alaycı değildir; daha sonra göreceğimiz gibi, hiçbirisinde böylesine gelişmiş bir gülmece yeteneği yoktur ve hiçbiri böylesine cambazlık etmez sözcüklerle.

Hamlet'in kendi kendine mırıldandığı ilk sözü herhalde duymayan Claudius, yeğeninin niçin hâlâ bulutlar altında, yani niçin hâlâ kederli olduğunu sorunca, Hamlet, «öyle değil, efendimiz; fazlasıyla güneşteyim» («not so, my lord; I am too much in the sun») (I, 2, 67) diye gene gizemli bir karşılık verir. Burda «sun» (güneş) ile «son»un (oğul) ses benzerliğinden yararlanarak, gene değişik anlamlar taşıyabilecek bir söz söyler. «Fazlasıyla güneşteyim» derken, Elizabeth çağının «tanrının gözünden düşüp, sıcak güneşin altında kalmak» atasözüne değinmiş olabilir; yani hakkı olan taçtan yoksun bırakılıp, açıkta kaldığını söylemiş olabilir. «Ben fazlasıyla babamın oğluyum» demiş de olabilir. Hattâ «senin oğlun olmak, bana fazla gelir» demek istiyebilir.

Bunun üzerine annesi Gertrude lâfa karışır. Oğlunun artık karalar giymemesini, yeni krala karşı dost davranmasını, sanki toprakta babasını arıyormuş gibi gözlerini hep yere dikmemesini ister. Hamlet'i avutmak için söylediği sözler, üzüntülü bir insanı çileden çıkaracak kadar basmakalıptır: «olağan bir şeydir bu, bilirsin; yaşayan her şey ölür» («Thou knowest 'tis common; all that live must die») (I, 2, 72). Hamlet annesiyle acı acı alay ederek, bunun «olağan» olduğunu kabul edince, oğlunun gizli alayını anlamayan akılsız kraliçe, öyleyse Hamlet'in neden böyle üzüntülü «göründüğünü» sorar.

Hamlet şimdiye dek üç kısacık tümce söylemiş, kendini elinden geldiğince tutmuştur. Ne var ki, onun değer ölçülerine

göre «görünmek» (seems), gerçekte olduğundan başka türlü davranmak, ikiyüzlülük etmek, yalan söylemek anlamına geldiği için, bu lâfa kızıp öfkesini dışa vurur artık: «Görünmek» ne demektir bilmiyordur. Çünkü o sadece üzüntülü görünmüyor, gerçekten üzülüyordur. Karalar giymesi, içini çekmesi, gözyaşları dökmesi, yüzündeki keder, içtenlikle duyulmadan da taklit edilebilir. Bu türden görüntülerle içindeki acıyı belirtmesinin yolu yoktur. Gerçek acısının yanında bir hiçtir tüm bunlar. Hamlet'in bunları söylerken, dolaylı yoldan annesine ve amcasına çattığı da bellidir; çünkü büyük Hamlet ölünce, onun karısı ve kardeşi, kederli görünmüşler, karalar giymişler, ağlamışlardır. Ama sonra, çabucak evlenmekle, kederlerinin yalancı bir «görüntüden» başka bir şey olmadığını kanıtlamışlardır.

Hamlet'in öfkesinden çekinen Claudius, onu yatıştırmak amacıyla ikiyüzlü sözlerle dolu, 30 satırlık uzun bir söylev verir: Hamlet'in babasının yasını tutması, onun övülecek bir yanıdır. Ama babasının da bir baba yitirdiği, büyükbabasının da kendi babasını yitirdiğini unutmamalıdır. Claudius'a göre, bir babanın ölümünden daha doğal bir durum olamaz. Ne var ki, bu babanın ölümünün hiç de doğal olmadığını, doğaya ayrıca aykırı olarak, kendi kardeşinin zehriyle can verdiğini Claudius bildiği ve çok yakında biz de öğreneceğimiz için, bu kardeş katilinin sözlerini pek o kadar «doğal» bulmamızın yolu yoktur elbette. Claudius bir oğulun babasının ölümü yüzünden acı çekebileceğini, ama bu acıda direnmenin hem dine aykırı olduğunu, hem de erkekliğe yakışmadığını söyledikten sonra, hiç utanmadan, babasız bıraktığı yeğenini ayıplar:

Ayıp! Tanrıya karşı bir suç,
Ölülere karşı bir suç, doğaya karşı bir suçtur bu.

Fie! 'Tis a fault to heaven,
A fault against the dead, a fault to nature.

(*I, 2, 101-102*)

Claudius, Hamlet'in böyle boşuna dert çekmekten kurtulup, bundan böyle amcasını babası sayması gerektiğini söyleyince, adamın ikiyüzlülüğü neredeyse dayanılmaz bir hal alır.

Hamlet'in mutsuzluğunun belki de Danimarka tacının elinden alınmasından ileri geldiğini düşünen yeni kral, yeğenini tahta vâris saydığını herkesin önünde ilân ederek, ona karşı yaptığı haksızlığın ileride düzeltileceğine söz vermiş olur. En şefkatli baba oğlunu ne denli severse, Hamlet'i o denli sevdiğini anlattıktan sonra, belki de bu sevgisini kanıtlamak amacıyla, Wittenberg Üniversitesine geri dönmemesi, Elsinore'de kalması için yeğenine yalvarır. (Lüther'in de okuduğu bu ünlü Alman üniversitesi, ancak 1502'de, Hamlet'de anlatılan olaylardan yüzyıllarca sonra kurulduğu için, Shakespeare burada bir «anachronism» yapmıştır; yani tarih sırasına aykırı bir yanılgıya düşmüştür. Ne var ki, bu tür yanılgıların pek önemi yoktur aslında. Önemli olan, Hamlet'in o çağın en değerli bilim yuvalarından birinde eğitim gördüğünü anlamamızdır.) Annesi de bu ricaya katılıp, «sana yalvarırım, bizimle kal; Wittenberg'e gitme» («I pray thee, stay with us; go not to Wittenberg») (I, 2, 119) deyince; üvey babasının uzun söylevini olumsuz bir sessizlik içinde dinleyen Hamlet, «size elimden geldiğince boyun eğeceğim, efendim» («I shall in all my best obey you, madam) (I, 2, 120) diyerek, bir tek satırla, çok soğuk ve resmi bir karşılık verir annesine. Salt bezginliğinden, artık sussunlar, onunla uğraşmasınlar diye böyle konuşmuştur belki de. Ne var ki, Hamlet bu sözü amcasına değil, sadece annesine söylediği, amcasıyla doğrudan doğruya hiç konuşmadığı halde, Claudius yeğeninin bu «güzel ve sevgi dolu yanıtına» («loving and fair reply») (I, 2, 121) son derece sevinmiş gibi yaparak, bunu kutlamak için içki içeceğini ve her kadeh kaldırışında toplar atılacağını bildirir.

Sonra herkes çekilir ve sahnede tek başına kalan Hamlet, kendi kendine konuşur, yani bir «soliloquy» söyler. Bu sözcük tam anlamıyla monolog anlamına gelmediği ve Türkçe karşı-

lığı olmadığı için, kendi kendine konuşmak dedik buna. Çoğu Elizabeth çağı tiyatro yazarları, bu «soliloquy»leri, oyunun olayları ve kişileri konusunda seyircilere bilgi vermek amacıyla kullanırlardı. Oysa Shakespeare'in bu tragedyasında, Hamlet'in kendi kendine konuşmalarının bambaşka bir işlevi vardır. Hamlet oyun boyunca yedi kez kendi kendine konuşur. Çevresine kapalı olan, ancak Horatio ile baş başayken ya da yalnız kalınca, gerçek duygularını ve düşüncelerini açıklayan Hamlet'in kişiliğini anlamak açısından bu «soliloquy»lerin ne denli önemli olduklarını söylemeye bile gerek yok. Çünkü bu kendi kendine konuşmalar, Hamlet'in aklından geçenler, onun düşündükleri, hattâ bilinç akımıdır aslında. Hamlet seyircilerle değil, kendisiyle konuşur, daha doğrusu yüksek sesle düşünür. İşte bu yüzdendir ki, Hamlet sahneye konulurken, Danimarka prensinin sesi doğrudan doğruya duyulmamalı, kendisi karşımızda sessizce düşünürken, sesi bir teype kaydedilip verilmelidir bize kalırsa.

Hamlet'in bu 30 dizelik ilk konuşmasının ölmek, yok olmak özlemiyle başlaması, ayrıca anlamlıdır:

Ah, bu fazlasıyla sağlam bedenim keşke erise,
Eriyip de bir çiy damlası olsa!

O! That this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew!

(*I, 2, 129-130*)

Hamlet'in ikinci quarto baskısının metninde «solid» yani «sağlam» değil, «sullied» yani «kirlenmiş» sözcüğü vardır. «Kirlenmiş» sözcüğü, Shakespeare'in burada kullandığı imgeyi açıklamak açısından, «sağlam»dan çok daha elverişlidir bize: Hamlet kendi gövdesini, ilkin tertemiz olan, ama sonraları karın erimesiyle kirlenen katı bir buz yığınına benzetir. Bu

kirli kar yığınının erimesini, bir çiy damlasına dönüşmesini, sonra da yok olmasını ister. «Kirlenmiş» sözcüğü, Hamlet'in daha sonra söyleyeceklerine de uygun düşer. «Sağlam» sözcüğü yerine bu sözcüğü öneren Dover Wilson'un da belirttiği gibi, (2) Hamlet'in bedeni, annesinin etinden kanından yoğrulmuştur ve annesinin işlediği günah yüzünden oğlunun bedeni de kirlenmiştir.

Hamlet kendinden yok olamayacağına göre, canına kıymayı düşünür. Ne var ki, Tanrının gözünde günahların en büyüğüdür bu:

Ya da Tanrı kesinlikle yasaklamasaydı,
İnsanın kendini öldürmesini!

Or that the Everlasting had not fix'd
His cannon 'gainst self-slaughter!

(I, 2, 131-132)

Ölüm ve kendini öldürme teması ön plândadır *Hamlet*'de. Wilson Knight'ın, Hamlet'i, Elsinore şatosunda bir «ölüm elçisi» sayması, onun «yaşamdan koptuğunu, benliğini sadece ölüme adadığını» (3) ileri sürmesi çok doğrudur. Ölen babasının ruhunun yer yüzüne dönmesiyle başlayan bu tragedyada, ölüm Hamlet'i her zaman büyüler. Kendi kendine konuşmalarının en ünlüsü olan «var olmak ya da yok olmak» da, ölüm ve kendini öldürme konularını işler. Gömüldükten sonra insanın toprakta çürümesinin ne kadar zaman aldığını Mezarcılardan öğrenmek ister. Kurumuş kafataslarını eline alıp uzun uzun inceler. Ölmeden önce Horatio'ya söylediklerinden anlaşıldığı gibi, ölüm onun gözünde «felicity» (V, 2, 339), yani tam bir mutluluktur. Aslında ancak kendi ölümünü ve amcasının ölmesini istediği halde, bu ölüm elçisi isteyerek ya da

istemeyerek amcasından başka altı kişinin ölümüne neden olur.

Hamlet kendi kendine konuşmasının, daha doğrusu yüksek sesle düşünmesinin ilk dört dizesinde bu ölüm özlemini dile getirdikten sonra, dünyadan ne denli bezdiğini, yaşamın ona ne denli boş geldiğini, her şeyden nasıl tiksindiğini anlatır. İç dünyasının böylesine yıkılmasının nedeni de hemen anlaşılır: Babası öleli daha iki ay bile geçmeden, annesi amcasıyla evlenmiştir:

Böyle mi olacaktı!
O öleli ancak iki ay oldu. Hayır, o kadar değil;
İki ay bile olmadı.

That it should come to this!
But two months dead; nay not so much, not two.
(*I, 2, 137-8*)

Hamlet annesinin yeni evlendiği adamın, babasının yanında metelik etmediğini, babasının annesini nasıl sevdiğini anımsadıkça, öyle bir acı duyar ki, bunları düşünmeye bile dayanamaz. Üstelik annesi de ilk kocasına çok düşkünmüş gibi davranırmış, onun üstünde titrermiş. Ama kocasının cenazesi peşinden iki gözü iki çeşme ağlayarak yürüdükten bir ay sonra, o sahte gözyaşlarının kızarıklığı daha gözlerinden geçmeden, kocasının kardeşi olan, ama ölenin yanında bir hiç sayılması gereken o adamla evlenmiştir. Gertrude'un ikinci kocasına böyle acele varması, bir hayvanın bile eşinin yasını daha uzun süre tutacağını düşünen Hamlet'e ayrıca acı geldiği için, bu süreyi belki de farkına varmadan kısaltarak, hep bunun üstünde durur: «Oysa bir ay içinde...» («yet, within a month») (I, 2, 145); «kısacık bir ay» («a little month») (I, 2, 147); «bir ay içinde» («within a month») (I, 2, 163). Üstelik Hamlet bu evliliği bir

«ensest», yani ahlâk yasalarına aykırı ve yakın akraba arasında yasak bir cinsel ilişki saymaktadır. Demek ki, Hamlet'in gözünde, annesinin evliliği üç ayrı bakımdan bir günahtır: Annesi çarçabuk evlenmiş, değersiz bir insan seçmiş ve ahlâka aykırı bir ilişki kurmuştur. Hamlet daha sonraları da bu evliliğin bir «ensest» olduğunu üç kez söyleyecek, babasının Hayaleti de aynı suçlamayı yapacaktır. Ülkemizde bir adamın ölen kardeşinin eşiyle evlenmesinin çok doğal karşılanmasına, hattâ kimi yörelerde nerdeyse bir zorunluk sayılmasına karşın, Shakespeare'in çağdaşları böyle bir evliliği dinsel açıdan günah bilirlerdi. O kadar ki, Sekizinci Henry, Anne Boleyn'e göz koyunca, eşi Catherine'in ölen ağabeyiyle eskiden evli olduğunu bahane ederek, Kilisenin desteğini sağlamış ve kraliçeyi boşamıştı.

Kendi kendine bu konuşmasından hemen anlaşılacağı gibi, babasının ölümünden çok annesinin yeniden evlenmesidir Hamlet'i kahreden. Hamlet'in acıları, babasının öldürüldüğünü öğrenmekle başlamaz. Daha babasının bir cinayete kurban gittiğini bilmeden önce, sırf annesinin evliliği yüzünden çok derinden yaralanmıştır. İleride göreceğiz ki, Claudius'u öldürmek isterken, babasının katilinden fazla, annesinin âşığını cezalandırmak ister aslında. J.M. Robertson bu tragedyada ana temanın, bir oğulun suçlu bir anneye karşı duydukları olduğunu söylemekte haklıdır. Aynı görüşü paylaşan T.S. Eliot da bu yüzden Hamlet'e karşı olumsuz bir tutum benimser; bu ana temanın, Shakespeare'in kaynak olarak kullandığı eski oyunla bağdaşamayacağı inanır. Çünkü T.S. Eliot'a bakılacak olursa, Hamlet'in annesine karşı böyle bir kin beslemesinin nesnel bir nedeni, kendi deyişiyle bir «objective correlative»i yoktur; yani bu kini haklı gösterecek bir durum ya da bir olaylar dizisi yoktur. Oysa bir anne çok değerli bir eşin ölümünden hemen sonra çok değersiz bir adamla evlenince, bir oğulun o anneye kinlenmesini çok doğal bulduğumuz için, T.S. Eliot'un böyle düşünmesine oldukça şaşarız.

Hamlet kendi kendine bu ilk konuşmasını, büyük acı çekmek pahasına da olsa, aklından geçenleri herkesten gizlemek zorunda olduğunu söyleyerek bitirir: «Ama yüreğim parçalansa da, dilimi tutmalıyım» («But break my heart, for I must hold my tongue») (I, 2, 159). Bunu tam söylerken de, Hayalet konusunda ona haber vermeye gelen Horatio, Marcellus ve Bernardo sahneye girerler. Horatio'nun Wittenberg'den geri döndüğünden haberi olmayan Hamlet, düşüncelerine öyle dalmıştır ki, onu selâmlayan arkadaşını ilkin tanıyamaz. Sonra hemen toparlanır, Horatio'nun üniversiteyi neden bıraktığını, Elsinore'da ne işi olduğunu sorar. Bu arada, Claudius'un alkole aşırı düşkünlüğüne bir taş atarak, Horatio, Wittenberg'e geri dönmeden önce, ona bol bol içmesini öğreteceklerini söyler. Horatio, Hamlet'in babasının cenazesine geldiğini bildirince, Danimarka prensi kendine özgü o acı alaycılığıyla, zehir saçar:

Rica ederim, benimle alay etme, okul arkadaşım,
Bana kalırsa, annemin düğününü görmeye geldin sen.

I pray thee do not mock me, fellow-student,
I think it was to see my mother's wedding.

(I, 2, 177-178)

Horatio bu iki törenin birbirini yakından izlediğini kabul edince, Hamlet'in alaylarındaki zehir büsbütün yoğunlaşır:

Masraf olmasın diye, masraf olmasın diye, Horatio!
Cenaze yemeğinin fırında pişen etleri,
Düğün sofralarında soğuk et olarak sunuldu.

Thrift, thrift, Horatio! The funeral bak'd meats
Did coldly furnish forth the marriage tables.

(I, 2, 180-181)

Bu acı şakadan hemen sonra Hamlet gene kedere kapılır. «Keşke ölseydim de, o düğünü görmeseydim» anlamına gelen bir söz söyler. Sonra babasını övmeye koyulur:

O bir insandı her yanıyla değerlenince.
Onun gibisini göremeyeceğim artık.

He was a man, take him for all in all.
I shall not look upon his like again.

(*I, 2, 187-188*)

Bunun üzerine Horatio, iki gece üst üste Marcellus ile Bernardo'nun, bir gece önce de kendisinin, ölen kralın Hayaletini nasıl gördüklerini, onlarla tam konuşacakken, bir horozun ötmesiyle birlikte Hayaletin nasıl yok olduğunu anlatır. Büyük bir heyecana düşen Hamlet, kısa kısa sorular sorarak, bu görüntü konusunda her şeyi öğrenmek ister. Bu arada tüm oyun boyunca göreceğimiz bir özelliği, yanı sözcükleri yineleme huyu dikkatimizi çeker: «Gerçekten, gerçekten» («indeed, indeed») (I, 2, 224); «herhalde, herhalde» («very like, very like») (I, 2, 236). Bundan hemen önce de Danimarka prensi «masraf olmasın diye, masraf olmasın diye» («thrift, thrift») (I, 2, 180) der. Onun konuşma biçimine özgü bu yinelemeler, sıkıntısını, sinirlerinin gerginliğini belirtmektedir aslında.

Hamlet, gördükleri hayaletten hiç kimseye söz etmemelerini sıkı sıkı tembih ettikten sonra, hemen o gece, 11'le 12 arasında, arkadaşlarıyla surlarda buluşmaya karar verir. Hayaletin babasının ruhu olduğundan emin değildir henüz. Bu türden doğaüstü görüntüler çok tehlikeli sayıldığı ve karşılarına çıkanları öldürebileceği halde, eğer bu gizemli varlığı babasına benzetirse, her şeyi göze alarak onunla konuşmayı aklına koymuştur. Arkadaşları gidip de yalnız kalınca, babasının ruhunun silâhlı görünmesinin iyi bir âlamet sayılamayacağını

söyler kendi kendine. Yerin dibine gömülüp gizlense bile, cinayetlerin ergeç gün ışığına çıkacağını söylemesinden, içinde belli belirsiz kuşkuların uyandığını da anlarız.

Birinci perdenin üçüncü sahnesinde, bir önceki sahnede olduğu gibi, gene aile ilişkileri gözler önüne serilir. Ne var ki, Ophelia'nın, ağabeyi Laertes ve babası Polonius ile ilişkileri çok sıradan olmakla birlikte, Hamlet'in annesi ve amcasıyla ilişkileri gibi, çapraşık, tutkulu ve kin dolu değildir. Fransa'ya geri dönmek için yeni kraldan izin alan Laertes, Ophelia ile vedâlaşırken, Hamlet konusunda uyarılarda bulunur. Hamlet'in ona gösterdiği ilgiyi fazla önemsememesini, bunun Hamlet açısından gelip geçici bir gençlik hevesi; tatlı tatlı kokan, ama çabucak soluveren bir menekşe gibi bir şey olabileceğini söyler. Ophelia ağabeyinin yanıldığını, Hamlet'in onu gerçekten sevdiğini ileri sürerek, Laertes'e karşı çıkacağı yerde, üzüntüyle, «ancak o kadar mı?» («no more but so?») (I, 3, 10) diye sorunca, onun ne tür bir genç kız olduğunu hemen anlarız: Kendine değil, büyüklerine, ağabeyine, babasına, krala, kraliçeye güvenen; her şeyi onların daha iyi bildiğine, her konuda onların daha iyi karar vereceğine inanan; büyüklerinin her zaman sözünü dinleyen; kişiliği henüz gelişmemiş, uysal huylu bir kız çocuğudur Ophelia. İleride Hamlet'e destek olmamasının, giderek onun sevgisini yitirmesinin nedeni de budur. Şimdi de ağabeyini uslu uslu dinler. Laertes'e göre, Hamlet, Ophelia'yi içtenlikle sevse bile, bir prens olarak yüksek konumu, onunla evlenmesine engel olabilir gene de. Eğer kız kardeşi Hamlet'e gereğinden fazla inanırsa, duygularına kapılırsa, ona âşık olup acı çekebilir ya da namusunu lekeleyebilir, kızlığını yitirebilir, vb. Ophelia bu sıradan öğütleri çok güzel bir ahlâk dersi saydığını, Laertes'in sözlerinin yüreğine bekçilik edeceğini söyler aynı uysallıkla. İleride göreceğimiz gibi, Hamlet onu gerçekten mahvedecektir, ama Laertes'in sandığı gibi, baştan çıkararak değil.

Laertes'in Ophelia'ya ahlâk dersinin hemen arkasından,

babaları Polonius telâşla sahneye girer. Laertes'in gecikmekle ayıp ettiğini, rüzgârın yelkenleri şişirdiğini, gemidekilerin onu beklediklerini ileri sürerek oğlunu azarladığı halde, ona bu sahnenin ikinci ahlâk dersini vererek, Laertes'in büsbütün gecikmesine neden olur.

Oğlunun hiçbir zaman aklından çıkarmamasını istediği «bu birkaç öğüt» («these few precepts») (I, 3, 58) herkesce bilinen, Elizabeth çağının birçok kitabında görülen türden, hepsi doğru, ama hepsi sıradan, geleneklere uygun düşüncelerdir: Laertes her aklına geleni söylememeli, her aklına geleni yapmamalıdır; güvendiği ve sınadığı arkadaşlarına candan bağlı kalmalı, ama önüne gelenle dostluk kurmamalıdır: önemsiz bir nedenden ötürü kavga çıkarmamalı, ama kavgaya başlarsa, kendini göstermelidir; konuşanları dinlemeli, ama kendi fazla konuşup düşüncelerini açıklamamalıdır; iyi giyinmeli, ama fazla süs ve gösterişten kaçınmalıdır; borç almak ve borç vermek çoğunlukla dostlukları bozduğu için, ne kimseden borç almalı, ne de kimseye borç vermelidir, vb. Her babanın yaşamda başarılı olması için oğluna söylediği bu basmakalıp lâflar arasında, Polonius'un önemsenmesi gereken tek sözü, en sonunda verdiği öğüttür:

Her şeyden önce, kendi benliğine karşı dürüst ol;
O zaman, geceden sonra nasıl gün doğarsa,
Sen de hiçbir insana hainlik edemezsin

This above all: To thine own self be true,
And it must follow as the night the day,
Thou canst not then be false to any man.

(*I, 3, 78-80*)

Bunlar hiç de özgün düşünceler sayılmasa bile, Polonius şu sırada aklı başında bir adam gibi konuşur hiç olmazsa. Oysa

o hiç de aklı başında bir adam değildir. Tüm oyun boyunca Polonius'un nasıl budalaca davrandığını, oğluna ezbere verdiği bu öğütlere kendi hiç uymadığını, örneğin hep sürekli gevezelik ettiğini ve akılsızlığından ötürü yanlış yargılara vardığını göreceğiz. Üstelik Polonius ne kendisine, ne de başkalarına karşı hiç de dürüst değildir. Claudius'un bir maşası haline gelir, onun hesabına hafiyelik eder. Zaten hafiyelik Polonius'un kanına öyle bir işlemiştir ki, ileride göreceğimiz gibi, oğlunu uzaktan gizlice denetleyebilmek amacıyla, Laertes'in peşinden bir adamını Paris'e gönderir. Krala hafiyelik etmek uğruna, kendi kızını kullanmaktan bile sakınmaz. Kurnazlığına güvenip entrikalar çevirdiğini sanırken, deli rolü oynayan Hamlet, onu dakikasında aldatır. Polonius, Danimarka prensinin Ophelia'ya delirecek denli âşık olduğu sonucuna varacak kadar da aptaldır. Sonunda aklının ermediği işlere burnunu sokmanın cezasını görür; bir perde arkasına saklanıp Hamlet'in annesiyle konuşmasını dinlerken, «bir fare» («a rat») (III, 4, 23) gibi öldürülür. Hattâ neredeyse bunamış sayılabilecek bu yaşlı adam, öylesine akılsızdır ve ileri sürdüğü düşünceler o çağda öylesine yaygındır ki, bir eleştirmenin ileri sürdüğü «mise-en-scène» çok yerindedir bize kalırsa: (*) Polonius oğluna birkaç öğüt vereceğini ileri sürdükten sonra, cebinden bir defter ya da küçük bir kitap çıkarır, orada yazılı olanları okumaya başlar. Böylece söylediklerinin kendi düşünceleri bile olmadığı, o defterde ya da o kitapta yazıldığı anlaşılmış olur.

Laertes bu öğütlere pek kulak asmaz, kız kardeşinden farklı olarak da, babasının sözünü dinleyeceğini söylemez. Tam gitmeden önce, dediklerini unutmaması için Ophelia'yı bir kez daha uyarır. Bu işe hemen burnunu sokan Polonius, oğlunun kızına ne demek istediğini öğrenmek ister. Böyle bir soruyu atlatmanın yolları olduğu halde, Ophelia kendine özgü çocuksu uysallıkla, Laertes'in prens Hamlet konusunda konuştuğunu bildirir. Prensin son zamanlarda Ophelia ile ilgilendiğinden nasıl olsa haberi olan Polonius, kızını sorguya çekmeye baş-

lar, aralarında ne olduğunu, gerçeği öğrenmek istediğini söyler. Ophelia, Hamlet'in ona sevgiden söz ettiğini açıklar. Bunun üzerine Polonius, Ophelia ile alay eder, onu «toy bir kız» («a green girl») (I, 3, 101) diye tanımlar. Hakkı da vardır elbette. Hamlet'in sevgisi konusunda ne düşündüğünü sorunca, Ophelia tüm kişiliğini, daha doğrusu tüm kişiliksizliğini açığa vuran bir yanıt verir: «Ne düşünmem gerektiğini bilemiyorum, efendim» («I do not know, my lord, what I should think») (I, 3, 104). Bu melek huylu saf kızcağız, tüm oyun boyunca ne düşünmesi gerektiğini bilemeyecek, gittikçe daha çok şaşkına dönecek, sonunda çıldıracak, ya bile bile ya da farkına varmadan kendi canına kıyacaktır.

Ophelia prensin ona karşı çok saygılı davrandığını söylediği halde, gençlerin sevdalarına hiç mi hiç inanmayan ihtiyar Polonius, uzun bir söylev çekerek kızını azarlar. Bir süre sonra, Hamlet'in kızına duyduğu aşk yüzünden delirdiğine inanacağı halde, şu sırada prensin Ophelia'yi hiç sevmediğine inanmaktadır her nedense. Polonius'a bakılacak olursa, Hamlet'in tek amacı, kızı baştan çıkarmaktır. Onun için Ophelia prensin aşk sözlerine hiç inanmamalı, bundan böyle onunla hiç görüşmemelidir. Bu sahne, Ophelianın, babasının isteklerine tümüyle boyun eğmesiyle biter. Genç kız Hamlet'in sevgisini, ona inancını, kendi duygularını savunacağı yerde, akıllara sığmaz bir uysallıkla «sözünüzü dinleyeceğim, efendim» («I shall obey, my lord») (I, 3, 136) demekle yetinir.

Birinci perdenin dördüncü sahnesi, gece yarısı Elsinore surlarında geçer. Saat on ikiyi yeni çalmıştır. Hamlet, Horatio ve Marcellus, Hayaletin gelmesini heyecanla beklemektedirler. O sırada bu tür kaygılardan uzak Elsinore sarayında borular çalar, toplar atılır. Horatio bu gürültünün nedenini sorunca, Hamlet, yeni kralın daha önceden bildirdiği gibi, bir içki âlemi yaptığını; yıkıla yıkıla oynayarak, sabahlara kadar içeceğini; şarap kadehlerini devirdikçe, davulların gümbürdeyeceğini, boruların öteceğini acı acı alay ederek açıklar. Şatonun

içindeki cümbüşlü şenlikle surlardaki korku dolu bekleyiş arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır. Gelgelelim Hamlet, bu gerilim anında bile, uzun bir konuşmayla, belki özellikle amcasını düşünerek, Danimarkalıların içkiye düşkünlüklerini eleştirmekten, başka ülkelerde adlarının ayyaşa çıkmasını ayıplamaktan kendini alamaz. (Birinci James'in eşi Anne, Danimarkalı olduğundan, 1623'de Shakespeare'in birinci Folio'sunu hazırlayan iki arkadaşı, kraliçeyi gücendirmemek için, bu 25 dizelik konuşmayı Hamlet'in metninden çıkarmışlardı.) Hamlet sürekli düşünen bir adam olduğundan, kendi ülkesinin bu kusurunu çıkış noktası yaparak, şimdi de genel olarak insan ahlâkıyla ilgili, oldukça ilginç bir düşünceye geçer: Kimi insanın ancak bir tek kusuru vardır. Bir et beni gibi doğuştan geldiği için, aslında o insan sorumlu bile sayılmaz bu kusurdan. Ama ne denli erdemli olursa olsun, önleyemediği bu tek kusur yüzünden, o insanın tüm kişiliği mahvolur; bu bir damlacık kötülük, onun tüm olumlu yanlarını zehirler.

Eleştirmenler, Hamlet'in bu sözlerini bir hayli tartışmışlar, iki değişik biçimde yorumlamışlardır. Kimine göre, Hamlet genellikle insanlardan, kimine göre de, özellikle kendinden söz etmektedir burada. Peter Alexander'e bakılacak olursa, Hamlet kendinden söz edemez; çünkü babasının Hayaletini henüz görmediği, onun öcünü almakta gecikmediği için, henüz bir kusuru yoktur. Bu eleştirmen, Laurence Olivier'nin, çevirdiği Hamlet filminin başına bu dizeleri koymasına böylece prensin kişiliğini bu dizelerle açıklamaya yeltenmesine şiddetle karşı gelmiştir bu yüzden. Granville-Barker'e (6) ve Dover Wilson'a bakılacak olursa, Hamlet bunu söylerken, kendinden söz etmektedir; daha doğrusu, Shakespeare prense bu sözleri söyletirken, seyircilerin ve okuyucuların onun bu tek kusurunu düşünmelerini istemektedir. (7) Gerçekten de bu tek kusur, yani vaktinde karar verip eyleme geçememesi, ileride göreceğimiz gibi, Hamlet'in yıkılmasına neden olacaktır.

Hamlet'in bu konuşmasının ortasında, Hayalet ansızın be-

liriverir. (Coleridge'e göre, doğaüstü hiçbir varlığa inanmayan XVIII. yüzyıl felsefecisi David Hume bile, «dramatik açıdan» bu Hayalete inanmak zorunda kalırdı mutlaka. (8) Hayaleti, düşündüklerini dile getirmeye dalmış olan Hamlet değil, Horatio görür ilkin. Onu görünce, Hamlet öyle bir dehşete kapılır ki, ancak Tanrıya sığındıktan sonra Hayalete söz yöneltebilir: Karşısındakinin kutsal bir varlık mı yoksa lânetli bir görüntü mü olduğunu, cennetten mi yoksa cehennemden mi geldiğini, amacının iyi mi yoksa kötü mü olduğunu bilmiyordur. Ama babasının biçiminde geldiği için onunla konuşacaktır. Mezarından niçin çıktığını, niçin zırhını giydiğini, geceye korku salıp neler demeye geldiğini, ne istediğini öğrenecektir:

Sana Hamlet diyeceğim,
Kral, baba, yüce Danimarkalı, karşılık ver bana!

I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane, O! Answer me!

(*I, 4, 43-44*)

Ne var ki, Hayalet karşılık vermez. Horatio'nun dediği gibi, yalnız Hamlet ile konuşmak istercesine, peşinden gelmesi için ona işaret eder sadece. Horatio ile Marcellus, arkadaşlarının Hayaleti izlemesini engellemek isterler. Ama Hamlet korkmuyordur:

Korkacak ne var ki?
Canımın bir toplu iğne kadar değeri yok gözümde.
Ruhuma gelince, tıpkı onun gibi (yani Hayalet gibi demek ister)
Ölümsüz olduğuna göre, ne yapabilir ruhuma?
Gene gel diye işaret ediyor bana; peşinden gideceğim.

Why, what should be the fear?
I do not set my life at a pin's fee;
And for my soul, what can it do to that,
Being a thing immortal as itself?
It waves me forth again; I'll follow it.

(*I, 4, 64-68*)

Hamlet «canımın bir toplu iğne kadar değeri yok gözümde» demekle, böyle bir anda bile ölüm özlemini dile getirir. Oysa Horatio, Hayaletin kötü bir ruh olmasından, Hamlet'i denize doğru çekip orada boğmasından ya da daha korkunç biçimlere girip onu çıldırtmasından korkar. (Horatio'nun bu kaygısı çok anlamlıdır aslında; çünkü Hamlet, Hayaletin anlattıklarını duyunca, acısından gerçekten çıldıracaktır bir bakıma.) Arkadaşları, Hamlet Hayaletin peşinden gitmesin diye, onu zorla tutmaya kalkarlar. Ama Hamlet «kaderim beni çağırıyor!» («my fate cries out!») (I, 4, 81) diye bağırır. Bu da doğrudur; çünkü Hayaletle konuştuktan sonra tüm kaderi değişecektir. Arkadaşlarının elinden kurtulup Hayaletin peşine düşerken, hem öfkeli ve belâlı yanını, hem de en korkunç gerilim anında bile nükteli konuşma yeteneğini gösteren bir söz söyler:

Beni hâlâ çağırıyor. Ellerinizi çekin üstümden, baylar!
Yemin ederim ki, beni tutmaya kalkanı hortlak haline sokarım!
Still am I call'd. Unhand me, gentlemen,
By heaven! I'll make a ghost of him that lets me!

(*I, 4, 84-85*)

Hamlet, Hayaletin peşinden gidince, iki arkadaşı onu uzaktan izlemeye karar verirler. Bu olup bitenlerin sonunun neye varacağını bilmiyorlardır. Bu arada Marcellus çok anlamlı bir

söz söyler: «Danimarka devletinde kokuşmuş bir şeyler var» («something is rotten in the state of Denmark») (I, 4, 90). Gerçekten de kokuşmuş birçok şey vardır Danimarka'da. Bu kokuşmuşluk, ülkeyi şimdi yönetenin, yasal kralı öldürmesinden, yeğenini tahttan yoksun bırakmasından, yengesini kendine karı olarak almasından kaynaklanır. Claudius kardeşini öldürmek için kulağına zehir damlatmıştı. Bu zehir, başta katilin kendisi olmak üzere, tragedyadaki öteki kişilere de usul usul yayılacak, hepsini zamanla sağlıksız kılacak, ölümlerine neden olacaktır. Hamlet de ilkin annesinin evliliği, daha sonra da amcasının cinayeti yüzünden zehirlenmiş, amansız bir hastalığa tutulmuş gibidir. Bu amansız hastalığı isteyerek ya da istemeyerek çevresine yaymamasının yolu yoktur.

Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us* (Shakespeare'in İmgeleri ve Bize Anlattıkları) adlı ilginç kitabında, Shakespeare'in çoğu oyunlarında belirli bir imge türünün egemen olduğunu ileri sürer. Örneğin, *Macbeth*'de kan ve karanlıkla ilgili, *King Lear*'de işkence edilen insan gövdesi ve yırtıcı hayvanlarla ilgili, *Romeo and Juliet*'de aydınlık ve ışık saçılmalarıyla ilgili imgeler ağır basmaktadır. *Hamlet*'de egemen olan imgeler de, Marcellus'un şimdi değindiği kokuşmuşlukla, yani zehirlenmeyle, hastalıklarla, urlarla, çıbanlarla ilgilidir. Bunun sadece birkaç örneğini vermekle yetinelim: Hamlet'e göre, annesi ilk kocası öldükten sonra kötü bir adamla evlenmekle «tertemiz bir aşkın güzel alnında» («the fair forehead of an innocent love») bir «yara» («blister») (III, 4, 43-44) açmıştır. Böyle bir adamı seçtiği için, içgüdüleri «felçli» («apoplexed») (III, 4, 73), duyuları «hastalıklı» («sickly») (III, 4, 77) olmalıdır. Eğer annesi, günah işlediğini kabul etmez, gerçekten pişman olmazsa, kurtulamayacaktır:

Çıbanlı yerin üstü bir kabukla örtülür ancak;
Bu arada pis kokulu bir iltihap, için için kemirerek,
Gizlice sarar her yeri.

It will but skin and film the ulcerous place,
Whiles rank corruption, mining all within,
Infects unseen.

(III, 4, 147-149)

Hamlet, Danimarka ile Norveç arasındaki savaşı bir çeşit tümöre, ülkesini de hekim tedavisine ya da ameliyata gereksinimi olan ağır bir hastaya benzetir. Amcasını dua ederken görünce «bu ilâç senin hastalıklı ömrünü olsa olsa biraz uzatır» («this physic but prolongs thy sickly days») (III, 3, 96) der. Claudius kendini «pis bir hastalığa» («a foul disease») tutulmuş bir insan sayar; Hamlet için «kanımda bir sıtma gibi azıyor» («like the hectic in my blood he rages») (IV, 3, 65) der. Hamlet'i öldürülmek üzere İngiltere'ye gönderirken, gene hastalıkla ilgili bir benzetme yapar:

Amansız bir hale gelen hastalıklar,
Ya amansız çarelerle şifa bulur,
Ya da hiç şifa bulmaz.

Diseases desperate grown
By desperate appliance are reliev'd,
Or not at all.

(IV, 3, 9-11)

Hamlet'in İngiltere'den geri geleceğini haber alınca, Laertes'e şöyle der:

Şimdi çıbanın asıl başına gelelim:
Hamlet geri dönüyor.

But to the quick of the ulcer:
Hamlet comes back.

(IV, 7, 122-123)

Hamlet tehlikeli bir «çıban»dan («imposthume») söz eder:

O çıban insanın içinde patlar; neden öldüğü
Dışardan bakınca anlaşılmaz.

That inward breaks, and shows no cause without
Why the man dies.

(*IV, 4, 28-29*)

Birinci perdenin dördüncü ve beşinci sahnesi aynı sahnedir aslında. Zaten daha önce de söylediğimiz gibi, bu perde ve sahne bölünmeleri, Shakespeare'in ilk metinlerinde yoktu. XVIII. yüzyılda oyunların baskılarını hazırlarken bunları uyduran Nicholas Rowe, Hamlet ile Hayalet baş başa kalabilsinler diye yeni bir sahneye gerek duydu herhalde.

Hayalet ancak Hamlet ile yalnız kalınca konuşur, babasının ruhu olduğunu bildirir. Öyküsünü anlatmaya çok az zaman kaldığını, birazdan «kükürtlü ve işkence edici alevlere» («the sulphurous and tormenting flames») (I, 5, 3) geri döneceğini duyunca, Hayaletin cehennemden geldiğini sanırız. Oysa bu ruh, cehennemden değil, cehennemle cennet arasında, bir süre ceza görüp günahlarından tümüyle arınabileceği bir yerden, yani araf'dan gelmiştir.

Hayalet, daha öyküsünü anlatmadan, hattâ ölen kralın ruhu olduğunu bildirmeden, tragedyanın ana teması olan konudan, yani öç alma zorunluğundan söz eder. Hamlet «konuş, dinlemeye hazırım» («speak; I am bound to hear») (I, 5, 6) deyince, Hayalet «dinleyince de, öç almaya hazır olmalısın» («so art thou to revenge, when thou shalt hear») (I, 5, 7) diye karşılık verir. Araf'da çektiği acıların korkunçluğuna değindikten sonra, öyküsünü anlatmadan önce, Hamlet'in öç alma görevinden ikinci kez söz eder:

Eğer sen, sevgili babanı hiç sevdinse,
O alçak, o doğaya aykırı cinayetin öcünü al.

If thou didst ever thy dear father love,
Revenge his foul and most unnatural murder.

(I, 5, 24-25)

Hayalet, kendi öz kardeşi tarafından öldürüldüğünden, bu sözün hemen arkasından, cinayetin «doğaya aykırı» («unnatural») (I, 5, 28) olduğunu bir kez daha vurgular. Hamlet öcünü hemen alabilmek için her şeyi öğrenmek ister. Demek ki, niyeti, durumu öğrenir öğrenmez, akıllara sığmaz bir hızla, hemen eyleme geçmektir. Oysa Hamlet ancak oyunun en sonunda eyleme geçebilecektir ve tüm tragedya boyunca durak-sayacak, karar verecek, kararını tutmayacak, kendi kendini suçlayacaktır.

Hayalet öyküsünü anlatmaya başlar. Meyva bahçesinde uyuyan kralı bir yılanın soktuğunu sanır herkes. Ama yanılıyorlardır:

Şunu bil ki, ey soylu delikanlı,
Babanın canını alan o yılan,
Şimdi babanın tacını giymekte.

Know thou noble youth,
The serpent that did sting thy father's life
Now wears his crown.

(I, 5, 38-40)

Hamlet'in bunu duyunca, Hayaletin sözünü kesip, «içime doğmuştu» anlamına gelen, «ey benim gaipten haber alan ruhum! Amcam mı?» («O my prophetic soul! My uncle?») (I, 5, 40) diye sormasından, Claudius'dan öteden beri kuşkulandığı

nı anlarız. Hayaletin, geceleyin nöbet tutan erlere görünmesiyle birlikte bu kuşkuların büsbütün pekiştiği de, ikinci sahnenin en sonunda söylediklerinden bellidir zaten.

Öyküsünü sürdüren Hayalet, gene «ensest» suçunu vurgulayarak, «ensest yapan, zina işleyen o hayvan» («that incestuous, that adulterate beast») (I, 5, 41) dediği kardeşinin tatlı sözlerle, armağanlarla «görünüşte erdemli» kraliçeyi («seeming-virtuous queen») (I, 5, 46) baştan çıkardığını anlatır. (Buradaki «görünüşte» sözcüğünü annesi daha önce kullanınca, Hamlet'in onu ikinci sahnede nasıl terslediğini anımsarız.) Böylece kraliçe Gertrude'un, eşi henüz yaşarken, kayınbiraderiyle ilişki kurduğunu öğrenmiş oluruz. Hamlet'i çok mutsuz eder bu. Kraliçenin dul kaldıktan bir iki ay sonra evlenmesini bağışlayamayan Hamlet, annesinin kocasını yalnız öldükten sonra değil, ölmeden önce de aldattığını kabul etmek zorundadır artık. Üstelik Hayalete bakılacak olursa, karısıyla kardeşi arasındaki ilişki, gerçek bir aşktan değil ancak pis bir şehvetten kaynaklanır. Hayalet «utanç verici şehvet» («shameful lust») (I, 5, 45), «ahlâksız cinsellik» («lewdness») (I, 5, 54), «şehvet» («lust») (I, 5, 55) gibi tamlamaları kullanır sürekli olarak.

Bundan sonra Hayalet, her öğleden sonra yaptığı gibi, meyva bahçesinde uyurken, kardeşinin sinsice gelip öldürücü bir zehiri kulaklarının içine nasıl akıttığını, pürüzsüz teninin bir anda nasıl bir cüzzamlının tenine dönüştüğünü, acılar içinde nasıl can verdiğini anlatır:

Böylece uyurken, bir kardeş eliyle,
Canımdan, tacımdan, kraliçemden aynı anda yoksun kaldım.

Thus was I, sleeping, by a brother's hand,
Of life, of crown, of Queen at once dispatched.

(*I, 5, 74-75*)

Tıpkı *Macbeth*'deki kral Duncan gibi, Hamlet'in babasının da uykudayken, ölüme hazırlanmaya, rahip çağırıp günah çıkarmaya, işlediği suçlardan arınmaya vakit bulamadan öldürülmesi, o çağın dinsel inançları açısından bu cinayeti büsbütün daha korkunç yapar.

Hayalet, yok olmadan önce, gene «ensest» ve «şehvet» üstünde durarak öç alma görevini üçüncü kez anımsatır oğluna:

Danimarka'nın kral yatağının,
Şehvete ve lânetli enseste döşek olmasına katlanma.

Let not the royal bed of Denmark be
A couch for luxury and damned incest.

(*I, 5, 82-83*)

Ama ne ilginçtir ki, Hayalet hain eşini hâlâ severcesine, onu hâlâ korurcasına, oğlunun annesinden değil, ancak amcasından öç almasını ister: Hamlet ne yaparsa yapsın, annesine karşı kötü niyet beslemeyecek, annesine kötülük etmeyecektir. Kraliçeyi oğlu değil, ancak kendi vicdanı ve Tanrı cezalandıracaktır. Daha sonraları da, üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde, Hamlet annesini fena halde hırpalarken, eski eşini korumak üzere, Hayaletin gene geldiğini göreceğiz. Öldürülen kralın bu uyarısı ve tragedyadaki daha sonraki gelişmeler, kraliçe Gertrude'un kocasını aldattığını, ama onun ölümünde suç ortağı olmadığını, onun nasıl öldüğünü hiç bilmediğini açık seçik ortaya koyar. Kraliçe ahlâk açısından hiçbir gücü, kafa açısından hiçbir derinliği olmayan, sıradan bir kadındır, ama katil değildir. Oysa ilerideki davranışlarından anlaşılacağı gibi, Hamlet amcası kadar annesinden de öç almak ister; hattâ belki amcasından da çok, annesini cezalandırmak ister. Hayalet ise, oğlunun duyguları sanki içine doğmuşcasına, onu bu konuda uyarmak zorunluğunu duyar.

Şimdi gün doğmak üzeredir. Hayalet «elvedâ, elvedâ! Hamlet, beni unutma!» («adieu, adieu! Hamlet, remember me!») (I, 5, 91) diyerek, yok olur. Hamlet bu Hayaleti unutmayacaktır elbette. Danimarka prensini, bir oyun kişisi değil de, çevremizde yaşayan, yakından tanıdığımız biri sanma yanılgısına her an kapılmaya hazır olduğumuz için, keşke Hayaletle hiç karşılaşmasaydı diye düşündüğümüz de olur. O zaman amcasının işlediği cinayeti bilmeyecekti; hem onu, hem de annesini zamanla bağışlayacaktı belki; belki de huzura kavuşacaktı. Gelgelelim Hayaletle karşılaşmıştır bir kez. Onun söylediklerini unutmasının da yolu yoktur. Ama babasının verdiği görevi son ana dek erteleyecektir. Böylece Hayalet her an aklındayken, onun buyruğunu yerine getirmemesi, babasının kulağına akıtılan zehir kadar mahvedecektir Danimarka prensini.

Hayalet yok olduktan sonra sahnede yalnız kaldığına ve yüksek sesle konuştuğuna, daha doğrusu düşündüğüne göre, şimdiki sözleri de bir «soliloquy» sayılmalıdır aslında: Heyecandan kendinden geçen Hamlet, kitaplarda okuduklarını, başkalarından duyduklarını, tüm izlenimlerini ve düşüncelerini, her şeyi kafasından silip, bundan böyle ancak Hayaletin sözlerini anımsayacağını söyler. Sonra iki dizeyle, kralla kraliçeye olan kinini dile getirir. Ve ne ilginçtir ki, asıl suçlu Claudius olduğu halde, ilk annesi gelir Hamlet'in aklına:

Ah uğursuz kadın!
Ah hain, hain, gülümseyen lânetli hain!

O most pernicious woman!
O villain, villain, smiling, damned villain!

(*I, 5, 105-106*)

Amcasının daha o gün Hamlet ile ne denli güleryüzlü ve ikiyüzlü bir sevgiyle konuştuğu aklımıza gelince, Claudius'un «gülümseyen bir hain» diye tanımlanmasını ayrıca yerinde bu-

luruz. Herhalde Hamlet de kendi söylediği sözü beğenir; çünkü böyle bir anda ancak Hamlet gibi bir insanın yapabileceği bir şey yapar, defterini çıkarıp bu tümceyi yazar:

Defterim... Bunu kaydetmem yerinde olur.
Biri gülümser, gülümser de, gene de haindir.
Hiç olmazsa Danimarka'da böyle olabileceğinden eminim.
İşte amca, seni saptadım.

My tables... meet it is I set it down,
That one my smile, and smile, and be a villain;
At least I am sure it may be so in Denmark.
So uncle, there you are.

(*I, 5, 107-110*)

Daha demin, tüm okuduklarını, tüm düşündüklerini aklından sileceğini söyleyen adam, şimdi tipik bir aydın davranışıyla, ruhbilimsel açıdan ilginç bulduğu genel bir düşünceyi, yani bir insanın güleryüzlü görünüp kötülük edebileceği düşüncesini defterine yazmaktadır. W. Oehlmann adlı bir Alman eleştirmenin dediği gibi, Hamlet kılıcını kınından çekeceğine, defterini cebinden çekmiştir. (9)

Korkular içinde peşinden gelen Horatio ile Marcellus, yanına vardıkları sırada, Hamlet'i çok acayip bir halde bulurlar. Öğrendiklerinden ötürü nerdeyse bir sinir nöbeti geçiren prens, duygularını gizlemek istercesine güler, söyler, avcıların şahinlere seslenişini taklit eder. Horatio, ne olduğunu sorunca, Hamlet «aman fevkalâde!» («O wonderful!») (I, 5, 118) diye karşılık verir. Amcasının babasını öldürmüş olması yeni aldığı güzel bir haberdir sanki. Bir ara arkadaşlarına her şeyi açıklayacakmış gibi davranır, söyleyeceklerini herkesten gizlemelerini ister. Sonra bundan vazgeçip saçma sapan konuşmaya başlar: Her insanın bir işi gücü ve istekleri vardır. Şimdi el

sıkışıp ayrılmaları daha yerinde olur. Onlar işlerine güçlerine ya da istediklerini yapmaya gitsinler. Hamlet de dua etmeye gidecektir. Ağırbaşlı Horatio «bunlar ancak çılgınca, abuk sabuk sözler, efendimiz» («these are but wild and whirling words, my lord») (I, 5, 133) demekten kendini alamaz. Gerçekten de Hamlet bir ölüyle konuşmanın, yeryüzünde en çok sevdiği kişi olan bu ölünün canına nasıl hainçe kıyıldığını öğrenmenin şoku içinde, deli gibidir şu sırada. Ne var ki, arkadaşının opu azarlarca konuşması üzerine biraz toparlanır. Horatio'yu gücendirdiği için içtenlikle özür diler. Horatio gücenecek bir şey olmadığını söyleyince, amcasının işlediği cinayeti düşünen Hamlet, «ama gücenecek şey var, Horatio, hem de çok gücenecek şey var» («but there is, Horatio, and much offence too») (I, 5, 136) diye karşılık verir. Horatio ile baş başa olsalar, belki açıkça konuşacaktır. Nitekim daha sonraları Horatio'ya her şeyi anlatır. Ama şimdilik, Hayaletin kötü bir varlık olabileceği konusunda arkadaşlarının kuşkularını gidermek istercesine, bunun «namuslu bir hortlak» («an honest ghost») (I, 5, 138) olduğunu bildirmekle yetinir sadece. Bu doğaüstü görüntüyle neler konuştuğunu açıklamaya niyeti olmadığını söyledikten sonra, Horatio ile Marcellus'un bu gece gördüklerini herkesten gizleyeceklerine yemin etmelerini rica eder.

O sırada Hamlet'in isteğine katılıyormuş gibi, Hayalet de yeraltından, «yemin edin!» («swear!») (I, 5, 149) diye seslenir. Daha demin görülmedik bir dehşete kapılmış olan Hamlet, şimdi babasının ruhuyla şakalaşarak bizi hayretlere düşürür. Sonra arkadaşlarından yeniden yemin etmelerini ister. Yeraltından gene «yemin edin» diyen Hayalet bu isteği destekleyince, Hamlet şakalaşmayı bir yana bırakıp, babasının ruhunun huzura kavuşmasını dilercesine konuşur bu kez: «Rahat et, rahat et, tedirgin ruh!» («Rest, rest, perturbed spirit!») (I, 5, 182).

Birinci perde, Shakespeare'in oyunlarında sahne ya da per-

de sonlarını belirtmek için çoğu zaman olduğu gibi, uyaklı bir beyitle biter:

Çığırından çıkmış bir dönem bu. Lânetler olsun!
Keşke hiç doğmasaydım bunu düzeltmek için!

The time is out of joint; o cursed spite,
That ever I was born to set it right!

(*I, 5, 188-189*)

Babasının Hayaleti daha birkaç dakika önce Hamlet'e öç alma görevini vermiştir. Hamlet de bunun dışında her şeyi aklından silip, tüm yaşamını bu amaca adayacağına söz vermiştir. Ama şimdi bu çok anlamlı iki dizeyle, öç alma görevinin ona ne denli ağır geldiğini dile getirerek, alınyazısına lânet eder. «Keşke hiç doğmasaydım» dediğine göre, gerçek özleminin babasının öcünü almak değil, her şeyden kurtulup ölmek olduğunu anlarız.

NOTLAR:

1 — Kullandığımız *Hamlet* metninin satır numaraları, George Rylands'in hazırladığı *The New Clarendon Shakespeare* dizisinin *Hamlet* baskısından alınmıştır.
2 — Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 42
3 — Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, London, Methuen University Paperbacks, 1960, s. 32
4 — Levin Schücking, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London, Harrap, 1922, s. 109
5 — Peter Alexander, *Hamlet, Father and Son*, Oxford Clarendon Press, 1955, s. 40
6 — Harley Granville-Barker, *Preface to Hamlet*, New York, Hill and Wang, 1957, s. 62

7 — Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 207
8 — S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, Penguin Shakespeare Library, 1937, s. 141
9 — Edward Dowden, *Shakespeare*, London, Kegan Paul, 1901, s. 143

İKİNCİ PERDE

Birinci perdeden aşağı yukarı iki ay sonra geçen ikinci perde, Polonius ile adamlarından Reynaldo arasında, çoğu temsillerden isabetli olarak çıkarılan önemsiz bir konuşmayla başlar. Polonius oğlunun Paris'e gitmesine izin vermiştir, ama şimdi Laertes'e gözkulak olsun, daha doğrusu hafiyelik etsin diye, Reynaldo'yu Laertes'in peşinden gönderir. Bu sahne, Polonius'un anlamsız sözler ve yinelemelerle lâfı nasıl uzattığını, ne dediğini unutup nasıl şaşırdığını, sözün kısası, kendini pek akıllı sanarken aslında ne denli budala olduğunu anlatmak açısından ilginçtir ancak. Oğlunu uzaktan denetlemeye kalkan Polonius'un sözümona pek kurnazca planı şudur: Reynaldo, Laertes'in dostluk ettiği kişilerle konuşurken, delikanlıyı uzaktan tanıyormuş gibi yapacak, onu biraz çekiştirecektir. O zaman Laertes'in dostları da, onun ne yapıp ne ettiği konusunda bildiklerini rahatça söyleyeceklerdir. Böylece «dolaylı yollardan giderek, doğru yol bulunacak» («by indirections find directions out») (II, 1, 66) ve Laertes'in Paris'de yaramazlık edip etmediği ortaya çıkacaktır. Polonius'un önerdiği bu ikiyüzlü yöntemler, gülünç olmakla birlikte, bu ihtiyarın Elsinore sarayının sinsi ve kokuşmuş ortamına uygunluğunu kanıtlar ve daha sonraları Hamlet'in onu farkına varmadan öldürmesini daha kolayca bağışlamamızı sağlar.

Bir komedya parçası olmasına karşın hiç de güldürücü olmayan bu sahne, bir daha hiç göremeyeceğimiz Reynaldo çık-

tıktan sonra, Ophelia'nın telâşla içeriye girmesiyle hemen ilginçleşir. Korkuya kapılan bir çocuk nasıl büyüklerine sığınmak isterse, şimdi Ophelia da «ah efendim, efendim, öyle korktum ki!» («O! My lord, my lord, I have been so affrighted!») (II, 1, 75) diyerek babasına koşmuştur. Polonius neden korktuğunu sorunca, genç kız hemen anlatmaya başlar: Odasında dikiş dikerken, Hamlet çıkagelmiş. Yeleğinin önü ilikli değilmiş, bağsız çorapları yerlere düşüyormuş, yüzü gömleği kadar beyazmış, titreyen dizleri birbirine çarpıyormuş. Orada gördüğü korkunç şeyleri anlatmak üzere, «sanki cehennemden kaçmış gibi» («as if he had been loosed out of hell») (II, 1, 83) Ophelia'nın karşısına dikilmiş.

Polonius bunu duyar duymaz, aptalca bir yargıya varıp, «senin aşkından çıldırdı mı?» («mad for thy love?») (II, 1, 85) diye sorar hemen. Kızı da gene olanca saflığıyla «bilmiyorum, efendim; ama doğrusu korkarım ki öyle» («my lord, I do not know, but truly I do fear it») (II, 1, 86) der. Olup bitenleri anlatmayı sürdürür: Hamlet onu bileğinden sıkı sıkı yakalayıp, «resmini çizmek istercesine» («as he would draw it») (II, 1, 91) uzun süre yüzünü incelemiş. Derken kızın kolunu biraz sarsmış, kendi başını bir aşağı bir yukarı üç kez sallamış ve içini «öyle acıklı ve derin» («so piteous and profound») (II, 1, 95) çekmiş ki, sanki tüm gövdesi parçalanmış, benliği yok olmuş. Sonra Ophelia'nın kolunu bırakmış, kapıya doğru yürüyüp odadan çıkıncaya kadar başını çevirip gözlerini hep ona dikmiş.

Polonius'a göre, Ophelia'nın kendisinin de açıkladığı gibi, babasının buyruklarına boyun eğerek Hamlet'in mektuplarını geri çevirdiği, onunla görüşmeyi reddettiği için, prens aşkından aklını yitirmiştir. Polonius'un bu konuda en küçük bir kuşkusu kalmamıştır artık: «Aşk çılgınlığının ta kendisidir bu!» («this is the very ecstasy of love!») (II, 1, 102). İlk tepkisi de hemen koşup hafiyesi olduğu krala durumu rapor etmektir.

Hamlet ile Ophelia arasında geçen bu küçük olayın (bize

kalırsa, oyun oynanılırken bu sessiz sahneyi de temsile eklemenin bir yolunu bulmak yerinde olabilir) birbirine aykırı iki yorumu vardır. Hamlet'in o sırada deli gibi davrandığı kuşku götürmez, ama bu delice davranışın, bu perişan kılığın arkasındaki gerçek nedir? Daha önce de haber verdiği gibi, Ophelia'yı ve dolayısıyla çevresini aldatmak amacıyla deli rolü mü yapıyordur? Yoksa gerçekten bir bunalım geçiriyor da, Ophelia'dan yardım istemek için kızın odasına mı gitmiştir? Schücking'e göre, Hamlet daha önce sözünü ettiği planı uygulamaya koyuyor, Elsinore sarayındakilerin onu deli sanmalarını istiyordur. (1) Ne var ki, Dowden (2) ve Dover Wilson (3) gibi birçok eleştirmen, bize kalırsa haklı olarak, bu sahneyi başka türlü yorumlarlar: Hamlet, Ophelia'nın odasına giderken, her açıdan gerçekten perişandır. Genç kız onu cehennemde gördüğü korkunç şeyleri anlatmak üzere oradan kaçmış bir insana benzetmekte yanılmıyordur. Babasının anlattıkları yüzünden, Hamlet gerçekten de cehennemden gelmiş gibidir. Çektiği acıyı Ophelia'ya anlatmak, bu acıyı onunla paylaşmak ister. Ama babasının nasıl ve kimin tarafından öldürüldüğünü, Ophelia gibi bir çocuğa anlatmanın yolu yoktur. Ophelia, Hamlet'in gizini paylaşabilecek, ona destek olabilecek kadar olgun ve güçlü değildir. Hamlet genç kızın yüzünü «resmini çizmek istercesine» uzun uzun inceler ve bu çocuk yüzünde, korkudan başka - koşup babasına sığınmasına neden olan korkudan başka - hiçbir şey bulamaz. Onun için de bir tek söz söylemeden odadan çıkıp gider.

Bu sessiz sahne, Hamlet ile Ophelia'nın daha sonraki ilişkilerini değerlendirmek açısından çok önemli bir dönüm noktasıdır. Eleştirmenler, Hamlet'e destek olamadığı için, zavallı Ophelia'yı çok azarlamışlardır. Yalnız Shakespeare uzmanları değil, sanat tarihçileri bile kınamışlardır onu, Örneğin, John Ruskin, *Sesame and Lilies*'de (Susam ve Leylaklar) (1865) Ophelia'yı, Shakespeare'in oyunlarındaki kadınlar arasında tek güçsüz kadın olmakla suçlar. Hattâ Hamlet en buna-

lımlı anında sevdiği kadından yardım göremediği için, olaylar dizisinin bir tragedyaya dönüştüğü görüşünü bile savunacak kadar ileri gider.

Oysa bu tragedyada can veren sekiz kişi arasında, hiçbir suçu olmayan, tertemiz sayılabilecek tek insandır bu genç kız. Ne var ki, Ophelia çevresindekilerin neden ve hangi amaçla çatıştıklarını kavrayabilecek durumda değildir. Babasına ve büyüklerine duyduğu çocuksu güven yüzünden, onların sözünü dinler, onların buyruklarını yerine getirir. Böylece hiç farkına varmadan, Hamlet'i yıkmaya çalışan kötü güçlerin elinde bir âlet, daha doğrusu bir kurban olur. İşleyişini anlayamadığı bir mekanizmanın girift çarkları arasında ezilip gider. Hamlet'in delirdiğine inanır, hattâ ona karşı soğuk davrandığı için prensin aklını yitirdiği kaygısına kapılıp, belki de vicdan azabı çeker. Babasıyla kralın Hamlet'e karşı olduklarını anlayamaz. Çevresinde olup bitenlere bir anlam veremez. Her bakımdan çocuksu kaldığı için ilkin Hamlet'in sevgisini yitirir. Daha sonraları da sevdiği ve saydığı, herhalde çok akıllı ve erdemli bildiği babasını Hamlet öldürünce, zavallı Ophelia aklını da yitirecektir.

Bir kız çocuğu ne denli sevdalanabilirse, Ophelia'nın da Hamlet'e o denli sevdalandığı besbellidir. Gelgelelim Hamlet'in Ophelia'ya gerçekten âşık olup olmadığı, çözümlenmesi pek kolay olmayan, ileride de değineceğimiz bir sorundur. Hamlet'in psikolojik yapısında ve durumunda olan, babasının öcünü almak gibi ağır bir görevi yüklenen bir adam, gerçekten âşık olabilir mi? Üstelik bu yükü paylaşabilecek güçten ve olgunluktan yoksun bir kıza gerçekten bağlanabilir mi? Hamlet'in, annesinin günahından ötürü tüm kadınlara güvensizlik duyduğunu da hesaba katarsak, bu soruya olumlu bir yanıt vermenin pek yolu yoktur bize kalırsa. Oysa gerçek bir aşk, Hamlet için bir umut, bir kurtuluş yolu olabilirdi. Ne yazık ki, Ophelia'nın tüm tutumu ve davranışı, ona karşı böyle bir aşk duymasını olanaksız kılar. Hamlet'in yaşamında yeri olan ka-

dınların ikisi de, ona hainlik ederler aslında. Hamlet'in gözünde Ophelia'dan kuşkusuz daha önemli olan annesi, Claudius ile ilişki kurarak oğluna bile bile kötülük eder. Ophelia da babasının sözünü dinleyerek sırf saflığından ötürü sevdiği erkeğe kötülük eder. Onun mektuplarını okumaya, onunla konuşmaya yanaşmaz, ondan destek isteyen Hamlet'in derdini anlayamaz. Ne yaptığının farkında olmadan Hamlet'i kırar, kendinden uzaklaştırır.

İkinci perdenin ikinci ve son sahnesi, bir tek sahne değil, Elizabeth tiyatrosunun geleneklerine uygun, birbirine bağlı birkaç sahnedir gerçekte. Bu uzun sahne, Claudius'un Rosencrantz ile Guildenstern ile konuşmasıyla başlar. Claudius, Hamlet'in bu çocukluk arkadaşlarını acele Elsinore'a çağırmıştır. Amacı, onları hafiye gibi kullanarak Hamlet'in derdinin ne olduğunu anlamaktır. Krala göre, Hamlet son zamanlarda hem huyu, hem de dış görünüşü açısından tümüyle değişmiştir. Akıllı Claudius bu değişikliğin sadece babasının ölümüyle açıklanamayacağını, Hamlet'i için için kemiren başka bir şeyler olması gerektiğini bilir. Rosencrantz ile Guildenstern'ün hem Hamlet'in biraz oyalanmasını sağlamalarını, hem de ellerine fırsat düştükçe, sıkıntısının nedenlerini anlamaya çalışmalarını ister. Niyeti, üvey oğlunu rahatlattırmak için bir çare bulmaktır sözde. Ama asıl amacı bambaşkadır; çünkü Claudius, Hamlet'in halinden tedirginlik duymakta, bu değişikliğin kendisi için tehlikeli olabileceğini sezmektedir. Kraliçe de Hamlet'in bu iki dostuna ne denli düşkün olduğunu ve Rosencrantz ile Guildenstern'ün yardımlarının karşılıksız kalmayacağını belirterek, kocasının bu ricasına katılır.

Rosencrantz ile Guildenstern daha ağızlarını açar açmaz, onların ne olduğunu hemen anlarız: Elsinore sarayının sadık kulları, kralın kuklalarıdır onlar. Kötü olmasına kötü değildirler, sıradan adamlardır aslında. Ama dalkavukluk içlerine öyle bir işlemiştir ki, çocukluk arkadaşlarının derdini değil, kral ve kraliçeye hizmet etmeyi, onların gözüne girmeyi düşü-

nürler sadece. Bunun dışında, sözünü etmeye değer hiçbir özellikleri yoktur. Harry Levin'in dediği gibi, «onların kişiliği, kişiliksiz olmaktır.» (4) En şaşırtıcı yanları - görünüşleri açısından değil de insan olarak - birbirlerine tıpkı benzemeleridir. Hiçbir zaman birbirlerinden ayrı görülmedikleri için, İngiltere'de Shakespeare oyuncuları «çatalla bıçak» diye bir ad takmışlardır bunlara. Ne var ki, çatalla bıçak birbirinden ayrıdır. Oysa Rosencrantz ile Guildenstern arasında hiçbir ayrım yoktur. Bu sahnedeki ilk konuşmalarında, neredeyse aynı sayıda sözcük kullanarak (biri 22, öteki 24 sözcük) aynı anlama gelen sözler söylerler. Birbirlerinin tıpatıp eşi sayılabileceklerine göre, Shakespeare'in bunları neden bir kişi olarak değil de iki kişi olarak sahneye çıkardığını, Goethe ilginç bir biçimde açıklar: *Wilhelm Meister*'de *Hamlet* sahneye konulurken, tiyatronun yönetmeni, Rosencrantz ile Guildenstern rollerinin bir tek oyuncuya verilmesini önerir. Ama Wilhelm onların dalkavukluğunun tüm toplumun dalkavukluğunu simgelediğini, işte bu yüzden onların iki, hattâ daha fazla sayıda olmaları gerektiğini ileri sürerek, bu öneriye karşı koyar. (5) Goethe'nin bu doğru yorumu, Peter Alexander (6) ve başka eleştirmenlerce de benimsenmiştir.

Polonius'un gelişiyle, ikinci sahnenin başka bir bölümü başlar. Polonius iki iyi haber getirdiğini bildirir: Biri, Norveç'e gönderilen elçilerin olumlu sonuçlar elde ederek geri dönmeleri; ikincisi de, Hamlet'in «deliliğinin» gerçek nedenini bulmuş olmasıdır. Soğukkanlı bir adam olduğu halde heyecanlanan kral, bu ikinci haberi hemen öğrenmek ister. Ama Polonius büyük buluşunu değerlendirmek istercesine, herkesi merakta tutarak bunu daha sonraya saklar. Kralın ilkin elçilerle görüşmesini önerir. Polonius, Voltimand ile Cornelius'u çağırmaya gidince, kraliçe Gertrude biraz da olsa vicdan azabı çektiğini gösteren ve onun kadar akılsız bir kadından beklenmeyecek kadar doğru bir söz söyler: Hamlet'in delirmesinin başlıca nedeninin, «babasının ölümü ve bizim fazlasıyla acele ederek ev-

lenmemiz» («his father's death, and our overhasty marriage») (II, 2, 57) olduğundan hiç kuşku duymadığını bildirir.

Voltimand ile Cornelius'un getirdikleri iyi haberler, uzmanlara göre, yazarın kaynak olarak kullandığı eski *Hamlet*'den kalan bir parçadır. Öyle olsun ya da olmasın, bu parça Shakespeare'in *Hamlet*'ini okuyan ya da seyredenleri pek ilgilendirmediği için, oyun sahneye koyulurken kesilebilir bize kalırsa: Norveç kralı yeğeni genç Fortinbras'ı azarlamıştır. Fortinbras da Danimarkalılara karşı savaşmaktan vazgeçip, ordusuyla Danimarka'dan geçme izni alarak, Polonyalılara karşı savaş açmaya karar vermiştir.

Norveç'e gönderilen elçiler sahneden çıkınca, artık kendini gösterme fırsatını bulan Polonius, Hamlet'in sözümona deliliğinin nedenini hemen açıklayacağı yerde, «zekânın özü kısa sözdür» («brevity is the soul of wit») (II, 2, 90) diyerek bu yüzden kısa keseceğini söylediği halde, olanca budalalığını ve ukalâlığını göstererek yirmi satırlık bir nutuk atar. Ama ne gariptir ki, bir yığın saçma sapan lâf arasında, bir yerde eskiden okuduğu ya da duyduğu, bunamaya yüz tutmuş kafasında her nasılsa kalan doğru bir söz de söyler bu arada:

Soylu oğlunuz deli.
Ona deli diyorum; çünkü gerçek deliliği tanımlamak,
Düpedüz deli olmak değil de nedir?

Your noble son is mad.
Mad call I it; for, to define true madness,
What is it but to be nothing else but mad?

(II, 2, 92-94)

Ne var ki, bu doğru söz bir yana, Polonius öyle saçmalar, sözcüklerle oynamaya kalkarak öylesine yapay ve anlaşılmaz bir dil kullanır ki, sabrı tükenen kraliçe, bu marifetli konuşma

Ve o itilince... sözü kısa keselim...
Derde düştü; sonra yemekten kesildi;
Sonra uyuyamaz oldu; sonra güçsüz kaldı;
Sonra başı döndü. Böylece yavaş yavaş çökerek,
Şimdiki deliliğine kapılıp azdı.

And he, repulsed... a short tale to make...
Fell into a sadness, then into a fast,
Thence to a watch, thence into a weakness,
Thence to a lightness; and by these declension
Into the madness wherein now he rages.

(II, 2, 146-150)

Kraliçe, Polonius'un bu açıklamalarını çok akla yakın bulur. Ama karısından kat kat daha akıllı olan kralın bu konuda kuşkuları vardır. Eğer söyledikleri doğru çıkmazsa başının kesilmesine razı olan Polonius, Hamlet'in Ophelia'nın derdinden çıldırdığına kralın da inanması için bir plân hazırlar: Hamlet, belki de sinirlerinin gerginliğini gidermek için, sofada bir aşağı bir yukarı saatlerce yürümeyi huy edinmiştir. Prens böyle yürürken, Polonius kızı onun yanına gönderecek, bir perdenin arkasına gizlenen kralla Polonius da, gençlerin karşılaşmasını gözetleyeceklerdir. Polonius plânını açıklarken, «I'll loose my daughter to him» (II, 2, 162) der. Burada anlam, «kızımı onun yanına salıvereceğim» değildir sadece; çünkü «to loose» çiftleşmeleri için dişi bir hayvanı erkek bir hayvanın yanına salıvermek anlamına gelir aslında. Böyle bir deyim kullanması da, Elsinore sarayının saygıdeğer büyüklerinden biri sayılan bu ihtiyarın ne denli kaba olduğunu gösterir.

Bunlar konuşulurken, Hamlet bir kitap okuyarak sahneye girer. Geçirdiği ağır bunalım içinde bile okuma alışkanlığını sürdürmesi, onun aydın kişiliğini belirtmek açısından ilginç bir ayrıntıdır. *Julius Caesar*'da Brutus'un, alınyazısını saptaya-

cak olan Philippi meydan savaşının arifesinde, geceleyin çadırında kitap okumasını anımsatır bize. Dover Wilson'a bakılacak olursa, Hamlet sahneye daha önce girmiş; konuşmaya dalan kral, kraliçe ve Polonius onu daha görmeden, Polonius'un söylediklerini duymuştur. (7) Eğer bu doğruysa, yani Hamlet, Ophelia'nın âlet edilerek kendisine bir tuzak kurulduğunu tâ başlangıçtan biliyorsa, ileride karşılaştıklarında genç kıza söylediklerini bambaşka açılardan yorumlamak gerekecektir. O zaman prensin zavallı kıza neden böylesine haşin davrandığını anlamak da kolaylaşır. Her şeyden önce bir tiyatro adamı olan Shakespeare, Hamlet'in seyircilerce sahnede ne zaman görüneceği konusunda, oyunu sahneye koyanlara tam yetki vermiş gibidir. Seyircilerin yorumu da, sahneye konuş biçimine göre değişecektir doğal olarak.

Kendini bir deliyle başa çıkabilecek kadar akıllı bilen Polonius, kralla kraliçenin hemen uzaklaşmalarını ister. Sonra, kaç yıllık saray nazırını tanımayacak kadar bilincini yitirmiş sandığı prense yaklaşır, onu selâmlayarak «beni tanıdınız mı, efendimiz?» («do you know me, my lord?») (II, 2, 173) diye sorar. Tüm sahne boyunca deli rolü oynayan Hamlet, onu tanıdığını, onun bir «balık satıcısı» («a fishmonger») (II, 2, 174) olduğunu söyler. Elizabeth çağı argosunda, «balık satıcısının kızı» fahişe, «balık satıcısı» da kadın tellâlı anlamına geldiği için Hamlet, Polonius'a hakaret etmektedir aslında. Ama Polonius belki de bu deyimin argo anlamını bilmediğinden, prensin onu tanımadığını sanır. Polonius ile konuşurken, Hamlet hep saçma izlenimini veren çift anlamlı sözler söyleyecek, adamcağızı büsbütün şaşkına döndürecektir.

Bu uzun sahne boyunca, Hamlet sonunda yalnız kalıp ikinci «soliloquy»sini söyleyinceye kadar, oyunda şiir değil de düzyazı kullanılması, ele alınan konularla uyum sağlamak açısından ayrıca gereklidir. Örneğin, Hamlet ile Polonius'un bir komedya parçası olan bu konuşmasını, Shakespeare oyunlarında hep kullanılan ve «blank verse» denilen uyaksız koşuk türüyle

vermek biraz yersiz olurdu. Gerçi Shakespeare her oyununda, özellikle güldürü sahnelerinde ya da halktan adamlar konuşurken, zaman zaman düzyazı kullanır. Ama öteki tragedyalarından farklı olarak bu tragedyada düzyazı hem daha boldur, hem de Shakespeare Hamlet'deki «blank verse»üne, konuşma diline daha yakın, çok doğal ve kıvrak bir biçim verir. Hamlet ile Polonius'un konuşmaları, sadece bir güldürü sahnesi olmasından değil, prens sözde akıl dengesini yitirdiği için de düzyazıyla yazılır; çünkü Shakespeare'in tiyatro geleneklerine göre, akıl dengesi bozuk bir kişinin koşuklu ve uyumlu bir dille konuşmasının yolu yoktur. Nitekim Lady Macbeth de delirince düzyazıyla konuşur.

Hamlet, gerçekte çok bilinçli olan, ama deli saçması izlenimini veren sözleri arasında, Polonius'a durup dururken bir kızı olup olmadığını sorunca, prensin aşktan çıldırdığı inancı Polonius'da büsbütün pekişir. Hamlet, «conception» (II, 2, 184) sözcüğünün iki ayrı anlamıyla, yani düşünce ve hamile kalma anlamlarıyla oynayarak, Ophelia'nın hamile kalma tehlikesi varmış gibi, Polonius'a alaycı uyarılarda bulunur. Bu alayların hiç farkına varmayan, kendisinin de gençliğinde çok aşk acısı çektiğini, neredeyse Hamlet'in durumuna düştüğünü söyleyen Polonius, prense ne okuduğunu sorunca, Hamlet okuduklarının boş lâflardan başka bir şey olmadığını belirtmek istercesine, kendi özel konuşma üslubuna özgü o sinirli yinelemelerle acı bir karşılık verir: «Sözcükler, sözcükler, sözcükler» («words, words, words») (II, 2, 192). Sanki o çok sevdiği kitapların bile Hamlet için bir bakıma anlamı kalmamıştır artık. Polonius üsteleyip gene okuduğu kitabın konusunu sorunca, Hamlet elindeki kitabın yaşlılara karaçalan bir taşlama olduğunu ileri sürerek okuyormuş gibi yapar, ama karşısında duran ihtiyarın halini anlatır aslında: Yaşlıların sakalı kırçıl, yüzleri buruş buruş, gözleri çapaklıymış; dizleri tutmazmış, akılları da kıtmış. Gerçi bunlar doğruymuş ama böyle yazılması da ayıpmış; çünkü Polonius bir yengeç gibi geri geri giderse, Hamlet'in yaşına varabilirmiş.

Hamlet'in bu saçmalamaları karşısında şaşkına dönen Polonius, prensin deli olmasına deli olduğunu, ama bu delilikte çok akıllı bir yan da bulunduğunu kabul eder: «Verdiği karşılıklar öyle anlamlı ki zaman zaman!» («how pregnant sometimes his replies are!») (II, 2, 210) demekten de kendini alamaz. Gerçekten Hamlet karşısındaki akılsız ihtiyarla alay ederken bile, kara gülmece yeteneğini açığa vuran çok anlamlı sözler söyler. Örneğin, Polonius açık havanın hastalara dokunduğunu sandığı için Hamlet'in kapalı bir yere gitmesini önerince, prens «mezarıma mı?» («into my grave?») (II, 2, 208) diye sorar büyük bir buruklukla. Onu bir an önce kızıyla karşılaştırmayı düşünen Polonius, Hamlet ile başa çıkamayıp yanından gitmek iznini isteyince, prens gene ölüm özlemini dile getiren yinelemelerle, alaycı olduğu kadar acı bir yanıt verir: «Size daha seve seve verebileceğim hiçbir şeyi benden alamazsınız, efendim... Canımdan başka, canımdan başka, canımdan başka» («You cannot, sir, take from me anything that I will more willingly part withall; except my life, except my life, except my life») (II, 2, 218). Polonius uzaklaşırken, «şu can sıkıcı ihtiyar aptallar!» («these tedious old fools!») (II, 2, 220) diye kendi kendine söylenen Hamlet, deli rolünden dakikasında sıyrılır.

O sırada Rosencrantz ile Guildenstern'ün gelmeleriyle bu uzun sahnenin yeni bir bölümü başlar. Rosencrantz ile Guildentern'ün onun aklından geçenleri anlamak, ağzını aramakla görevli olduklarını ilkin sezemeyen Hamlet, eski arkadaşlarını görünce sevinir. Babasının henüz öldürülmediği, annesinin henüz ahlâksız olmadığı eski dünyasının, mutlu geçmişinin bir parçasıdır Rosencrantz ile Guildenstern.

Hamlet onlarla biraz şakalaştıktan sonra, bu hapishaneye niçin geldiklerini sorar; çünkü Danimarka prensi için «Danimarka bir hapishanedir» («Denmark's a prison») (II, 2, 244) gerçekten. Rosencrantz ile Guildenstern eğer bu ülke bir ha-

pishaneyse, tüm dünyanın bir hapishane olduğunu söyleyince, Hamlet dünya denilen koskoca hapishanenin en kötü zindanlarından birisinin Danimarka olduğunu ileri sürer. Rosencrantz, «biz» zamirini kullanıp, her zaman olduğu gibi, arkadaşı adına da konuştuğunu belirterek, öyle düşünmediklerini bildirmesi üzerine, Hamlet bu tragedyanın ünlü parçalarından birini söyler:

O zaman sizin için öyle değil; çünkü ne iyi bir şey vardır, ne de kötü bir şey. Ancak düşünce, onu iyi ya da kötü yapar. Burası benim için bir zindan.

Why, then, 'tis none to you; for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so. To me it is a prison.

(*II, 2, 249-251*)

Hamlet'in ağzından bir şeyler almanın tam fırsatını bulduğunu sanan Rosencrantz, kurnazca bir sözle, Hamlet'in belki de hırsından ötürü Danimarka'yı kendine dar bulduğunu, bir hapishane saydığını ileri sürer. Rosencrantz ile Guildenstern prensin taçtan yoksun bırakıldığı için bir bunalıma düştüğünü sanırlar. Ama Hamlet açısından dertlerinin en önemsizidir tahta çıkamaması. Hattâ belki de hiç dert edinmiyordur bunu. Hamlet onlara verdiği bir yanıtla, arkadaşlarından ne denli farklı bir dünyada yaşadığını gösterir:

Ey Tanrım! Bir fındık kabuğunun içine hapsedilirdim de, uçsuz bucaksız bir evrenin kralı sayardım kendimi... Eğer kötü düşler görmeseydim.

O God! I could be bounded in a nutshell and count myself

a king of infinite spaces, where it not that I have bad dreams.

(II, 2, 254-256)

Hamlet'in «kötü düşler» dediği, yaşamının acı gerçekleridir, amcasının babasını öldürmesi, annesinin katille çarçabuk evlenmesidir. Ama bunun farkında olmayan Rosencrantz ile Guildenstern gene Hamlet'in hırsına değinince, çocukluk arkadaşlarıyla tam bir anlaşmazlık içinde olduklarını anlayan Hamlet kuşkuya düşer. Elsinore'a niçin geldiklerini bu kez açıkça sorar. Rosencrantz ile Guildenstern yalanların en kötüsüyle, yani ancak yarısı doğru olan bir yalanla, sadece Hamlet'i görmeye geldiklerini, gelmeleri için başka bir neden olmadığını söylerler. Hamlet her zamanki sinirli yinelemeleriyle onları iyice sıkıştırır:

Sizi çağırmadılar mı? Kendiliğinizden mi geldiniz? Beni görmek içinizden mi geldi? Hadi, hadi, bana karşı dürüst davranın. Hadi, hadi, konuşsanıza.

Were you not sent for? Is it your own inclining? Is it a free visitation? Come, come, deal justly with me. Come, come, nay, speak.

(II, 2, 274-276)

Rosencrantz ile Guildenstern ne diyeceklerini bilemezler. Ama Hamlet gerçeği anlamıştır bile. Bunu da söyler arkadaşlarına: Onlar Elsinore'a çağrılmıştır, hallerinden anlaşılıyordur çağrıldıkları. Bunu gizleyecek kadar kurnaz değildirler. Hamlet'in acı acı alay ederek «iyi kralla kraliçe» («the good king and queen») (II, 2, 281) dediği amcasıyla annesi çağırmıştır onları. Guildenstern'den belki birazcık daha akıllı olan Rosencrantz, hâlâ durumu idare etmeye kalkarak ne gibi bir

amaçla çağrılabileceklerini sorunca, Hamlet bunu ancak Rosencrantz ile Guildenstern'ün bildiğini söyler. Sonra çok ağırbaşlı bir tutumla, hâlâ süren eski dostlukları adına, doğruyu açıkça söylemeleri için onlara yalvarır. Rosencrantz ile Guildenstern birbirlerine gizlice danıştıktan sonra, çağrıldıklarını açıklamak zorunda kalırlar.

Hamlet çağrılmalarının nedenini onlardan öğreneceğini söylemişti biraz önce. Ama şimdi, belki de Rosencrantz ve Guildenstern'ün sır verme durumuna düşmemeleri, hattâ kraliçeye verdikleri sözü tutabilmeleri için, arkadaşlarının niçin Elsinore'a çağrıldıklarını kendisinin açıklayacağını bildirir. Yaptığı bu uzunca açıklamada, derdinin gerçek nedenlerini gizleyerek, son zamanlarda yaşama sevincini nasıl yitirdiğini, her şeyden nasıl bezdiğini anlatır: Güzelim yeryüzü ona kıraç bir toprak parçası görünüyordur artık. Altın yıldızlarla süslü görkemli gökyüzü, ona sağlıksız pis buharlar gibi geliyordur. Hamlet kendi açısından doğanın bir anlamı kalmadığını söyledikten sonra insanlara geçer. Rönesans'da, bireyciliğin başlamasıyla birlikte egemen olan yüceltilmiş insan kavramını dile getirir ilkin:

Ne eşsiz bir yaratıktır insan! Aklı ne denli soylu! Yetenekleri ne denli sonsuz! Gövdesi, devinimleri ne denli biçimli ve olağanüstü! Davranışları bir meleğinki gibi! Dünyanın başlıca güzelliği! Canlıların en kusursuzu! Oysa özü tozdan başka bir şey olmayan bu varlık, nedir benim gözümde? İnsandan hoşlanmıyorum.

What a piece of work is a man! How noble in reason! How infinite in faculty! In form, in moving, how express and admirable! In action how like an angel! In apprehension how like a god! The beauty of the world! The paragon of animals! And yet, to me, what is this quintessence of dust? Man delights me not.

(*II, 2, 303-309*)

Hamlet'in «man», yani «insan» sözcüğünü «erkek» anlamında yorumlayan, belki de prensin Ophelia ile ilgilendiğini duyan Rosencrantz ile Guildenstern, Hamlet'in bu sözünü duyunca «erkeklerden hoşlanmıyorsun, ama kadınlardan hoşlanıyorsun» dercesine, anlamlı anlamlı sırıtırlar herhalde. Ne var ki, Hamlet zavallı küçük Ophelia'yı gözönünde tutarak, kadınlardan hoşlanacak durumda değildir. Onun için arkadaşlarının aklından geçeni sezmiş gibi, «gülümseyerek bunu demek istiyorsunuz, ama hayır, kadından da hoşlanmıyorum» («no, nor woman neither, though by your smiling you seem to say so») (II, 2, 309-310) diye eklemeyi gerekli görür. Bozulan Rosencrantz, öyle bir şey demek istemediğini bildirince, Hamlet, «öyleyse neden güldünüz insandan hoşlanmıyorum dediğim sırada?» («why did you laugh then, when I said 'man delights not me'?») (II, 2, 314) diye sorarak tersiene.

Biraz önce de dediğimiz gibi, Guildenstern'den biraz daha kurnazca davranan Rosencrantz, bu güç durumdan sıyrılıp konuyu değiştirmek amacıyla, eğer insanlardan hoşlanmıyorsa, Elsinore'a varmak üzere olan oyuncuları da hoş karşılamayacağını söyler, Hamlet, gerçek bir kral olmadığı halde kral rolü oynayan Claudius'a belki de bir taş atarak, «kral rolünü oynayanı» («he that plays the king») (II, 2, 319) da, ötekileri de hoş karşılayacağını bildirir.

Bunun üzerine, Hamlet ile arkadaşları arasında, XII. yüzyıl Danimarka'sıyla da, bu tragedyada ele alınan olaylarla da uzaktan yakından hiçbir ilişkisi olmayan bir konuşma başlar. Bu konuşmada, Shakespeare'i en yakından ilgilendiren konu, yani Elizabeth çağı tiyatrosu ele alınır. Böylece yarattığı Hamlet kişiliği, Shakespeare'in kendisiyle özdeşleşmiş olur bir bakıma. XVII. yüzyılın başındaki İngiliz tiyatrosu sorunlarının XII. yüzyıl Danimarka'sında tartışılmasını, fazlasıyla «anakronik», yani tarih sırası açısından fazlasıyla yanlış bulan eleştirmenler çıkmıştır. Gerçekten de bu durum, Fatih Sultan Mehmet üzerine bir oyunda, şimdi yaşadığımız çağın Devlet Tiyat-

rolarını ya da özel tiyatrolarını tartışmaya benzer biraz. Gelgelelim tüm tragedya boyunca anlaşıldığı gibi, tiyatroya merak duyan, hattâ çok belirgin bir oyuncu yanı olan Hamlet'in psikolojik yapısına bağlıdır bu tartışma.

Hamlet biraz önce onu üzen bir durumla daha karşılaşmış, çocukluk arkadaşlarının kralın elinde âlet olup, onun ağğından lâf almaya geldiklerini anlamıştır. Oysa şimdi, tiyatro konusunun açılmasıyla toparlanır, sıkıntısından sıyrılıp kendine gelir. Kendisini boğan kokuşmuş çevresinden bir an olsun uzaklaşmış, sevdiği bir sanata sığınmıştır bu sayede.

Hamlet hangi tiyatro topluluğunun geldiğini öğrenince, başkentte kalmaları gerek ünleri, gerek kazançları açısından çok daha elverişli olduğu halde, çok beğendiği bu tragedya oyuncularının neden turneye çıkıp Elsinore'a geldiklerini sorar. Eskiden olduğu kadar başarılı olup olmadıklarını, tutulup tutulmadıklarını merak eder. Bunun üzerine Rosencrantz, Londra'daki tiyatro çevrelerinin en son dedikodularını Elsinore'a aktarırcasına, bildiklerini anlatır: Bu tragedya oyuncuları eskiden olduğu kadar başarılıymışlar. Ama yeni çıkan bir moda, yani çocuklardan oluşan tiyatro toplulukları yüzünden sıkıntıya düşmüşler, rağbet görmez olmuşlar. Bu çocuklar, «küçük şahin kuşları» («little eyasses») (II, 2, 339) gibi, tiz sesleriyle sahnede bağırıp çağırdıkça, çılgınca alkışlanıyorlarmış.

Çocuk topluluklarının, Shakespeare'in de bağlı olduğu yetişkin oyuncu toplulukları için bir tehlike sayıldığı, bu kitabımızın Elizabeth çağı tiyatrosunun koşullarıyla ilgili bölümünden de anlaşılır. Ne var ki, Hamlet böyle bir yenilikten hiç haberi yokmuş gibi, bu çocuklara kimlerin baktığını, kimlerin para verip onları desteklediğini, sesleri çatlayıp kalınlaşınca ne yapacaklarını sorar. Shakespeare, Hamlet'e böyle sorular sordurmakla, bu çocuk oyuncuların günün birinde büyüyeceklerini, büyüyünce de, yetişkin oyunculara karşı cephe aldıkları için mesleksiz kalacaklarını söyletmekle, bu yeni modayı eleştirmiş olur. Hattâ Shakespeare'in çalıştığı Globe tiyatrosunun

amblemi dünya küresini taşıyan bir Herakles resmi olduğuna ve bu konuşma sırasında Rosencrantz «Herakles ve yükü»nden («Hercules and his load») (II, 2, 359) söz ettiğine göre, Globe tiyatrosuna açık bir değinme bile vardır burada.

Derken Hamlet bu beğenmediği yeniliği hiç beğenmediği başka bir yeniliğe, yani amcasının artık Danimarka kralı olmasına bağlayarak, ansızın kendi iç dünyasına dalıverir. Babası yaşarken, amcasına bakıp da yüzlerini buruşturanların şimdi onun bir minyatürünü elde etmek için yüz altın verdiklerini, bunun felsefenin açıklayamayacağı, doğaya aykırı bir durum olduğunu söyler. Saray dalkavuklarını açıkça eleştirirken, Rosencrantz ile Guildenstern gibilerine de bir taş atmış olur. Böylece prensin sorunlarına ve Hamlet tragedyasının asıl konusuna döneriz yeniden.

Şimdi Hamlet kendine özgü o buruk alaycılığıyla «benim amca-babam ve yenge-annem» («my uncle-father and aunt-mother») (II, 2, 372) dediği kralla kraliçenin yanıldığından söz eder. Rosencrantz hangi açıdan yanıldıklarını sorunca, Hamlet aynı kara gülmece havası içinde, deli olmadığını, ancak işine gelince deli gibi davrandığını eski arkadaşlarına açıklar:

Ben, ancak rüzgâr kuzey-kuzey-batı esince, deliyim. Rüzgâr güneyden eserse, bir şahini bir balıkçıldan ayırdedebilirim.

I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw.

(II, 2, 374-375)

Nitekim Hamlet'in daha kundağından çıkmamış koca bir bebeğe benzettiği Polonius, oyuncuların geldiğini haber vermek üzere sahneye girer girmez, prens gene deli gibi saçma

sapan konuşmaya, Polonius'un sözünü kesmeye, abuk sabuk şarkılar söylemeye başlar. Karşısındaki Polonius değilmiş de, *Kutsal Kitap*'da öyküsü anlatılan, biricik kızını kurban eden (Polonius'a bir taştır bu asbnda) Beni-İzrail yargıçlarından yaşlı Jephthah'mış gibi davranır; saray mabeyincisiyle «koca Jephthah» («old Jephthah») (II, 2, 406) diye konuşur; o yargıcın kızı üstüne bir şarkı söyler. Bunu duyunca «hâlâ kızımı tutturuyor» («still on my daughter») (II, 2, 405) diye düşünen Polonius, prensin Ophelia yüzünden iyice delirdiğine büsbütün inanır.

Oysa oyuncular içeriye girer girmez, Hamlet, Polonius'a deli rolü oynamaktan dakikasında vazgeçip, onları sevinçle ve büyük bir sevgiyle karşılar. Elsinore sarayından uzak yaşayan, dışardan temiz bir hava getiren bu sanatçıların her biriyle ayrı ayrı ilgilenir. Kadın rollerine çıkan genç çocuğun boy attığı için artık sesinin çatlayabileceği konusunda şakalaşır. Tiyatro seyretmeye öyle bir özlem duymaktadır ki, baş oyuncunun hemen bir parça okumasını ister. Bu parça, halkın tutmadığı, ama Hamlet'in beğendiği bir oyundan alınmıştır prense göre; Pyrrhus'un Troya'nın yaşlı kralı Priamos'u nasıl öldürdüğünü, Priamos'un karısı kraliçe Heküba'nın nasıl acı çektiğini anlatır. Hamlet, baş oyuncunun parçayı anımsaması için, ilk 13 dizeyi kendi ezbere okur. Hattâ iyi okuduğu için, tiyatro meraklısı geçinen, ama Hamlet'e bakılacak olursa, ancak kaba saba güldürülerden, açık saçık komikliklerden hoşlanan Polonius tarafından alkışlanır.

Derken baş oyuncu nerdeyse 50 dize daha tutan bir parça okur. Bu dizeler, *Hamlet* tragedyasının üslubuyla tam bir karşıtlık gösteren, nerdeyse gülünç sayılacak kadar tantanalı, abartmalı ve yapay bir üslupla yazılmıştır. Hamlet'in söylediğinin gerçek mi olduğunu; yani okunulan parçanın kaybolan bir oyundan mı alındığını, yoksa Shakespeare'in Elizabeth çağının ilk oyun yazarlarını taklit ederek, bu dizeleri kendinin mi yazdığını bilemeyiz.

Polonius, Priamos'un ölümünden sonra Heküba'nın acısını anlatırken, baş oyuncunun yüzünün sararmasına, gözlerinin yaşla dolmasına pek şaşar. Hamlet ise, onunla konuşurken her zamanki deli rolünü oynamadan, Polonius'dan oyunculara iyi bakmasını, rahat etmelerine özen göstermesini ister. Bu arada da, tiyatro sanatçılığını, yani o çağda çok hor görülen kendi mesleğini övmek fırsatını da kaçırmaz:

Duydunuz mu, iyi davranılsın onlara karşı; çünkü çağımızın özetleri, kısa tarihçeleridir onlar. Yaşarken onların sizi kötülemesi, mezar taşınıza kötü şeyler yazılmasından da beterdir.

Do you hear, let them be well used; for they are the abstracts and brief chronicles of the time. After your death you were better have a bad epitaph than their ill report while you live.

(*II*, 2, 519-521)

Polonius ile oyuncular sahneden çıkarken, prens baş oyuncuyu yanına çağırır. Rosencrantz ile Guildenstern'e duyurmadan, ertesi gün «Gonzago'nun öldürülmesi» adlı bir oyunun oynanmasını, kendisinin yazacağı 15-16 dizelik bir parçanın baş oyuncu tarafından ezberlenip bu oyuna eklenmesini ister.

Sonra Rosencrantz ile Guildenstern'ü başından savar; düzyazıyla değil de, şiirle, yani «blank verse» ile «artık yalnızım» («now I am alone») (II, 2, 542) diye başlayan ve nerdeyse 60 dize tutan bir «soliloquy» söyler; yani karşımızda yüksek sesle düşünür gene. Söylediklerinin yarısından çoğu, kendini köle ruhlu aşağılık bir insan sayıp suçlamasıdır. Baş oyuncunun sanat gösterisinin Hamlet'i oyaladığını, ona sorunlarını unutturduğunu sanmıştık. Oysa derdi büsbütün değilmiştir sanki. Çünkü demin dinlediği oyuncu salt uydurma bir acıyı - kraliçe

Heküba'nın acısını - hayalinde canlandırarak sapsarı kesilmiş, gözlerinden yaşlar boşanmış, sesi titremiş, allak bullak olmuştur:

Ve tüm bunlar bir hiç için.
Heküba için!
Heküba onun nesi, o Heküba'nın nesi ki,
Heküba için ağlasın?

And all for nothing!
For Hecuba!
What's Hecuba to him or he to Hecuba
That he should weep for her?

(*II, 2, 550-553*)

Hamlet gibi acı çekmesi için gerçek nedenler olsaydı, bu oyuncu neler yapmazdı diye sorar kendi kendine. Babası alçakça öldürüldüğü halde, aylarca sustuğu, hiçbir şey yapmadığı için kendini lânetler. Adam olsaydı, babasının katilini çoktan gebertip, bağırsaklarını çaylaklara yem yapmış olacağını söyler. «Korkak mıyım?» («am I a coward?») (II, 2, 565) diye kendi kendinden kuşkulanır ve korkak olduğu kanısına varır. Hamlet gerçekten delirmiş gibidir; sayıklarcasına konuşur, sanrılara kapılır. Birilerinin ona alçak diye bağırdığını, onun başına vurduğunu, onu rezil etmek için sakalından yakaladığını, burnunu tıntup çekiştirdiğini sanır. Derken kendi benliğine karşı duyduğu öfkeyi amcasına yöneltir. Ona ağız dolusu söver:

Kanlı, rezil hain!
Vicdansız, kalleş, şehvet düşkünü, soysuz hain!
Ah, intikam!

Bloody, bawdy villain!
Remorseless, tracherous, lecherous, kindless villain!
O! Vengeance!

(*II, 2, 575-577*)

«Ah, intikam!» diye avaz avaz bağırdıktan sonra, böyle küfretmenin, bağırıp çağırmanın ne denli gülünç olduğunu anlar. «Amma eşeğim ben!» («why, what an ass am I!») (II, 2, 578) diyerek kendi halini ayıplar. Sevgili babası ölmüşken, hemen öç alması gerekirken, eyleme geçeceğine bir sokak kadını gibi lânetler yağdırarak, işi lâfa boğarak içini rahatlatmaya kalktığı için kendi kendinden tiksinir. Gelgelelim gene eyleme geçemez. Gövdesinin kaslarını işleteceği yerde, beynini işletir: «Harekete geç, beynim» («about my brain!») (II, 2, 584) diye emreder kendi kendine.

Beynini işletip ürettiği plân bizi hayretler içinde bırakır. Çünkü gördüğü Hayaletin belki babasının ruhu değil de, Hamlet'i yanılgıya düşürmeyi amaçlayan kötü bir varlık olabileceği kuşkusu, dolayısıyla da amcasının suçsuzluğu olasılığı üstüne kuruludur bu plân. Hamlet daha önce bu Hayaletin babasının ruhu olduğuna yüzde yüz inanmıştı. Hayaletin öteki dünyaya nasıl gittiği konusunda söylediklerinin doğruluğuna tümüyle güvenmişti. Elsinore surlarında onunla birlikte Hayaleti gören arkadaşlarına «bu dürüst bir hortlaktır; bunu size söyleyeyim» («it is an honest ghost, that let me tell you») (I, 5, 138) demişti.

Şimdi ise, Hayaletin ona verdiği görevi yerine getiremediği için kendini kıyasıya suçladıktan sonra, durup dururken şöyle der:

Gördüğüm ruh
Belki de şeytandır. Göze hoş gelen biçimler almak
Yeteneği vardır şeytanın. Evet, belki de

Benim güçsüzlüğümden, melankolimden yararlanıp
... Çünkü şeytan böyle durumlarda çok etkilidir ...
Beni aldatıp cehennemlik edecek.

The spirit that I have seen
May be the devil. And the devil hath power
To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy
... As he is very potent with such spirits ...
Abuses me to damn me.

(II, 2, 594-599)

Bunun üzerine Hamlet öcünü almadan önce, amcasının suçunu kanıtlayacak daha geçerli ve güvenilir deliller bulmaya karar verir.

Şimdi çözümlenmesi son derece güç bir sorunla karşılaşırız: Hamlet gördüğü Hayaletin babasının ruhu olduğundan gerçekten kuşkulanıyor mu? Bu Hayaletin, suçsuz Claudius'un ölümüne neden olarak, onu ağır bir günah işlemeye kışkırtacak doğaüstü bir kötü varlık olabileceğini gerçekten sanıyor mu? Yoksa kendi edilgenliğini bağışlayabilmesi amacıyla, ruhbilimde «rationalization» denilen şeyi mi yapıyor; yani eyleme geçmemek için, kendi de farkına varmadan, bilinçaltında sahte nedenler ve bahaneler mi uyduruyor?

Hamlet ile ilgili birçok sorunda olduğu gibi bu sorunda da eleştirmenler ikiye bölünüp, birbirlerine karşı kesinlikle cephe alırlar. Bunun ancak birkaç örneğini vermekle yetinelim: Bradley'ye göre, Hamlet'in tüm davranışı, öcünü alamadığı için kendi kendini suçlaması ve Claudius'a lânet etmesi, Hayaletin babasının ruhu olduğuna ve doğruyu söylediğine inandığını kanıtlamaktadır. M.M. Mahood'a göre de, Hamlet gerçekte Hayaletten kuşkulanmaz, ama eyleme geçemediği için Hayaletten kuşkulandığını düşünmek zorunda kalır. Üstelik bu

Hayalet öylesine inandırıcıdır ki, bu türden doğaüstü varlıklara inanmayan çağımızın seyircileri bile, Hayaletin her söylediği söze inanır. (8) E.E. Stoll, Bertram Joseph, L.C. Knights, C. S. Lewis gibi kimi eleştirmenlere göre de, Hayalet elbette ki babasının ruhudur, söyledikleri de doğrudur. Ne var ki, önceden ona inandığı halde, mizaç açısından şüpheci olan Hamlet'in şimdi, heyecanı geçince kuşkuya kapılması da doğaldır; Elizabeth çağının dinsel inançlarına da uygun düşer. Dolayısıyla Hamlet eyleme geçmemek için bahane uydurmuyordur; gördüğü hortlağın kötü bir ruh olabileceğinden gerçekten korkuyordur.

Hayaletin söylediklerinin doğruluğunu sınamak için Hamlet'in hazırladığı plân, Danimarka prensinin, daha doğrusu onun yaratıcısı Shakespeare'in, tiyatronun etkileyici gücüne ne denli inandığını kanıtlar. Hamlet'in duyduğuna göre, kendi işledikleri cinayete benzeyen bir cinayeti sahnede seyredenler, öylesine derinden sarsılırlarmış ki, suçlarını hemen açığa vururlarmış. İşte bu yüzden Hamlet, babasının nasıl öldürüldüğünü gösteren sahneyi amcasının önünde oynatacak ve o sırada gözlerini amcasının yüzünden ayırmayacaktır. Eğer bu sahneyi seyrederken Claudius en küçük bir heyecan belirtisi gösterirse, Hamlet ne yapacağını bilecektir.

Böylece Hamlet, daha sonra tartışacağımız nedenlerden ötürü eyleme geçemediği için, ama mutlaka bir şeyler yapmak zorunluluğundan da kurtulamadığı için, şimdi tüm umudunu bu oyuna bağlar. Bu oyunun, eğer suçluysa, Claudius'u kıstıracak olan kapan olacağını söyler. Gelgelelim bir sonraki perdede göreceğimiz gibi, kral cinayetini gözlerinin önüne seren oyun sırasında paniğe kapılıp salondan kaçacaktır. Hamlet'in de Hayaletin gerçekten babasının ruhu olduğu ve doğruyu söylediği konusunda artık en küçük kuşkusu kalmayacaktır. Ama «biraz irkilirse, ne yapacağımı bilirim» («if he but blench, I know my course») (II, 2, 594) dediği halde, Hamlet gene de hiçbir şey yapmayacaktır.

NOTLAR:

1 — Levin Schücking, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London, Harrap, 1922, s. 236
2 — Edward Dowden, *Shakespeare*, London, Kegan Paul, 1901, s. 148
3 — Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 111-112
4 — Harry Levin, *The Question of Hamlet*, New York, The Viking Press, 1964, s. 29
5 — Edward Dowden, *a.g.e.*, s. 150
6 — Peter Alexander, *Hamlet, Father and Son*, Oxford Clarendon Press, 1955, s. 33
7 — Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 106
8 — M.M. Mahood, *Shakespeare's Word-play*, London, Methuen University Press, 1968, s. 123

ÜÇÜNCÜ PERDE

Hamlet oyuncuların hemen ertesi akşam «Gonzago'nun Öldürülmesi»ni oynamalarını istediğine ve sözkonusu oyun bu perdede oynandığına göre, ikinci perdeyle üçüncü perde arasında sadece bir tek gece geçer. Üçüncü perdenin ilk sahnesi, dört parçaya bölünür aslında. Birincisinde, kralı, kraliçeyi, Polonius'u, Ophelia'yı ve Rosencrantz ile Guildenstern'ü görürüz. İkincisinde, Hamlet en ünlü «soliloquy»sini, yani «to be or not to be»yi söyler. Üçüncüsünde, Hamlet ile Ophelia karşı karşıya gelirler. Dördüncüsünde de, Polonius ile kral baş başa konuşur.

Birinci sahnenin ilk bölümünde, Claudius, Hamlet'in «taşkın ve tehlikeli» («turbulent and dangerous») (III, 1, 4) «deliliği» konusunda, Rosencrantz ile Guildenstern'ü sorguya çekmektedir. Ne var ki, akıllı Clandius bir yandan üvey oğlunun deliliğinden söz ederken, bir yandan da «neden bu çılgın halleri

takınıyor?» («why he puts on this confusion?») (III, 1, 2) diye sorduğuna göre, Hamlet'in aklını gerçekten oynatmadığını da sezmektedir herhalde. Rosencrantz ile Guildenstern başarısızlığa uğrayıp, arkadaşlarının niçin böyle davrandığını anlayamadıkları için, kralın sorularına karşılık vermekte güçlük çekerler. Guildenstern, Hamlet'in «kurnazca deliliği»nden («crafty madness») (III, 1, 8) söz ederken, yalan söylemektedir aslında; çünkü Hamlet onlarla baş başayken hiç de deli rolü oynamamıştır. Rosencrantz prensin büyük bir kargaşa içinde olduğunu, ama bunun nedenini açıklamaktan kaçındığını anlatır. Prensin onları sıkıştırıp, kralla kraliçe tarafından Elsinore'a çağrıldıklarını öğrendiğini gizlemek zorunda olduklarından, Rosencrantz ile Guildenstern'ün durumu büsbütün güçleşir. Kraliçe oğlunu eğlendirmek için ne yaptıklarını sorunca, Rosencrantz prensin oyuncuların gelişine çok sevindiğini ve bu gece bir temsil verileceğini bildirir. Polonius da hemen lâfa karışır, Hamlet'in gösterilecek oyuna kralla kraliçeyi çağırdığını söyler. Bu oyunun içinde bir oyun olduğunu, kendisi Hamlet'e tuzaklar hazırlarken, Hamlet'in de ona tuzak kurduğunu bilmeyen Claudius, üvey oğlunun çağrısını sevine sevine kabul eder.

Rosencrantz ve Guildenstern sahneden çekildikten sonra, kral, Hamlet'in Ophelia'nın aşkından delirip delirmediğini anlamak amacıyla hazırlanan plânı kraliçeye açıklar: Hamlet ile Ophelia sözde bir rastlantı sonucu burada karşılaşacaklardır. Polonius ile kendisi de, «yasal hafiyeler» («lawful espials») (III, 1, 32) olarak, yani ahlâk yasalarına sözümona ters düşmeden hafiyelik ederek, bir yere saklanıp onları gözetleyeceklerdir.

Kraliçe bu plânın uygulanabilmesi için sahneden çekilmeden önce, üçüncü perdenin başından beri orada bulunan, ama büyükleri önemli bir sorunu tartışırken, terbiyeli çocuklar gibi bir köşeye çekilip susan Ophelia'ya yaklaşır. Oğlunun, Ophelia'nın aşkından delirdiğini umduğunu söyler; çünkü o

zaman, Ophelia gibi erdemli bir genç kız sayesinde, Hamlet iyileşebilecektir. Gertrude oğluyla Ophelia'yı evlendirmekten açıkça söz etmez, ama aklından geçen budur.

Derken Polonius bir tiyatro oyununu sahneye koyan işgüzar bir yönetmen halleri takınarak, kızının şurada yürümesini ister. Yalnızlığı doğal görünsün diye, eline de bir dua kitabı tutuşturur. Bu dua kitabının ikiyüzlülüğünün kendisi de farkındadır ki, bir insanın, gerçekte şeytanın ta kendisi olsa bile, dindar görünerek erdemli geçinebileceğini söyler. Bunu duyan kralın kendi kendine mırıldandığı sözlerden, ne denli vicdan azabı çektiğini ilk kez anlarız. Claudius herkese erdemli göründüğü halde, korkunç bir cinayet işlediği için yalnız acı çekmekle kalmaz, kendi kendinden de tiksinir. «Ah, ne ağır yük!» («O heavy burden!») (III, 1, 54) dediği ve aslında onu insanlaştıran, sıradan bir katil olmaktan kurtaran bu vicdan azabını daha sonraları da çekeceğini göreceğiz.

Prensin yaklaşan ayak seslerini duyan Polonius ile kral, bir perdenin arkasına saklanırlar. Sahneye giren Hamlet, gene bir «soliloquy» söyler, yani kendi kendine konuşur. Ne var ki, *Hamlet* sahneye konulurken «to be or not to be» diye başlayan sözlerin prensin ağzından çıkmaması, bir teype alınıp sesinin teypten gelmesi, bu sahnede ayrıca önemlidir bize kalırsa. Çünkü şimdi söyledikleri, Hamlet'in sözleri değil, düşünceleridir sadece. Üstelik Hamlet düşüncelerine öyle dalmıştır ki, zavallı Ophelia'nın elinde bir dua kitabı, oralarda dolandığını bile görmez.

«To be or not to be» («var olmak ya da yok olmak») (III, 1, 56) yalnız Shakespeare'in değil, belki de dünya edebiyatının en ünlü parçasıdır. Hattâ şurada burada öyle çok söylenmiş, okul müsamerelerinden tutun da parlamento kürsülerine kadar öyle çok okunmuştur ki, anlamını yitirmiştir bir bakıma. XIX. yüzyılın ünlü deneme yazarı Charles Lamb, artık bu parçayı anlayamaz hale geldiğini, bunun değerli mi değersiz mi olduğunu kestiremediğini söylediği için, adamı pek ayıplayamayız

doğrusu. Çağımızın eleştirmenlerinden Tucker Brooke da bu parçaya karşı açıkça cephe alır, Hamlet'in söylediklerinde herhangi bir düşünce derinliği bulamaz. Oysa «to be or not to be»yi dikkatle incelersek, bunca ünlü olmasının geçerli nedenleri bulunduğunu anlarız.

Bu parçada dikkatimizi çeken ilk özellik, yaşamak ve ölmek arasında bir seçim yapmak zorunluğu Hamlet'in başlıca sorunu olduğu halde, onun burada kendi adına konuşmayışı, kendi özel durumuna değinmeyişidir. Hiç «ben» demeden, nesnel bir anlatımla, tüm insanlar adına konuşuyor gibidir. O kadar ki, Harrison (1) ve birkaç kişi daha, Hamlet'in bu sözleri kendi söylemediğini; yürürken okuma alışkanlığı olduğuna göre, bunları elinde tuttuğu kitaptan okuduğunu savunan ve bizce pek akla yakın olmayan bir varsayım ileri sürmüşlerdir.

Bu parçanın ilk dizesinin, yani «var olmak ya da olmamak: Sorun bu!» («to be or not to be: That is the question») (III, 1, 56) tümcesinin anlamı, bize kalırsa çok açık seçiktir: Hamlet «bir insan var mı olmalı, yani yaşamını sürdürmeli mi? Yoksa yok mu olmalı, yani ölmeyi mi yeğlemeli?» diye düşünmekte, bir karara varmaya çalışmaktadır. Nitekim bunun hemen arkasından, kendini öldürmek sorununa geçer. Albert Camus'ye göre, felsefede sorunların en önemlisi, yaşamaya değer mi yoksa değmez mi sorusuna bir yanıt verebilmektir (2) ve şimdi Hamlet bu soruya bir yanıt verebilmek çabası içindedir. Oysa kimi eleştirmenler, bu tümceyi, Hayaletin Hamlet'e verdiği göreve bağlayıp «is it to be» anlamında, yani «bu iş olacak mı, yoksa olmayacak mı? Babamın katilini öldürecek miyim yoksa öldürmeyecek miyim?» anlamında yorumlarlar. Jan Kott da bu görüştedir herhalde; çünkü Hamlet açısından, var olmanın babasının öcünü almakla eşit; yok olmanın da bunu yapamamakla eşit olduğunu ileri sürmektedir. (3) Dr. Johnson'a göre de, var olmak ya da olmamak sorusu, insanın yaşamak ya da ölmek arasında bir seçim yapmasıyla ilgili de-

ğil, ruhun ölümsüz olup olmadığıyla ilgilidir; yani ölümden sonra ruh var mı yoksa yok mu anlamına gelir.

Hamlet bu ilk dizedeki sorudan sonra, gene ölüm konusunu ele alan ikinci bir soruya geçer: Kaderin bize yaptığı kötülüklere göğüs gerip dayanmak mı daha soylu bir davranıştır, yoksa bu kötülüklere başkaldırıp onları yok etmek mi? Ne var ki, Hamlet için bu kötülükleri yok etmenin tek yolu, kendimizi ortadan kaldırmak, yani kendi canımıza kıymaktır. Nitekim bunun hemen arkasından Hamlet gene ölüm özlemini dile getirir: «Ölmek, uyumak; o kadar!» (to die, to sleep; no more!») (III, 1, 60-61) Demek ki, iki ay önce, babasının öldürüldüğünü daha bilmeden ne istiyorsa, şimdi de aynı şeyi, yani ölmeyi istemektedir. Üstelik iki ay önceki durumundan farklı olarak, Tanrının kendi canına kıymayı yasakladığını bile düşünmüyordur artık. İçtenlikle istediği, neredeyse «dinsel» («devoutly») (III, 1, 64) bir özlemle arzuladığı tek şey, babasının katilini öldürmek değil, kendi ölerek insanların çektiği binlerce acıya son vermektir.

Gelgelelim bu özlemin gerçekleşmesini engelleyen bir düşüncesi vardır. Babasının Hayaletinin ona verdiği kutsal görevi yerine getirememek kaygısı değildir bu. Hamlet'in kaygısı bambaşkadır: Hamlet ölümüyle her şeyin bitmesini, karanlık bir boşlukta yok olmayı ister. Öteki dünyaya inanmayanların ölüm kavramıdır onun özlediği. Öysa ruh ölümsüz olduğuna, ölüm de bir uyku olduğuna göre, ölümsüz ruhu yüzünden gene düşler görebileceği kaygısı vardır Hamlet'de. Kendi canına kıymasını engelleyen de budur işte:

Ölmek, uyumak;
Uyumak, belki de düş görmek... Evet engel burada.
Çünkü bu yaşam kargaşasından sıyrılınca,
Ölüm uykusunda öyle düşler görebiliriz ki...
Bizi durduran budur.

To die, to sleep;
To sleep; perchance to dream. Ay, theere's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil
Must give us pause.

(*III, 1,* 64-68)

Birinci perdenin sonunda, babasının Hayaleti peşinden gelmesi için ona işaret ederken, Hamlet ruhu ölümsüz olduğuna göre, bu hortlaktan korkmadığını söylemişti. Oysa onu şimdi en çok korkutan şey, ruhun ölümsüzlüğü olasılığıdır. Ruhun bedenle birlikte yok olacağını bilse, hiç duraksamadan kendi canına kıyacaktır anlaşılan. Ama «ölümden sonra bir şeyler vardır korkusu» («the dread of something after death») (III, 1, 78) Hamlet'in elini kolunu bağlamakta, onu felâketler içinde yaşamaya zorlamaktadır.

Şimdi Hamlet bu felâketleri sıralar ve dikkat edilirse, bunların hiçbiri Danimarka prensinin özel durumuyla ilgili değildir; bunların hiçbirini kendi çekmemiştir. Hamlet kişisel sorunlarını sanki bir kenara bırakmış, tüm insanların çektiği felâketlerin acısını çekecek kadar bencillikten arınmıştır şu sırada. Zamanla yıpranmanın üzüntüsünü, zorbaların baskısını, kibirlilerin çevrelerindekileri hor görmelerini, karşılık görmeden sevme derdini, yargıçların gereksiz yere her dâvâyı uzatmalarını, yüksek mevkidekilerin küstahlığını, değersiz kişilerin değerli olanları ezmesini düşünür. Ölümden sonra her şey bitmiyor korkusu olmasa, herkesin kendi göğsüne bir kama saplayıp, yaşamın bu sıkıntılarından kurtulacağını söyler:

Kim katlanırdı bu yükleri taşımaya;
Bezdirici bir yaşamın ağırlığı altında kim inleyip ter dökerdi,
Sınırlarından hiçbir yolcunun geri dönmediği

Bilinmez bir ülke olan ölümden sonra
Bir şeyler vardır korkusu irademizi sarsmasaydı;
Bilmediğimiz beldalara atılmaktansa,
Bildiklerimize katlanmaya razı olur muyduk hiç?

Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscovered country from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?

(*III, 1, 76-82*)

Babasının Hayaletiyle daha iki ay önce karşılaşan Hamlet'in, ölümden «sınırlarından hiçbir yolcunun geri dönmediği bilinmez bir ülke» diye söz etmesi, bu tragedyayı okuyanları da, seyredenleri de biraz şaşırtır bu arada. Ne var ki, Coleridge'in de belirttiği gibi, Hamlet «ölümden hiç kimse temelli geri dönmez» demek istiyordur belki de.

Prens kendi kendine söylediklerinin, daha doğrusu düşündüklerinin sonunda şu sonuca varır: Bilinç (buradaki «conscience» sözcüğü «vicdan» değil, «bilinç» anlamına gelir), yani ölümden sonra her şeyin bitmeyeceği düşüncesi, hepimizi korkak yapar. Bu korkaklık yüzünden, canımıza kıymaktan çekinmekle kalmayız, eyleme geçmemiz de engellenmiş olur. Fazla düşündüğümüz için verdiğimiz kararları uygulamaya koyamayız. Böylece birçok önemli ve yüce girişim, üzerinde gereğinden fazla düşünüldüğünden, yanlış bir yön alır ve eylem olmaktan çıkar. İleride göreceğimiz gibi, bu dizeler, Hamlet'in başlıca sorununu, yani babasının öcünü almayı sürekli ertelemesini açıklamak açısından ayrıca önemlidir. Çünkü Hamlet'in fazla düşündüğü için eyleme geçemediği, ama düşünmeye vakit

bulamayınca, şaşılacak bir hızla davrandığı yadsınamayacak bir gerçektir.

Düşüncelerine dalmış olan Hamlet, Ophelia'yı neden sonra görür. Genç kız belki de bir köşeye çekilmiş, dua etmektedir o sırada. Hamlet «artık sus» («soft you now») (III, 1, 88) diye kendi kendine mırıldandıktan sonra, ona alay ederek yaklaşır:

Güzel Ophelia! Peri kızı, dualarında
Tüm günahlarımı anımsa.

The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remembered.

(III, 1, 89-90)

Hamlet ile Ophelia arasında şimdi başlayacak olan konuşmayı doğru dürüst değerlendirebilmek için, iki şeyi gözönünde tutmamız gerekir: Birincisi Hamlet'in, kralla Polonius'un ikinci perdenin ikinci sahnesinde kurdukları plânı, yani Ophelia ile onu bir rastlantı sonucuymuş gibi karşılaştırma plânını bilip bilmediğidir. İkincisi de, Ophelia'nın durumudur: Hamlet onun odasına perişan bir kılıkta geldiği, bileğinden yakalayıp yüzüne uzun uzun baktığı, sonra bir söz söylemeden çekip gittiği için, zavallı kız Hamlet'i gerçekten deli sanmaktadır. Babasına ve kralla kraliçeye çocuksu bir güven beslediğinden, kullanıldığının da hiç farkında değildir. Büyüklerinin amacının, Hamlet'in derdine bir çare bulmak olduğuna inanır; onlara yardım etmek için de elinden geleni yapar.

Ona böyle alaycı bir tavırla yaklaşan, günlerdir göremediği Hamlet'e, nasıl olduğunu çekine çekine sorar şimdi. Hamlet gene alay ederek, sinirli yinelemeleriyle karşılık verir bu soruya: «Alçakgönülle teşekkür ederim size; iyiyim, iyiyim, iyiyim» («I humbly thank you; well, well, well») (III, 1, 92). Ophelia, Hamlet'in ona eskiden verdiği armağanları geri ver-

meye kalkınca, prens haşinleşir: «Hayır, ben vermedim; ben size hiçbir zaman hiçbir şey vermedim» («No, not I; I never gave you aught») (III, 1, 95-96) demekle, Ophelia'ya hiçbir zaman armağan vermediğini söyler gibi konuşur, ama ona hiçbir zaman sevgi de vermediğini dolaylı yoldan söylemek ister aslında. Hamlet bu sahnede genç kıza karşı gittikçe daha haşin davranacaktır; çünkü Ophelia babasının sözünü dinleyip onunla görüşmek istememiş, Hamlet odasına geldiği sırada korkudan başka hiçbir tepki göstermemiş, şimdi de armağanlarını geri vermeye kalkmıştır.

Bunun üzerine Ophelia kendisinden beklenmeyen bir cesaretle küçük bir söylev verir: Armağanlar verdiğini Hamlet'in kendisi de biliyordur. Üstelik tatlı sözleriyle bu armağanları daha da fazla değerlendirmiştir. Ama Hamlet artık ona karşı kötü davrandığına göre, bu armağanlar da değerden düşmüştür. Bu sözlerin sanki önceden hazırlanıp Ophelia'ya ezberletilmiş gibi bir havası vardır aslında. Hem Ophelia, Hamlet ile burada karşılaşacağını bilircesine, sözkonusu armağanları yanına almış ve bunları hemen geri vermek istemektedir.

Kralla Polonius'un bir perdenin arkasından onları gözetlediklerini bilse de bilmese de, Ophelia'nın böyle konuşması, Hamlet'i çileden çıkarmaya yeter. Kıza hakaret edercesine arka arkaya iki soru sorar: Birincisi, Ophelia namuslu mudur? İkincisi de, Ophelia güzel midir? Çünkü Hamlet'e göre, bir kadın hem namuslu, hem güzel olamaz. Eskiden aykırı bir düşünceymiş bu, ama son zamanlarda bunun doğruluğu kanıtlanmış. Hamlet bunları söylerken, zavallı küçük Ophelia'yı değil, annesini düşünür elbette. Annesini hırpalayamadığı için (birazdan onu da yapacaktır) şimdilik Ophelia'yı hırpalar. Annesi yüzünden tüm kadınlara duyduğu öfkenin hıncını Ophelia'dan alır. «Sizi sevmiştim bir ara» («I did love you once») (III, 1, 115) diyerek, artık Ophelia'yı sevmediğini de açıklar. Zavallı Ophelia gittikçe daha fazla ezilerek, «gerçekten, efendim, beni buna inandırmıştınız» («indeed, my lord, you made

me believe so») (III, 1, 116) demekle yetinir. Ophelia ezildikçe, Hamlet'in saldırganlığı artar. Eskiden söylediklerine inanmakla Ophelia'nın yanıldığını, onu hiçbir zaman sevmediğini söyler şimdi. Sonra Ophelia'nın gidip bir manastıra kapanması için bağırıp çağırmaya başlar. Hamlet genç kızın manastıra kapanmasını dört kez yinelediği için, eleştirmenler bu sahneye «manastır sahnesi» derler genellikle. İşin bir ilginç yanı da, «manastır» yani «nunnery» sözcüğünün başka bir anlamı da olması, Elizabeth çağı argosunda geneleve de manastır denilmesidir. Böylece Hamlet bu sözcüğü herhalde alışılagelmiş anlamda kullandığı halde, bilinçli olarak değilse bile, bilinçaltında hakaret etmektedir zavallı kıza. Belki de, kendi de farkında olmadan bu sözcüğün her iki anlamını düşünerek, şöyle demek istemektedir: Eğer göründüğün gibi saf ve tertemizsen, bir manastıra kapan ki, içinde yaşadığımız bu çevrenin pisliği sana da bulaşmasın. Ama senin saflığın sadece bir görüntü ise, o zaman bir geneleve git.

Hamlet, Ophelia'nın odasına gittiği sırada delice davrandığı gibi, bu sahnede de gerçekten çılgınca davranır, delice sözler söyler. İleride Ophelia'nın mezarında Laertes ile dövüşürken de aklını oynatmış gibidir. Shakespeare belki de Hamlet'in şu sırada akıl dengesinin iyice bozduğunu belirtmek için, Ophelia ile konuşmasını şiirle değil de, düzyazıyla verir. Gerçi Ophelia'ya gerçekten bağlı olup olmadığını kestirmenin yolu yoktur, ama bu genç kızla ilişkisinin onu derinden sarstığı, Ophelia'ya karşı her zaman aşırı tepkiler gösterdiği de yadsınamaz. Hamlet, Ophelia konusunda çelişkiler içindedir. Hem onun saf ve temiz bir kız olduğunu bilir, hem de Ophelia'nın Elsinore sarayından bir kadın, annesi gibi kadın olmasını bağışlayamaz. Ophelia'nın da günün birinde annesi gibi davranacağından korkar. Belki de bu yüzden onun şimdiden bir manastıra çekilmesini ister. Ophelia'ya çatarken, tüm insanlardan, en çok da kendi kendisinden ne denli tiksindiğini, hattâ asında

kendisinde bulunmayan suçlar uydurup kendini suçladığını görürüz:

Bir manastıra git. Ne diye günahkârlar yetiştireceksin? Ben az çok namuslu sayılırım. Ama gene de öyle şeylerle suçlayabilirim ki kendimi, anam beni doğurmasaydı, daha iyi olurdu. Çok kibirliyim, kindarım, harisim. İçimde bir işaretimle ortaya çıkmaya hazır öyle kötülükler var ki, ne düşüncemle kavrayabilirim bunları, ne hayal gücümle bir biçim verebilirim bu kötülüklere, ne de uygulamaya vaktim olur bunları. Gökyüzüyle yeryüzü arasında sürünen benim gibileri ne yapsın? Hepimiz düpedüz namussuzuz. Hiçbirimize inanma. Hadi git bir manastıra.

Get thee to a nunnery. Why wouldst thou be a breeder of of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me. I am very proud, revengeful, ambitious; with more offences at my beck than I have thoughts to put them in, imagination to give them shape, or time to act them in. What should such fellows as I do crawling between heaven and earth? We are arrant knaves all; believe none of us. Go thy ways to a nunnery.

(III, 1, 121-130)

Hamlet bu sözlerinden hemen sonra durup dururken, «baban nerede?» («where's your father?») (III, 1, 131) diye soruverir.

Bu beklenmedik soruyu nasıl açıklayacağız şimdi? Çoğu eleştirmenlere, bu arada Coleridge'e, Dowden'e, Stopford Brooke'a, Dover Wilson'a göre, Hamlet, Polonius'un perdenin arkasında saklandığını bilir. Bildiği için de öfkesini büsbütün abartır, ayyuka çıkarır. Sanki içinden «bu kızın derdinden be-

nim delirdiğimi mi sanıyorsunuz? Öyleyse beni tuzağa düşürmek için kullandığınız bu kızı bir kasıp kavurayım da, seyredin nasıl delirdiğimi» diyordur. Hamlet gözetlendiğini belki bilmektedir. Belki de o sırada perdenin arkasında bir kıpırdama görmüştür. Hattâ akılsız Polonius merakından kafasını bir ara dışarı çıkarmıştır belki de. Hamlet'in böyle bir soru sormasının nedenini, Hamlet'i sahneye koyanlara bırakmaktan başka çare yoktur aslında. Dover Wilson'a bakılacak olursa, prens bunu sormakla, kendine karşı dürüst davranabilmesi, babasından ve kraldan yana olacağına kendisinden yana olabilmesi için son bir fırsat vermiştir Ophelia'ya (*) Ama zavallı kızcağız, Hamlet'in aklını oynattığını ve babasının emrettiği gibi davranmakla sevgilisine iyilik ettiğini sanır; Polonius'un perdenin arkasında olduğunu bildiği halde, «evde» diye yalan söyler. Bunun üzerine Hamlet sözünü belki Ophelia'dan fazla hafiyelik eden Polonius'a yönelterek, «kapıları üstüne kapatın da, kendi evinden başka yerde budalalık edemesin. Hoşçakal» («let the doors be shut upon him, that he may play the fool nowhere but in his own house. Farewell») (III, 1, 133-134) der. Ophelia'nın ise, sevgilisinin şifa bulması için Tanrıya dua etmekten başka bir şey gelmez elinden. «Hoşçakal» dediğine göre, Hamlet'in gideceğini sanırız. Ama üç kez «hoşçakal» der; öfkesini yenemeyip Ophelia'ya çatmak için, daha doğrusu tüm kadınlara çatmak için, üç kez geri döner:

Eğer evlenirsen, sana çeyiz olarak bir belâ veriyorum: Buz gibi iffetli, kar gibi tertemiz olsan, sana karaçalınmasından kaçınamazsın gene. Bir manastıra git. Hoşçakal. Eğer ille evleneceksen, bir budalayla evlen; çünkü akıllı erkekler, onları nasıl canavarlara çevirdiklerinizi çok iyi bilirler. Bir manastıra! Hadi git. Hem de çabucak. Hoşçakal.

If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy

dowry: Be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not escape calumny. Get thee to a nunnery, go; farewell. Or it thou wilt needs marry, marry a fool; for wise men know vell enough vhat monsters you make of them. To a nunnery, go; and quickly too. Farewell.

(III, 1, 136-142)

Hamlet kadınların erkekleri canavarlara çevirdiklerini söylerken, onların kafalarına boynuz takarak insan olmaktan çıkardıklarını demek ister belki de. Kadınlara yönelttiği suçlamaların, zavallı Ophelia ile hiçbir ilgisi yoktur. Örneğin, kadınların yüzlerini gözlerini boyamalarına çatar:

Sizin boyanmalarınızı da duydum; iyi bilirim bunları. Tanrı size bir yüz vermiş, siz kendinize başka bir yüz yapıyorsunuz.

I have heard of your paintings too, well enough. God hath given you one face, and you make yourself another one.

(III, 1, 144-146)

Böyle bir suçlamanın, büyük bir olasılıkla hiç boya kullanmayan gencecik Ophelia'ya değil, 30 yaşında bir oğlu olduğuna göre, en azından 45-50 yaşlarında olan annesi gibilerine yöneltildiği besbellidir. Ophelia'nın kırıttığı, salına salına yürüdüğü, yapmacık konuştuğu da yoktur. Ama Hamlet «siz» dediği kadınların kırıtmalarından, şuh tavırlar takınmalarından, yapmacık konuşmalarından yakınır: «Hadi oradan! İstemem artık bunları. Bunlar beni deli etti» («Go to, I'll no more on it; it hath made me mad») (III, 1, 148-149). Son sözü ise, krala gizli bir tehdittir:

Artık evlenmek yok diyorum! Evli olanlar bir tanesi dışında ölmeyecekler. Ama evli olmayanlar, oldukları gibi kalacaklar. Hadi, manastıra! Git!

I say, we will have no more marriages. Those that are married already, all but one, shall live; the rest shall keep as they are. To a nunnery, go!

(III, 1, 149-152)

Burada Hamlet deli deli konuşarak, hem Ophelia ile hiçbir zaman evlenmeyeceğini, hem de evli olanlardan ancak bir tanesinin, yani kralın öldürüleceğini söyler.

Hamlet'in bu sahnedeki azgın öfkesini, ancak ona kurulan tuzaktan, kralla Polonius'un perdenin arkasında saklandığından haberi olmasıyla açıklayabiliriz. Polonius kralın elinde, Ophelia da Polonius'un elinde bir kukla olduğu için, öfkesi genç kıza da yönelir haklı olarak. Ne var ki, «manastır sahnesi»nin yorumu, oyunu sahneye koyana bağlıdır gene de. Örneğin XIX. yüzyılın en ünlü Hamlet'i Edmund Kean, Ophelia'ya «hadi, manastıra! Git!» diye bağırdıktan sonra sahneden çıkar gibi yaparmış, sonra koşarak geri dönüp büyük bir tutkuyla Ophelia'nın ellerini tekrar tekrar öpermiş.

Hamlet gidince, Ophelia 12 dizelik bir konuşmayla, yani en uzun konuşmasını yaparak Hamlet'i över, kendi acısını da dile getirir. Kimine göre, Ophelia sadece en uzun sözlerini değil, en akıllıca sözlerini söyler o sırada. Ne var ki, Ophelia'yı gene de pek akıllı bulmamızın yolu yoktur; çünkü kızcağız sevgilisini bunalım geçiren bir adam olarak değil, düpedüz delirmiş bir adam olarak görür. «Ah! Ne soylu bir zekâ şimdi yıkıldı!» («O what a noble mind is here overthrown!») (III, 1, 153) diye söze başlar. Sonra neredeyse resmi diyebileceğimiz bir dille, sanki sevgilisinin cenaze töreninde konuşuyormuş gibi, onu bir saray adamı, bir asker ve bir aydın olarak över.

Aslında hiç de güzel sayılmayan, hattâ ayrıca kokuşmuş bir ülke olan Danimarka'dan «güzel devlet» diye söz ederek,

Güzel devletin umudu ve gülü,
Kibarlığın aynası ve kusursuzluğun kalıbı

The expectancy and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form

(III, 1, 155-6)

olan Hamlet'in aklını yitirmesiyle, sarayın gözbebeğini, askerlerin kılıçlarını, aydınların dillerini yitirdiklerini söyler. «O soylu ve çok üstün aklın» («that noble and most sovereign reason») (III, 1, 160) dengesinin bozulmasını, tatlı sesler çıkaran çanların uyumsuz ve sert bir biçimde birbirine çarpıp şıngırdamasına benzetir. Böylesine eşsiz bir gencin delirip mahvolduğunu gördüğü için kadınların en mutsuzu sayar kendini. Aslında Shakespeare, Ophelia'yı böyle konuşturmakla, onunla gizlice alay eder bir bakıma; çünkü Hamlet deli değildir ve kısa bir süre sonra gerçekten delirip mahvolacak olan Ophelia'nın kendisidir.

Şimdi Polonius ile birlikte perdenin arkasından çıkan Claudius, bu baba kızdan çok daha akıllı olduğundan, Hamlet'in Ophelia'ya tutkun olmadığını da, delirmediğini de hemen anlamıştır:

Aşkmış! Duyguları o yöne eğilimli değil;
Söyledikleri de, biraz düzensiz olmakla beraber,
Deliliğe benzemiyordu.

Love! His affections do not that way tend;
Nor what he spake, though it lacked form a little,
Was not like madness.

(III, 1, 165-167)

Krala göre, üvey oğlunun içini kemiren başka bir şey vardır. Bu bilmediği şeyin ortaya çıkmasının tehlikeli olabileceğini sezdiği için, Hamlet'i Danimarka'dan uzaklaştırmaya, hemen İngiltere'ye göndermeye karar verir. Böyle bir yolculuğun, bir süre yabancı bir ülkede yaşamanın, Hamlet'i daha sağlıklı yapacağını umduğunu söyler. (Oysa kral, sağlığı düzelsin diye değil, ölsün diye Hamlet'i İngiltere'ye gönderecektir.) Bu konuda danıştığı akılsız Polonius ise, Hamlet'in Ophelia'ya hakaretlerini duyduğu halde, prensin Ophelia'dan yüz görmediği için bu hallere düştüğüne, gerçekten delirdiğine inanır hâlâ. Kendi kurnazlığına gülünç bir güven beslediği için, prensin aklından geçenleri anlamak amacıyla, hemen yeni bir tuzak düzenler: Oyuncuların gösterisinden sonra, Hamlet'i bu kez kraliçe Gertrude ile karşılaştıracak, gene bir perdenin arkasına saklanıp konuşmalarına kulak misafiri olacaktır. Eğer Hamlet annesine açılmazsa, o zaman İngiltere'ye gönderilecek ya da kralın uygun bulduğu bir yere kapatılacaktır. Claudius da daha demin Hamlet'in deli olmadığını ileri sürdüğü halde, üvey oğluna karşı rahatça sert önlemler alabilmek amacıyla, onun deli sanılması belki de işine geldiğinden, «yüksek mevkilerdekilerin deliliği gözetlenmelidir» («madness is great ones must not unwatched go») (III, 1, 191) diyerek, Polonius'un canına malolacak olan bu ikinci hafiyelik plânını onaylar.

Sevgilisiyle bu korkunç sahneden sonra, Ophelia kim bilir ne acıklı bir durumdadır, belki de için için ağlıyordur. Ama babası da, kral da, onlar konuşurken hep susan, kendi amaçları uğruna kullandıkları bu zavallı kıza en küçük bir ilgi göstermezler. Claudius, Ophelia'nın yüzüne bile bakmaz. Babası ise, ancak şunu söylemekle yetinir:

Ne o, Ophelia!
Efendimiz Hamlet'in söylediklerini anlatmana gerek yok;
Hepsini duyduk.

How now, Ophelia!
You need not tell us what lord Hamlet said;
We heard it all.

(III, 1, 181-183)

Üçüncü perdenin ikinci sahnesi, aynı günün gecesi, Elsinore'a konuk gelen oyuncuların gösterisinden önce geçer ve Hamlet'in oyunculara bir tiyatro dersi vermesiyle başlar. Bildiğimiz gibi, Hamlet 10-15 satırlık bir parça yazmış, bu parça oynanılacak oyunun metnine eklenmiştir. Amcasının suçlu olup olmadığı bunun sayesinde anlaşılacağına göre, önemli olan metnin nasıl söylenileceği değil, metnin kendisidir. Ne var ki, Hamlet bu heyecanlı bekleyiş anında bile, tiyatro meraklısı bir aydın olarak, yazdıklarının nasıl okunacağı, dolayısıyla diksiyon ve oynama tekniği konusunda 45 satır tutan düzyazı bir konuşma yapar. Gerçi bu tür bir konuşma Hamlet'in kişiliğine uygundur; ama oyunculara böylesine dört başı mâmur öğütler veren Hamlet'in burada tiyatro sanatçısı Shakespeare'in bir sözcüsü olduğu da su götürmez. Bu bakımdan J.W. Mackail, prensin oyunculara öğütlerini, Shakespeare'in tüm oyunlarının en otobiyografik parçası saymakta haklıdır. (5)

Shakespeare ünlü bir oyuncu değildi. Ama bu parçaya bir göz atınca, bir tiyatro sanatçısının nasıl oynaması gerektiğini, yani kendi mesleğini çok iyi bildiğinden hiç kuşkumuz kalmaz. Yıllar yılı Shakespeare ile uğraşan her insan gibi, bizim de ayrıca hoşlandığımız, her fırsatta savunduğumuz bir varsayımımız vardır. Bu varsayımımız, Shakespeare'in çalıştığı tiyatro topluluğundaki asıl işinin, gerçek uzmanlığının genç oyuncuları yetiştirmek olduğudur. Hamlet'in öğütleri ise, bu varsayımımızı tam anlamıyla destekler niteliktedir. Hamlet'in, daha doğrusu Shakespeare'in oyunculardan istedikleri şunlardır: Sözcükleri anlaşılır biçimde, teker teker, açık seçik söylemeleri; mahalle tellâlları gibi bağırıp çağırmamaları; gerek-

siz yere ellerini sallamamaları, havada indirip kaldırmamaları; her devinimlerinde yumuşaklığı ve ölçüyü gözetmeleri; en coşkulu, en tutkulu parçayı bile, abartmaya kaçmadan, avaz avaz haykırmadan, yani ülkemizin tiyatro argosundaki deyimle «hagaragort» olmadan oynamaları; bunun tam tersi bir davranışla, fazla durgun ve cansız da kalmamaları; akıllarını kullanıp hareketlerinin sözlerine, sözlerinin de hareketlerine uygunluğunu sağlamaları ve en önemlisi, doğal görünmeye özen göstermeleri. Çünkü Shakespeare'in sözcüsü Hamlet'e göre, eskiden de, şimdi de tiyatronun başlıca amacı, «doğaya sanki bir ayna tutmak» («to hold, as it were, the mirror up to nature») (III, 2, 22-23); her şeyi, her çağı olduğu gibi, en gerçek biçimde yansıtmaktır. Bu yansıtma fazla abartmalı ya da tam tersine fazla cansız olursa, bilgisizler bundan hoşlanabilirler. Am aklı başında seyirciler de üzülür. Bir oyuncu aklı başında bir tek kişi tarafından beğenilmeyi, bir tiyatro dolusu akılsızdan alkış toplamaya yeğlemelidir. Hamlet, yani Shakespeare, övüldükleri, hem de çok övüldükleri halde, gerçek insanların berbat birer taklidi olan; gerçek insanlar gibi yürüyüp konuşacakları yerde, yaylana yaylana yürüyen, böğür böğür böğüren nice oyuncular görmüştür. Hamlet soytarı rolüne çıkanların tuluat yapmalarına da karşı çıkar. Oyunun metninde ne yazılıysa, onu söylemekle yetinmelerini ister. Bir yığın ahmak seyirciyi güldürerek ün kazanmak amacıyla kendileri de gülen; üstelik maskaralıklarını oyunun dikkatle izlenmesi gereken bir yerinde yapan oyunculara da çatar.

Hamlet bu kusurları önlemelerini sıkı sıkı tembih ettikten sonra, oyuncuların gidip hazırlanmalarını ister. O sırada Rosencrantz ve Guildenstern ile birlikte gelen Polonius'dan, kralla kraliçenin temsile geleceklerini öğrenir. Onları başından savdıktan sonra da Horatio'yu çağırır. Onu niçin en yakın dostu, aslında tek dostu olarak seçtiğini, ona neden hayran olduğunu anlatır: Horatio güçlüdür, dengelidir. Talihin ondan yana oluşunu da, ona karşı oluşunu da aynı serinkanlılıkla

karşılar. Onun duygularıyla aklı arasında öyle bir uyum vardır ki, kaderin elinde hiçbir zaman oyuncak olamaz. Ve en önemlisi, Horatio «tutkularının kölesi» («passion's slave») (III, 2, 72) değildir. İşte bu yüzden Hamlet onu tanır tanımaz bağrına basmıştır.

Gerçekten de Elsinore sarayının kargaşası içinde, sessiz ve dingin bir kişiliği vardır Horatio'nun. Shakespeare tüm oyun kişileri arasında en çok konuşan Hamlet'den farklı olarak, çok az konuştuğu ve olaylara hiç karışmadığı için çevresindeki kötülük ona bulaşmaz. Hamlet ölünce, kendini öldürmeyi isteyecek kadar sever arkadaşını. Onu hep uzaktan korur, Hamlet istediği an yardımına yetişir. Aslında prens, Horatio'nun bu özelliklerini övmekle, kendi özeleştirisini yapmış olur. Çünkü Hamlet onun olumlu yanlarından yoksundur. Onun gibi kararlı ve güçlü değildir. Dengeli de değildir. Aklı ve duyguları arasında bir uyum olmadığı gibi, tutkularının da kölesidir.

Hamlet, Horatio'yu böyle yücelttikten sonra, onu neden çağırdığını bildirir. Anlaşılan, Hayaletle konuştuklarını arkadaşına açıklamıştır bile. Şimdi de, birazdan oynanılacak oyunda, babasının ölümüyle ilgili olarak Horatio'ya anlattıklarını andıran bir yer olduğunu söyler. Oyunun ortasında Horatio'nun dikkat kesilip kralı gözlemesini ister. Eğer Hamlet'in yazdığı o parçayı dinlerken amcasının kılı kıpırdamazsa, suçluluğunu açığa vurmazsa, demek ki, «lânetli bir hortlaktır gördükleri» («it is a damned ghost that we have seen») (III, 2, 82).

O sırada borular çalar; kral, kraliçe, Polonius, Ophelia, Rosencrantz ile Guildenstern, saraydan başkalarıyla birlikte sahneye girerler. Hamlet «oyuna geliyorlar; çılgınlık etmeliyim» («they are coming to the play; I must be idle») (III, 2, 90) diyerek, hemen deli rolü oynamaya başlar. Bu uydurma deliliğini bahane ederek de düşmanlarıyla kıyasıya alay eder.

Hamlet belki de bu alayları sayesinde eyleme geçemeyişinin acısını çıkarır, kılıcını çekerek yapamadıklarını, dil uza-

tarak yapar hiç olmazsa. Hamlet'de çok gelişmiş olan bu alay etme yeteneği, daha önce de söylediğimiz gibi, onu Shakespeare'in öteki tragedya kişilerinden ayıran başlıca özelliklerinden biridir. Shakespeare'in tragedya kişileri arasında, Üçüncü Richard bir yana, ancak Hamlet bir gülmece ustası sayılabilir. Gerçi Hamlet, Orestes'in görevini yerine getirecektir. Ama Victor Hugo'nun dediği gibi, elinde baltası - annesiyle annesinin âşığını öldürecek olan balta - Hamlet soytarılık etmektedir. Onun gülmecesinin altında çok derin tedirginlikler ve acılar gizlendiği halde, öylesine yetenekli bir soytarıdır ki, Shakespeare belki bu yüzden oyununa başka bir soytarı koyma gereğini duymamıştır. Gilbert Murray'nin «Hamlet ile Orestes» adlı denemesinde dediği gibi, keskin zekâlı soytarılar yaratmakta eşsiz bir deha gösteren Shakespeare'in, en ünlü tragedya kişisini aynı zamanda değişik bir soytarı tipi yapması; bu sahnede görüldüğü üzere, kralı ya da Polonius'u alaya alırken, onu tıpkı bir soytarı gibi bilmece söylercesine konuşturması ayrıca ilginçtir.

Hamlet oyuncuların gösterisinden önce sözcüklerin değişik anlamlarıyla hokkabazlık ederek, sadece krala ve Polonius'a dolaylı yollardan çatmakla kalmaz, zavallı Ophelia'ya da gene sataşır. Kraliçe Gertrude oğlunun gelip yanına oturmasını isteyince, Hamlet annesinden «daha çekici bir maden» («metal more atcrictive») (III, 2, 108) bulduğunu söyleyerek Ophelia'nın yanına gider. Varsayımları doğrulandığı için sevinen Polonius, kralın dikkatini çeker bu duruma. Oysa Hamlet kızın gönlünü almak için değil, ona eziyet etmek için gitmiştir yanına. Biraz önceki karşılaşmalarında, yani «manastır sahne»sinde «hepimiz düpedüz namussuzuz» («we are all arrant knaves») (III, 1, 129) demişti. Şimdi ise, bu saf kızcağızla konuşurken açık saçık şakalar yaparak, erkeklerin namussuzluğunu kanıtlamak ister sanki. Örneğin, «kucağınıza yatayım mı?» («shall I lie on your lap?») (III, 2, 110) diye sorar küstahça. Ophelia hayır deyince, sadece başını kucağına

koymak istediğini söyler. Derken «genç kızların bacakları arasında yatmaktan» («to lie between maids' legs») (III, 2, 116) söz ederek büsbütün kabalaşır. Yakında her şeyin ortaya çıkacağını bilen Hamlet'in sinirlerinin gerginliğinin hiç farkına varamayan, çevresinde olup bitenleri sezemeyen, sevgilisinin tüm saray halkı önünde bu yakışıksız sözlerle onu neden rezil ettiğini anlayamayan ve ne yapacağını şaşıran Ophelia, prensin pek «neşeli» («merry») (III, 2, 119) olduğunu söylemek gafletine düşer. İşte o zaman Hamlet'in alaycı öfkesi patlak verir: Kendini gerçekten eşsiz bir soytarı olarak niteledikten sonra, annesine saldırır:

İnsan neşeli olmayacak da ne yapacak? Çünkü bakın annem nasıl keyifli. Babam da iki saat önce öldü.

What shall a man do but be merry? For look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within this two hours.

(III, 2, 122-125)

Bu tür buruk şakaları anlayacak durumda olmayan zavallı Ophelia, olanca ağırbaşlılığıyla bunun doğru olmadığını, prensin babası öleli dört ay geçtiğini açıklar.

Hamlet alaylarını sürdürürken, obualar çalar, oyuncular sahneye girer. Hamlet artık tüm dikkatini kendi seçtiği ve bir bakıma yöneticisi olduğu bu oyuna verir. Elizabeth çağının özellikle başlangıcında sahnelenen bazı oyunların geleneğine uyularak, ilkin «Gonzago'nun Öldürülmesi»nin konusunu özetleyen bir sessiz oyun, yani bir pandomima yapılır: Kralı oynayan oyuncuyla kraliçeyi oynayan erkek çocuk birbirlerini sevgiyle kucaklarlar. Kraliçe diz çöküp krala bağlılığını belirten haller takınır. Derken kral yere uzanır, sözde uyur. Kraliçe kocasının uyuduğunu görünce, sahneden çıkar. O sırada sahneye

giren başka bir oyuncu, kralın başından aldığı tacı öper. Sonra uyuyan kralın kulağına bir şeyler döküp gider. Geri dönen kraliçe, eşini ölü bulunca, büyük acılara kapılmış gibi yapar. Katil de kraliçenin acısına katılırcasına tavırlar alır. Ölüyü dışarıya taşırlar. Kralı zehirleyen adam, kraliçeye armağanlar verir, ona aşkını belirtecek biçimde davranır. Kraliçe ise, önce soğuk davranır, ama sonra razı olur.

Şimdi burada, *Hamlet*'i inceleyenlerin çözümlemekte güçlük çektikleri bir sorunla karşılaşırız gene: Görüldüğü gibi, bu pandomima, öldürülen kralın, kardeşi Claudius'un ve karısı Gertrude'un öyküsüdür. Daha sonra sesli oyun başlayınca paniğe kapılıp sahneden kaçacak olan Claudius, cinayetinin gözünün önünde böyle sergilenmesine neden hiçbir tepki göstermiyordur şimdi? Kimi eleştirmenler, Claudius'un fena halde sarsılmasına karşın, kendini henüz denetleyebilecek, soğukkanlı davranabilecek durumda olduğunu; ancak cinayetini bir kez de sesli olarak duymak ve görmek gücünü gösteremediğini ileri sürerler. Birçok eleştirmenin bize daha akla yakın gelen bir varsayımına göre de, Claudius ya kraliçeyle ya da başkalarıyla konuştuğu için sessiz oyunu görmemiş, bu yüzden de tepki göstermemiştir. Hattâ Dover Wilson'a bakılacak olursa, böyle bir sessiz oyunun sergileneceğinden Hamlet'in de haberi yoktu. (6) İşte bu yüzden Ophelia bunun ne anlama geldiğini sorunca, prens oyuncuların sır saklayamadıklarını, her şeyi açığa vuracaklarını söyler. *Hamlet*'in birçok sahnesi gibi, bu sahnenin yorumu da oyunu yönetecek olana ve kral rolünü oynayana bırakılmıştır gene.

Derken sözlü oyun başlar. Ancak üç satır tutan prologu Ophelia pek kısa bulunca, Hamlet «kadınların aşkı gibi» («as woman's love») (III, 2, 151) diye kesip atar. Hamlet annesinin babasına ihanetini düşünüyordur herhalde. Ama zavallı Ophelia bunu kendisine bir taş sanır belki de. Zaten bundan önce de kızcağız kadınların hainliğinin bir simgesi haline gelmiş, işlemediği günahlar yüzünden acımasızca suçlanmıştı hep.

Dikkat edilirse, «Gonzago'nun Öldürülmesi», Hamlet'deki doğal konuşma diline hiç mi hiç benzemeyen, koşuklu ve uyaklı, son derece yapay bir dille yazılmıştır. Üstelik özgünlükten tümüyle yoksun, basmakalıp benzetmelerle, söylene söylene yavanlaşmış düşünce ve duygularla doludur. Buradaki kralla kraliçe de canlı birer insandan çok, iki kuklayı andırır. Shakespeare oyunun içindeki oyuna böylesine yapay bir dil, yavan duygular ve kuklamsı kişiler vererek, kötü bir oyunla iyi bir oyun arasındaki ayrımı sanki vurgulamış, kendi tragedyasının değerini artırmıştır.

Sesli oyunda kral Gonzago'yu oynayan oyuncu, kraliçe Baptista ile sevişeli ve evleneli otuz yıl geçtiğini (Hamlet otuz yaşındadır) söyler. Ama bunu düpedüz diyeceğine, güneş tanrısı Phoebus'ün arabası, deniz tanrısı Neptün'ün denizleri ve toprak tanrısı Tellus'un karaları çevresinde otuz kez dolandı der. Kraliçe de aynı yapmacık dille, otuz yıl daha sevişeceklerini umduğunu söyleyerek eşine karşı duyduğu sevgiyi dile getirir, kralın sağlık durumu bozulduğu için ne denli üzüldüğünü anlatır. Kral kendisi belki yakında ölürse, kraliçenin başka biriyle evlenme olasılığına değininçe, kraliçe eşinin sözünü keser. Öyle bir şey yaparsa lânetlenmeyi hakkedeceğini bildirir: «Ancak birincisini öldüren, ikinci kocaya varır» («none wed the second but who killed the first») (III, 2, 177) der. O sırada Hamlet, buruk bir koro gibi, kraliçenin bağlılık yeminleriyle alay eder. Zaten tüm oyun boyunca bunu yaptığı için, Ophelia onun «iyi bir koro» («a good chorus») (III, 2, 242) olduğunu söyler. Oysa Hamlet iyi bir koro değil, çok acı söyleyen bir korodur. Örneğin, kraliçe ikinci bir kocaya varmakla, birincisini bir kez daha öldürmüş olacağını söyleyerek yemin üstüne yemin edince, Hamlet «ya şimdi sözünü tutmazsa!» («if she should break it now!») (III, 2, 221) diye buruk bir söz atar ortaya. Sonra annesine dönüp kıyasıya alay ederek bu oyunu beğenip beğenmediğini sorar. Bu soruyu sormakla, dul kalır kalmaz çabucak evleniveren annesine, tüm saray halkı-

nın önünde ağır bir hakarette bulunmuştur. Ne var ki, kraliçe Gertrude öyle duyarsız ve akılsızdır ki, bu hakaretin farkına bile varmaz belki. «Kadın fazla yemin ediyor, bana kalırsa» («the lady doth protest too much methinks») (III, 2, 227) demekle yetinir. Oğlu ise, alaylarını zalimce sürdürerek o kadının verdiği yemini bozmayacağını söyler.

Bir bakıma kraliçe kadar hakarete uğrayan ve bunun farkına varacak kadar akıllı olan Claudius, araya girer o sırada. Onu kuşkulandıran bu oyunu bilip bilmediğini, oyunun zararlı bir yanı olup olmadığını Hamlet'e sorar. Bu soru, sessiz oyunu görmediğinin kesin bir kanıtıdır bize kalırsa. Hamlet gene alay ederek «yok, yok! Şaka sadece; şakadan zehirliyorlar. Hiçbir zararlı yanı yok.» («no, no, they do but jest, poison in jest; no offence in the world») (III, 2, 231-232) diye karşılık verir. Bu cinayetin Viyana'da işlendiğini, katilin öldürdüğü adamın yeğeni olduğunu açıklar. Kral oyunun adını sorunca, adının «fare kapanı» («the mouse-trap») (III, 2, 234) olduğunu söyleyen üvey oğlunun acı alayları doruğa varır.

Katil rolünü oynayan oyuncu, Hamlet'in oyuna eklediği dizeleri okumaya başlar. Derken uyuyan Gonzago'nun kulağına zehri döker. O zaman Hamlet'in heyecanı dayanılmaz bir hale gelir. Öyle ki, oyuncunun sözünü keser; katilin Gonzago'yu öldürdükten sonra, öldürdüğü adamın karısını nasıl elde edeceğini şimdi göreceklerini açıklar. İşte o zaman Hamlet'in hazırladığı fare kapanına kıstırılan kral, ayağa fırlar. Öyle bir haldedir ki, kraliçe telâşlanarak ne olduğunu sorar. Bu soru bile, kraliçe Gertrude'un ikinci kocasının işlediği cinayetten haberi olmadığını kanıtlamaya yeter. Işıkların hemen yanması için bağıran kral, öylesine paniğe kapılmıştır ki, kaçmaktan başka çare bulamaz. Olup bitenleri anlamayan saray halkı da onun peşinden gider.

Horatio ile baş başa kalan Hamlet, Hayaletin açıkladıkları doğru çıktığı, amcasının suçluluğunu artık kesinlikle öğrendiği için, sanki babasının katilinden öcünü almış gibi, çılgın bir

sevinç içindedir. Haftalarca hiçbir şey yapmamış olmanın ezikliğinden sonra, salt aklı sayesinde düşmanını kıstırmanın sevincidir bu. Boş kalan sahneye fırlar, avaz avaz şarkılar söyler; günün birinde kaderin sillesini yerse, bir tiyatro kumpanyasında oynayacak kadar yetenekli olup olmadığını sorar arkadaşına. Bunu sorarken de, bizi ilgilendiren bir deyim kullanır: Elizabeth çağında tüm Müslüman ülkelerini temsil eden Türklerin Hıristiyan ülkelerinde en büyük tehlike sayılmasına değinerek, «bundan sonra kaderim bana karşı bir Türk gibi davranırsa» («if the rest of my fortunes turn Turk with me») (III, 2, 272-273) der.

Gittikçe coşan Hamlet, kendinden geçerek müzisyenlerin gelip çalmalarını istediği sırada, kraliçeden haber getiren Rosencrantz ile Guildenstern sahneye girerler. Prens eski arkadaşlarıyla hep alay eder, onların sözünü keser, konuşmalarını engeller. Örneğin, Rosencrantz kralın son derece rahatsız olduğunu bildirince, Hamlet fazla içtiği için mi rahatsız olduğunu sorar. Guildenstern kralın içkiden değil öfkeden rahatsız olduğunu açıklayınca da, Hamlet, Guildenstern'ün kendisiyle değil, bir hekimle konuşmasını ister; çünkü Hamlet amcasını iyileştirmeye kalkarsa, adamın öfkesi bin beter olacaktır. Prens öyle çılgınca lâflar eder ki, dalkavukluk ruhuna işlediği halde, Guildenstern onu nerdeyse azarlamak zorunda kalır. Büyük bir üzüntüye kapılan kraliçeden bir mesaj getirdiği için, Hamlet'in aklı başında bir biçimde konuşarak bu mesaja bir yanıt vermesini ister. Hamlet ise, eski arkadaşları onun deli olmadığını çok iyi bildikleri halde, kafadan yana hasta olduğunu, dolayısıyla bu mesaja aklı başında bir yanıt veremeyeceğini bildirdikten sonra, getirilen haberi dinler: Rosencrantz, Hamlet'in davranışları karşısında annesinin donakaldığını anlatınca, prens «ne eşsiz bir oğul, annesini böyle hayretlere düşürebilen!» («o wonderful son that can so astonish a mother!») (III, 2, 321) diye gene alay eder. Annesinin yatmadan önce onunla odasında görüşmek istediğini duyunca da, Hamlet'in

alayları daha da buruklaşır: Annesi on kez daha kötü olsa da, ona gene saygı göstermek zorunda kalacağını belirtmek istercesine, «buyruklarını yerine getireceğiz, on kez annemiz olsa da» («we shall obey, were she ten times our mother») (III, 2, 326) der. Sonra onunla konuşacak başka bir işleri olup olmadığını ters ters sorup eski arkadaşlarını yanından kovmak ister.

Daha önce de söylediğimiz gibi, Guildenstern'den belki biraz daha akıllı ya da biraz daha kurnaz olan Rosencrantz, prensin gizlediklerini öğrenebilmek ve krala yetiştirebilmek için son bir çabada bulunur. Hamlet'in onu eskiden sevdiğinden söz edip, derdinin ne olduğunu sorar. Eğer arkadaşlarına açılmazsa, özgürlüğünden yoksun edilebileceğini, yani deli sayılıp bir yerlere kapatılabileceğini de bildirir dolaylı yoldan. Hamlet bu dalkavukların kafasının nasıl işlediğini çok iyi bildiğinden, onları kolayca yanıltır, yükselemediği için tedirginlik duyduğunu ileri sürer. Rosencrantz buna pek inanmaz; çünkü kral tüm saray halkının önünde kendi öldükten sonra Hamlet'in tahta geçeceğini açıklamıştır. Hamlet buna karşılık olarak bizim «ölme eşeğim ölme» deyimimizin anlamına gelen bir söz söyler.

O sırada flavta çalan müzisyenler sahneye girerler. Hamlet bundan hemen yararlanıp, ağzından lâf almaya kalkan eski arkadaşlarını rezil eder. Guildenstern, Hamlet'e salt sevgilerinden ötürü böyle davrandıklarını ileri sürünce, prens müzisyenlerin elinden aldığı bir flavtayı ona uzatır, çalmasını ister. Guildenstern flavta çalmasını bilmediğini söyler. Hamlet direnir, ona yalan söylemeye yeltenen bu adamlarla acı acı alay eder: «Yalan söylemek kadar kolaydır bu» («'tis as easy as lying») (III, 2, 350). Guildenstern flavta çalamayacağını yeniden söyleyince, Hamlet'in öfkesi patlak verir:

Bakın şimdi beni nasıl da değersiz sayıyorsunuz! Beni bir flavta gibi çalmaya kalktınız. Flavtamın deliklerini bilir

gibi yaptınız. Gizimin özünü koparıp, açığa çıkaracağınızı; en alçak notamdan en yükseğine kadar beni öttüreceğinizi umdunuz. Bu küçük orgda çok müzik var, güzel sesler var. Ama siz onu söyletemiyorsunuz. Allah kahretsin! Beni söylettirmeyi kaval çalmaktan daha kolay mı sandınız yoksa!

Why, look you now, how unworthy a thing you make of me. You would play upon me; you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery; you would sound me from my lowest note to the top of my compass; and there is much music, excellent voice in this little organ, yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe!

(III, 2, 356-363)

Kraliçenin hemen Hamlet ile görüşmek istediğini bildiren Polonius'un o sırada sahneye girmesiyle, Rosencrantz ile Guildenstern kurtulurlar. Prens, Polonius'a karşı her zaman takındığı delice halleriyle, alaylarını ona yöneltir şimdi. Gökyüzünde bir bulutu gösterip, bu bulutun bir deveye benzeyip benzemediğini sorar. Polonius bulutun gerçekten deveye benzediğini hemen kabul eder. Derken Hamlet fikir değiştirir, sözkonusu bulutu bir gelinciğe benzetir. Diplomatça bildiği bir dalkavukluk içinde sözümona deli idare eden Polonius, bunu da kabul eder; Hamlet'in üçüncü kez fikir değiştirip, bulutu bir balinaya benzetmesini de... Ne var ki, Hamlet bu aptallarla soytarılık etmekten bezmiştir artık. Annesini görmeye gideceğini söyleyerek onları başından savar.

Sahnede yalnız kalınca, düzyazıdan vazgeçip şiir diline dönerek, kısaca kendi kendisiyle konuşur gene: Gecenin en korkunç saatidir şimdi. Doğaüstü en korkunç güçlerin egemen olduğu, mezarların açılıp ölülerin dışarıya çıktığı, cehenne-

min zehirli soluğuyla dünyayı sardığı saattir. Hamlet büyük bir öfke içinde, acımasızca kan dökmeye hazırdır. «Sıcak kan içebilirim şimdi» («Now could I drink hot blood») (III, 2, 383) der kendi kendine. Öyle korkunç şeyler yapmak ister ki, gün ışığı, tasarladığı - ama birazdan göreceğimiz gibi yapmadığı, yapamadığı - işleri görse, korkudan tir tir titreyecektir. Annesini görmek üzere olduğu şu anda tüm öfkesinin, suçluluğu artık kuşku götürmez bir kesinlikle ortaya çıkan amcasına değil de, annesine yönelmesi, ayrıca ilginçtir. Neron'un annesi Agrippina'yı öldürdüğü gibi, o da annesini öldüreceğinden korkar neredeyse:

Zalim olayım, ama doğaya aykırı davranmayım.
Ona söylediklerim birer hançer gibi olacak;
Ama hançer kullanmayacağım.

Let me be cruel, not unnatural;
I will speak daggers to her, but use none.

(III, 2, 389-390)

Üçüncü perdenin üçüncü sahnesi, zaman açısından ikinci sahnenin bir devamıdır. Hamlet'in yanından ayrılan Rosencrantz ile Guildenstern, şimdi krala raporlarını vermişlerdir. «Gonzago'nun Öldürülmesi»ni biraz önce seyreden kral da, hemen eyleme geçip, üvey oğlunun Elsinore'da kalmasının tehlikeli olduğunu artık bildiği için onu Danimarka'dan uzaklaştırmaya karar vermiştir. İkiyüzlülük, Rosencrantz ve Guildenstern ile kral arasındaki konuşmaya tam anlamıyla egemendir. Çünkü Hamlet'in sahte arkadaşları gibi kral da, yeğeninin aslında hiç de deli olmadığını çok iyi bildiği halde, «onun deliliğinin («his madness») (III, 2, 2) başıboş bırakılmasının doğru olmayacağını söyler. Rosencrantz ile Guildenstern de olanca dalkavukluklarıyla, kralın yaşamının tehlikeye girme-

sinin, tüm uyruklarının ve devletin varlığının tehlikeye girmesi demek olduğunu, uzun söylevler vererek kanıtlamaya çalışırlar. Claudius işi sağlama bağlamak için Hamlet'i İngiltere'ye yalnız değil, Rosencrantz ile Guildenstern'ün denetimi altında göndermek ister. Onlar da kralın bu isteğini sevine sevine yerine getirmeye hazırdırlar. Ancak hemen şunu belirtelim ki, Rosencrantz ile Guildenstern, Claudius'un onlara İngiltere'ye iletmek üzere vereceği mektupta, Hamlet'in ölüm fermanının yazılı olduğunu bilmezler. Mektup mühürlü olduğundan, bunu hiçbir zaman da bilmeyeceklerdir. Eski arkadaşlarını ölüme götüreceklerini değil, gözaltında tutacaklarını sanırlar. Claudius'un kardeşini öldürdüğünden tüm saray halkının haberi olmadığı gibi, onların da haberi yoktur. Rosencrantz ile Guildenstern bir katilin suç ortakları değil, bir kralın dalkavuklarıdırlar sadece. Ama öyle olmaları yüzünden de öleceklerdir sonunda.

Bu ikisi sahneden çıkar çıkmaz, kralın yanına gelen üçüncü ve baş hafiye Polonius, prensin kraliçenin odasına gittiğini bildirir. Kendisi de, kralın buyurduğu gibi (oysa kral böyle bir şey istememiştir Polonius'dan), perdenin arkasına gizlenip annesi oğlunu azarlarken kulak misafiri olacak, kral yatmadan önce de duyduklarını efendisine aktaracaktır.

Sahnede tek başına kalan Claudius, oyunda ilk ve son kez olarak, 37 dize tutan uzun bir «soliloquy» söyler, yüksek sesle düşünür. Böylece bu tragedyanın kötü kişisini, düpedüz bir canavar olarak değil de, acı çeken, kraliçesine tutkun bir insan olarak görmek fırsatını buluruz. Ne gariptir ki, kral bu konuşmasında, Hamlet'in onun işlediği cinayeti artık bildiğine hiç değinmez, sadece vicdan azabını dile getirir. Daha demin yeğenini İngiltere'ye ölüme gönderme kararını vermekle, birincisi kadar korkunç ikinci bir cinayet işlemek üzere olduğuna da hiç değinmez. Sadece «bu lânetli elinin» («this cursed hand») (III, 3, 43) kardeş kanına bulandığını, gökyüzünün tüm yağmurlarının bu eli arıtamayacağını düşünür; tıpkı Macbeth'in tüm

okyanus sularının Duncan'ın kanını elinden silemeyeceğini düşündüğü gibi. Dua etmeye çalışır, ama kendini aldatamayacak kadar akıllı olduğu için Tanrının onu bağışlamayacağını bilir. Çünkü Danimarka tacını ve kraliçe Gertrude'u elde etmek uğruna kardeş katili olmuştur ve tacıyla kraliçesinden vazgeçmediği sürece, Tanrının gözünde pişman sayılamaz, pişman olmadığı için de bağışlanamaz. (Claudius tacından vazgeçebilir belki, ama karısına öyle bir tutkusu vardır ki, ondan vazgeçmesinin yolu olmadığını daha sonraları anlarız.) Ruhunu, ökseye tutulmuş, kurtulmak için kanat çırptıkça daha da tutsak olan bir kuşa benzeten, melekleri imdadına çağıran Claudius, acılar içinde diz çöker, dua edebilmek için candan bir çaba gösterir.

İşte tam o sırada, annesinin odasına gitmek üzere olan Hamlet sahneye girer, düşmanını, sırtını çevirmiş, dizüstü görür. Hamlet ile amcası oyunda ilk kez baş başa kalmışlardır. Hamlet bu adamın babasını öldürdüğünü artık yüzde yüz biliyordur. Üstelik biraz önce dediği gibi, kana susadığı, en korkunç cinayetleri işlemeye hazır olduğu bir andır bu. Onu engelleyecek hiç kimse de yoktur ortada. Hamlet'in hemen davranmasını, kılıcını çekip babasının öcünü almasını bekleriz.

Gerçekten de Hamlet amcasını öldürmek için kılıcını çeker de:

Şimdi yapabilirim bunu, tam sırası; şimdi o dua ederken;
Şimdi yapacağım da.

Now might I do it pat, now he is praying;
And now I'll do it.

(*III, 3, 73-74*)

Ama bunu yapacağına, kendi kendine konuşmaya, 33 dize boyunca uzun uzun düşünmeye başlar, düşündüğü için de eyle-

me geçemez. Eğer amcasını şimdi öldürürse, adamın doğru cennete gideceğini, bu yüzden de öcünü alamamış olacağını düşünür:

Bir kötü kişi babamı öldürüyor.
Babamın tek oğlu olan ben de, buna karşılık,
O kötüyü cennete gönderiyorum.

A villain kills my father; and for that
I, his sole son, do his same villain send
To heaven.

(*III, 3, 76-78*)

Hamlet bir katile karşı böyle davranmanın onu cezalandırmak değil, ödüllendirmek olacağı kanısına varır. Günahlarına pişman olmasına vakit bırakmadan kardeşini öldürmüştür Claudius. Hamlet'in babasının ruhu, araf'da bunun acısını çekmektedir şimdi. Hamlet katili tam dua ederken, ruhunu arıtmışken öldürürse, ona iyilik etmiş olacaktır. Hamlet bu kaygıyla, kılıcını amcasının sırtına saplayacağına, kınına geri koyar. Claudius'u daha kötü bir anında, bir günah işlerken, örneğin sarhoş olup sızmışken, öfkeden köpürürken, kraliçeyle yatakta keyfederken, kumar oynarken ya da küfrederken öldürüp, kapkara ve lânetli bir ruhla doğru cehenneme göndermeye karar verir. Oysa Claudius biraz önce ikinci bir cinayet tasarladığına göre, şu sırada da öldürülse, nasıl olsa cehenneme gidecektir. Üstelik gerçekten dua edemiyor, dua etmeye çalışıyordur sadece. Nitekim bu sahnenin sonunda ayağa kalkıp, duasının boş lâftan başka bir şey olmadığını kabul eder:

Sözlerim yukarıya uçuyor düşüncelerim yeryüzünde kalıyor.
Düşünceden yoksun sözler, gökyüzüne ulaşamaz aslâ.

My words fly up, my thoughts remain below.
Words without thoughts never to heaven go.

(*III, 3, 97-98*)

Ne var ki, Hamlet bunu bilemez. Claudius'u şimdi öldürmekle, Polonius, Ophelia, Rosencrantz ile Guildenstern gibi suçsuz insanların ölümünü engelleyebileceğini de bilemez. Amcasından öcünü alamadığı için, annesinden hıncını almaya koşar.

XVIII. yüzyılda Dr. Samuel Johnson, Hamlet'in amcasını sadece cezalandırmakla yetinmeyip, ruhunu cehennemlik etmek istemesini çok ayıplamış; böylesine haince, böylesine tüyler ürpertici bir düşünceyi Danimarka prensi gibi erdemli bir kişiye hiç yakıştıramamıştı. Ancak *Hamlet*'i daha sonraları inceleyenler, kralı dua ederken öldürmeyişini açıklamak için ileri sürdüğü nedenin, gerçeklere dayanan bir neden değil de (tıpkı babasının Hayaletinin onu yanıltmak isteyen kötü bir ruh olabileceğini düşünmesi gibi), eyleme geçmemek için bilinçaltı bir bahane olabileceği kuşkusuna düşmüşlerdir. Örneğin, Coleridge, Hamlet'in o sırada krala kıymamasının, onun kişiliğine özgü kararsızlıktan kaynaklandığına inanır. Hamlet'in eline dakikasında ve etkili bir biçimde eyleme geçme fırsatı geçtiği halde, edilgin kalmak için bir bahane uydurduğunu ileri sürer. (7) Hazlitt de, (8) çağımızın en ünlü Shakespeare uzmanlarından Tillyard da aynı görüşü savunurlar. Tillyard'a göre, böyle bir bahane bulabildiği için Hamlet rahatlar o sırada. Bundan sonraki sahnede, babasının Hayaletinin gene görünüp, hâlâ hiçbir şey yapmadığı için onu azarlaması da bu varsayımı desteklemektedir. (9) Çağımızın belki en büyük şairi olan W. B. Yeats, romancı Aldous Huxley ile *Hamlet*'i tartışırken, bu konuda çok ilginç bir gözlemde bulunmuş; çağdaş psikolojik romanın, Hamlet'in kılıcını amcasının sırtına saplama fırsatından yararlanmadığı an doğduğunu söylemiştir.

Oysa XX. yüzyılın kimi eleştirmenlerine göre, XVII. yüzyılın ilk yıllarında yazılan bir oyunu, çağımızın ruhbilimsel kavramlarıyla yorumlamak doğru değildir. Hamlet kendi kendine konuşurken, amcasını sırf cehennemlik olsun diye o an öldürmediğini söylediyse, buna inanmamız gerekir. «Tarihsel ekol» dediğimiz ve içinde Stoll, Waldock, Schücking, Bertram Joseph gibi eleştirmenler bulunan bu gruptakilere bakılacak olursa, Hamlet'in sözlerinin ardında gizli ruhbilimsel nedenler aramaya, Hamlet'i fazla çağdaşlaştırmaya hakkımız yoktur. Bu oyun kişisini, XX. yüzyılda yaşayanlar açısından değil, Elizabeth çağında yaşayanlar açısından görmek zorundayız. Ne var ki, daha önce de açıkladığımız gibi, XX. yüzyılın ikinci yarısının insanları olarak bunu yapmamızın yolu da yoktur, yararı da. Bugün gözümüzde Shakespeare'in başlıca değeri, onu çağdaşımız saymamızdadır. Eğer çağdaş ruhbilim buluşlarıyla onun oyunları daha derin bir anlam kazanacaksa, böyle bir fırsattan yararlanmaya yanaşmamamız ayrıca saçma olur.

Eleştirmenler *Hamlet* ile ilgili birçok konuda olduğu gibi bu konuda da görüş ayrılıklarına düşerken, Bradley bambaşka bir varsayım ileri sürer: Hamlet her onurlu insan gibi, diz çökmüş, sırtını çevirmiş, dolayısıyla kendini savunamayacak bir durumda olan bir adamın üstüne çullanıp onu öldürmek düşüncesini - kendi de belki farkında olmadan - itici bulduğundan, krala el sürmemiştir. Aynı görüşü benimseyen Helen Gardner, kralı öldürmenin bu fırsatını, aslında doğru dürüst bir fırsat saymadığımızı; Hamlet'in savunmasız bir adama kılıcını saplamasını çirkin bulacağımızı; eğer Hamlet bunu yapsaydı, Laertes tipinde kaba saba öç alıcılardan farksız görüneceğini ileri sürer. (10)

Hamlet'in o sırada davranmayışının daha akla yakın bir yorumu vardır bize kalırsa: Hamlet düşünmeye vakit bulunca, iradesi bir çeşit felce uğrar. Düşününce, durumu inceleyince, eyleme geçmesinin yolu yoktur. Düşmanını yalnız görünce, he-

men kılıcını çeker. Ama sonra beyninin harekete geçmesi, kolunun harekete geçmesini engeller. Oysa bir heyecan anında, düşünmeye vakit bulamayınca, aklın alamayacağı bir hızla davranabilir. Nitekim bir sonraki sahnede bunun bir örneğini görürüz. Annesini kasıp kavurduğu öfkeli bir anında, perdenin arkasından bir ses duyar duymaz, kim olduğunu bile bilmeden gizleneni öldürüverir. Oyunun son sahnesinde de gene düşünmeden kralı öldürür.

Üçüncü perdenin dördüncü ve son sahnesi, üçüncü sahnenin doğrudan doğruya bir devamıdır. Hamlet dua eden kralın yanından ayrılmış, annesinin odasına gitmektedir. Bu arada Polonius olanca işgüzarlığıyla, kraliçe Gertrude'a oğluna karşı çok sert davranmasını, onu iyice azarlamasını tembih ettikten sonra, perdenin arkasına saklanır. Bundan böyle artık hiç aptalca gevezelik edemeyeceğini bilmeden, orada sessiz kalacağını söyler.

Derken Hamlet deliler gibi «Anne! Anne! Anne!» («Mother! Mother! Mother!») (III, 4, 6) diye bağırarak kraliçenin odasına dalar. Niçin çağrıldığını sorunca, Polonius'un buyruklarını uygulamaya çalışan kraliçe, «Hamlet, sen babanı çok kırdın» («Hamlet, thou hast thy father much offended») (III, 4, 9) diyerek oğluna çıkışır. «Baban» derken, Claudius'u düşünmektedir elbette. Çünkü o gece gösterilen «Gonzago'nun Öldürülmesi» oyunundaki katil, öldürülen adamın yeğenidir. Bu yüzden de tüm saray halkı gibi, Gertrude da oğlunun böyle bir oyunu seçmekle kocasını tehdit ettiğini sanır. Hamlet annesinin bu sözüyle alay edercesine, aynı tümce yapısını taklit edip, ama Claudius'u değil de kendi babasını düşünerek, «anne, sen benim babamı çok kırdın» («mother, you have my father much offended») (III, 4, 10) diye karşılık verir. Annesi «hadi, hadi, aptalca bir dille yanıt veriyorsun» («come, come, you answer with an idle tongue») (III, 4, 11) deyince de, Hamlet gene onu taklit ederek, ««git, git, ahlâksız bir dille soru soruyorsun» (III, 4, 12) der. Oğluyla başa çıkamayacağını anlayan

kraliçe, gururuna sığınıp, «benim kim olduğumu unuttun mu?» («have you forgot me?») (III, 4, 14) diye sorunca, bunu unutmadığına yemin eden Hamlet'in saldırganlığı büsbütün yoğunlaşır:

Siz kraliçesiniz; kocanızın kardeşinin karısısınız;
Ve ... keşke olmasaydınız ... benim de annemsiniz.

You are the queen, your husband's brother's wife;
And ... would it were not so ... you are my mother.
(III, 4, 15-16)

Hamlet annesini böyle hırpalamakla, Hayaletin istediğinin tam tersini yapmaktadır. Çünkü babasının ruhu, Hamlet'in annesine karşı kötü niyet beslememesini, ona kötü davranmamasını, kraliçeyi ancak kendi vicdanının ve Tanrının cezalandırmasını istemişti. Oysa Hamlet annesinin vicdanı yerine geçmeye, onu kendi cezalandırmaya kararlıdır. Gertrude oğlunu yola getirebilecek birilerini bulmak için odadan çıkmaya kalkınca, Hamlet gitmesini engelleyerek onu zorla bir yere oturtur. Şimdi karşısına bir ayna dikeceğini, yani tüm gerçekleri ortaya dökerek konuşacağını, annesinin bu aynada kendini olduğu gibi göreceğini bildirir.

Ödü kopan kraliçe, «ne yapacaksın? Beni öldürmeyeceksin, değil mi? İmdat, İmdat!» («what wilt thou do? Thou wilt not murder me? Help! Help!») (III, 4, 21-22) diye bağırınca, zavallı aptal Polonius da perdenin arkasından bir papağan gibi, «İmdat! İmdat!» diye bağırır. İşte o zaman Hamlet kılıcını çeker. «O ne! Bir fare mi? Geberdi, bir altına bahse girerim ki, geberdi!» («How now! A rat? Dead, for a ducat, dead!») (III, 4, 23) diyerek kılıcını perdeye saplar. Düşünmeye hiç vakit bulamamış, perdeyi kaldırıp onu kimin gözetlediğine bakmayı bile akıl edememiş, bir şimşek hızıyla eyleme geçmiştir. Ne var ki, tek suçu dalkavukluk olan, yarı buna-

mış bir ihtiyarın ölümüyle sonuçlanan, Ophelia'yı da ölüme sürükleyecek olan, anlamsız, hattâ düpedüz saçma bir eylemdir bu. Hamlet kimi öldürdüğünü bile bilmeden katil olmuştur. Deli rolü oynarken, bir an gerçekten delirmiştir sanki. Annesi «aman! Ne yaptın?» («O me! What hast thou done?») (III, 4, 25) diye bağırınca, Hamlet «bilmem, kral mı?» («I know not. Is it the king?») (III, 4, 26) diye sorar umutla. Sonra perdeyi kaldırıp kimi öldürdüğüne bakmadan annesiyle uğraşır. Kraliçe oğluna yaptığının kanlı bir iş olduğunu söyleyince, Hamlet annesine saldırır:

Kanlı bir işmiş! Bir kralı öldürüp, onun kardeşiyle
Evlenmek kadar nerdeyse kötü bir iş, sevgili anne!

A bloody dead! Almost as bad, good mother,
As kill a king, and marry with his brother!

(*III, 4, 28-29*)

Gertrude'un dehşet içinde «bir kralı öldürmek mi?» («as kill a king?») (III, 4, 30) diye sormasından, ilk kocasının bir cinayete kurban gittiğinden hiç haberi olmadığını anlarız. Hamlet ikinci kocasının birincisini öldürdüğünü annesine açıklayacağı yerde, şimdi durup dururken annesini koca katili olmakla suçlamıştır. Ve ancak bu suçlamadan sonra perdeyi kaldırıp Polonius'un ölüsünü görür.

Hamlet ne o anda, ne de daha sonraları, bu ihtiyarın kanını döktüğü için gerçek bir vicdan azabı duymayacak, öldürdüğü adamın ne de olsa Ophelia'nın babası olduğunu düşünmeyecektir. Prensin gözünde, Polonius ancak düşmanının bir hafiyesi, Elsinore sarayının tüm ahlâksızlığını, ahmaklığını ve dalkavukluğunu simgeleyen bir kukladır. Bu ihtiyarı öldürmesi amcasının babasını öldürmesi yanında bir hiçtir Hamlet açısından. Oysa olaylar dizisinin gelişmesinde, Polonius'un ölümü çok önemlidir. Bu ölüm yüzünden oyunda ikinci bir öç alma te-

ması başlayacak; Hamlet babasının öcünü almak isterken, başka birisinin babasının canına kıydığı için, Laertes de kendi babasının öcünü Hamlet'den almak isteyecek; Polonius'un ölümü, Ophelia'nın, Laertes'in, hattâ Hamlet'in ölümüne neden olacaktır.

Şimdi Hamlet, Polonius'u ilkin Claudius sandığına kapalı biçimde değinerek, öldürdüğü adamı hor gören birkaç sözle ona vedâ eder:

Zavallı akılsız, her şeye burnunu sokan aptal, yolun açık olsun!
Senden üstün biri sanmıştım seni. Kaderine katlan.
Fazla işgüzarlığın biraz tehlikeli olduğunu anlamışsındır artık.

Thou wretched, rash, intruding fool, farewell!
I took thee for thy better; take thy fortune;
Thou find'st to be too busy is some danger.

(III, 4, 31-33)

Sonra Polonius'u aklından tümüyle silip, çırpınan annesine olanca öfkesiyle dönerek şöyle bağırır:

Ellerini çekiştirip durma! Sus! Otur da,
Senin yüreğini çekiştireyim; çünkü yapacağım bunu.

Leave wringing of your hands. Peace! Sit you down,
And let me wring your heart; for so I shall.

(III, 4, 34-35)

Ve ödü kopan kadını suçlamaya başlar: Kraliçe Gertrude kadınlığın namusunu rezil eden; erdemi ikiyüzlü kılan; tertemiz bir aşkın alnındaki gülleri soldurup, o alnı bir fahişenin

alnı gibi damgalayan; nikâhım bağlılık yeminlerini, kumarbazların sahte yeminlerine dönüştüren; tüm dünyayı kararlan bir iş yapmıştır.

Gelgelelim kraliçe öylesine bilinçsizdir ki, oğlunun onu neyle suçladığını bile anlamaz ilkin. Bunun üzerine Hamlet, «şuna bak, bu resme bak, bir de şuna» («look here, upon this picture, and on this») (III, 4, 53) diyerek, kraliçeye iki kocasının resimlerini gösterir. (Bu resimlerin yeri, *Hamlet*'i sahneye koyana göre değişir. İkisi de duvarda olabilir. Ama bize kalırsa, en doğrusu, Claudius'un portresinin duvarda ya da bir madalyonda minyatür olarak kraliçenin boynunda asılı olması, Hamlet'in de babasının minyatürünü bir madalyon olarak boynunda taşımasıdır.) Hamlet ölen babasının her açıdan, yakışıklı bir erkek olmak açısından bile, amcasından ne denli üstün olduğunu anlatırken, «gözlerin var mı senin?» («have you eyes?») (III, 4, 65 ve 67) diye iki kez bağırır annesine. Onun niçin Claudius'a kapıldığını anlayamaz. Prense göre, bunun cinsel bir aşk olmasının yolu yoktur; çünkü Hamlet bir hayli yanılarak o yaşlarda, yani ellisine yaklaşan bir kadında cinsel tutkuların yatıştığını, aklın ağır bastığını sanır. Akıllı bir kadının ise, Hamlet'in babası gibi bir erkekten sonra Hamlet'in amcası gibi bir erkeği seçmesi olası değildir. Hamlet tüm bunları öfkeden kendinden geçerek anlatırken, suçluluğunu kavramaya başlayan kraliçe, oğluna artık susması için yalvarır. Ne var ki, Hamlet susacağına büsbütün saldırgan olur. Annesiyle amcası arasındaki bağın tümüyle cinsel olduğunu biliyordur aslında. İşte bu yüzden «akıl, cinsel isteğe pezevenklik ediyor» («reason panders will») (III, 4, 88) diyerek, kokuşmuş kirli yataklardan, eskimiş ter kokuları arasında, pis bir domuz ahırında çiftleşircesine koklaşıp sevişmekten, korkunç bir tiksinti duyarak ve aklın alamayacağı kadar çirkin ayrıntılar vererek söz eder.

Hamlet annesinin odasına gitmeden önce, «ona söyleyeceklerim, birer hançer gibi olacak» («I will speak daggers to

her») (III, 2, 390) demişti. Şimdi de perişan kraliçe, «bu sözler hançerler gibi kulaklarıma giriyor» («these words like daggers enter in mine ears») (III, 4, 95) diyerek oğlunu sanki yanıltılar, susması için ona gene yalvarır. Ama öfkesi gittikçe azgınlaşan Hamlet susacak değildir. Amcasının bir katil, bir hain, babasının yanında metelik etmeyen bir köle, bir soytarı, Danimarka tacını çalıp cebine sokan bir yankesici olduğunu söyleyerek, Claudius'a söver. Susması için yalvaran annesine hiç aldırmadan, ikinci kocasının birincisini öldürdüğünü de söyleyecektir herhalde. Ne var ki, tam o sırada bu açıklamayı engellemek istercesine, babasının Hayaleti sahneye girer. Dehşete kapılan Hamlet meleklerin onu koruması için dua etmeye, Hayaletin ondan ne istediğini sormaya başlayınca, annesi Hamlet'in iyice çıldırdığını sanır. Öyle sanması da doğaldır, çünkü kraliçe Hayaleti göremez; ancak Hamlet onu görür.

Babasının ruhu birinci perdede ortaya çıktığı sırada herkesce görülebilen, yani «nesnel» diyebileceğimiz bir hayaletti. Oysa şimdi, tıpkı Macbeth'in çağrısı üzerine şölene gelen ve Macbeth'den başka hiç kimsenin göremediği Banquo'nun kanlı hortlağı gibi, Hamlet'den başka hiç kimsenin göremeyeceği «öznel» bir hayalet olmuştur. Hattâ öylesine öznel ki, varlığını ancak Hamlet'in algılayabildiği bu Hayalete, onun bilinçaltının bir yansıması, vicdan azabının bir belirtisi diyebiliriz; tıpkı Banquo'nun hortlağının Macbeth'in duyduğu vicdan azabının bir belirtisi olduğu gibi. Hayalet görünür görünmez, Hamlet'in onun buyruğunu hâlâ yerine getiremediği, hâlâ öcünü alamadığı için kendini suçlaması, bu kanımızı destekler niteliktedir. Nitekim Hayalet de bu konuda oğlunu suçlar. İlk karşılaşmalarında son sözü «Hamlet, beni unutma» («Hamlet, remember me») (I, 5, 91) olmuştu. Bu ikinci ve son karşılaşmalarında aynı sözü hemen yineler:

Unutma. Bu gelişim, senin nerdeyse
Körlenen amacını bilemek içindir sadece.

Do not forget. This visitation
Is but to whet thy almost blunted purpose.
(III, 4, 109-110)

Ne var ki, Hayalet sadece bunun için değil, eski karısını korumak için de gelmiştir ve öyle bir anda gelmiştir ki, Hamlet babasını kimin öldürdüğünü annesine söyleyememiştir. Ölenin ruhu, annesine kötülük etmemesini daha önce de tembih etmişti oğluna. Şimdi kraliçenin acı çektiğini görünce, araya girmek gereğini duymuş gibidir. Bu ölünün onu aldatan, onun katiliyle evlenen eski karısına gösterdiği sevecenlik bizi ayrıca duygulandırır. Şimdi Hayalet kraliçenin perişan bir halde olduğunu söyler, Hamlet'in annesine iyi davranmasını, onunla konuşmasını ister.

Hamlet babasının isteğini yerine getirmeye çalışır. Ama aralarında tam bir anlaşmazlık vardır. Çünkü oğlu akıl almaz bir dehşet içinde, gözlerini boşluğa diktiği, boşluğa bir şeyler söylediği için annesi onu deli sanır. Hamlet ise, kendi gördüğünü annesi göremediği, kendi duyduğunu annesi duyamadığı için neredeyse gerçekten delirecek hale gelir. Elsinore şatosunun surlarında gece yarısı uzun uzun konuşan Hayalet, bu ikinci görünüşünde ancak altı dize söyler. Hamlet'in anlattığına göre, sırtında zırh değil, evde her zaman giydiği giysiler vardır. Solgun yüzü öyle üzüntülüdür ki, Hamlet ona baktıkça, kendisinin «kan yerine belki gözyaşları» («tears perchance for blood») (III, 4, 129) dökeceğinden korkar. Hayalet vefasız karısının onu görmeyişine belki üzülmüştür. Belki de *Hamlet*'i sahneye koyan kimi yönetmenlerin önerdiği gibi, usulcacık yok olmadan önce, kollarını özlemle vefasız karısına uzatmıştır.

Hamlet babasının ruhunun görünüp gittiğini söyleyince, annesi onun deli olduğuna, bunu çıldırdığı için uydurduğuna artık iyice inanır. Hayaletin uyarılarından sonra kraliçeye

karşı biraz daha yumuşak davranan Hamlet ise, hiç de deli olmadığını anlatır. Annesinin kendisini aldatmamasını ister; çünkü onun deliliği değil, annesinin suçluluğudur sözkonusu olan. Annesi Tanrının huzurunda tövbe etmelidir, geçmişine pişman olmalıdır, gelecekte aynı günahı işlemekten sakınmalıdır. Yoksa ruhundaki çıban için için işleyecek, onu mahvedecektir. Hamlet bunları annesine yardım etmek için söylediğini de açıklar.

Oğlunun bir bunalım geçirdikten sonra aklını başına topladığını anlayan ve içtenlikle pişman görünen kraliçe Gertrude, «ah Hamlet! Yüreğimi yardın, ikiye böldün.» («O Hamlet! Thou hast cleft my heart in twain») (III, 4, 156) deyince, oğlu şöyle bir karşılık verir:

Yüreğinin kötü yarısını at,
Ötekı yarısıyla daha temiz yaşa.
İyi geceler.

Throw away the worser part of it,
And live the purer with the other half.
Goodnight.

(*III, 4, 157-159*)

İyi geceler dilediğine göre, artık gideceğini sanırız. Ama bunun hemen arkasından gene acı bir söz söyler:

Ama amcamın yatağına gitme.
Erdemli değilsen bile, erdemli görün.

But go not to mine uncle's bed;
Assume a virtue, if you have it not.

(*III, 4, 159-160*)

Derken, annesinin amcasıyla cinsel ilişkisini kesmesi konusunda uzun uzun konuşur. Her şey gibi, bunun da bir alışkanlık sorunu olduğunu açıklar: Eğer annesi bu gece kendini tutarsa, ertesi gece kendini tutması daha kolaylaşır, üçüncü gece ise büsbütün kolay gelir. Ne ilginçtir ki, bir oğulun kendi anasına bu tür öğütler vermesi, geleneksel tüm ahlâk kurallarına başkaldırmakla, bunların altını üstüne getirmekle ün yapan Bernard Shaw'ya bile şok etkisi yapmıştır. Shaw, *The Dark Lady of the Sonnets* adlı bir perdelik oyununun önsözünde, bu sahneyi doğaya aykırı bulur; bir oğulla bir anne arasında böyle bir konunun konuşulmasını «tiksindirici» sayar.

Hamlet annesine ikinci kez iyi geceler diler. Annesi gerçekten pişman olunca, onunla konuşacağını, onun hayır dualarını almak için yalvaracağını söyler. O sırada gözü Polonius'un ölüsüne ilişir. Bu adama kıydığına üzüldüğünü, ama «beni onunla, onu benimle cezalandırmayı» («to punish me with this, and this with me») (III, 4, 174) Tanrının istediğini, bu ölümün hesabını vereceğini söyler. Bunu söylemekle de, kralın artık ona karşı kesin önlemler alacağından kuşkusu olmadığını açığa vurur. Derken annesine üçüncü kez iyi geceler diler. Babasının isteklerine uymuş gibi, annesini bağışlarcasına, neredeyse tatlı bir biçimde konuşur onunla:

Gene iyi geceler.
Sırf iyilik etmek için zalim davrandım. Böylece
Önümüzde kötü şeyler var ama en kötüleri geride kaldı.

So again goodnight.
I must be cruel only to be kind.
Thus bad begins and worse remains behind.
(*III, 4, 172-179*)

Elizabeth çağı tiyatrosunda sahne bitişlerini, daha doğ-

rusu bir kişinin sahneden çıkacağını göstermek için uyaklı bir beyit söyleme geleneği vardı. Hamlet de şimdi böyle bir beyit söylediğine göre, artık gerçekten gideceğini sanırız. Kapıya doğru yönelir de belki. Ama bu sözlerin hemen ardından, kraliçeyle alay edercesine ona «anne» değil de «iyi bayan» («good lady») (III, 4, 180) diyerek üstüne yürür. Bir şey daha söyleyeceğini bildirip, annesinin amcasıyla cinsel ilişkisi konusuna döner gene. Biraz önceki tüm yumuşaklığını ve iyi niyetini yitirmiş, sahnenin başlangıcında olduğu gibi, yoğun bir öfke içindedir yeniden. Annesinin, amcasının yatağına gitmemesini istemişti bundan önce. Şimdi ise, annesi o yatağa girdikten sonra neler olacağının çirkin ayrıntılarını korkunç bir tiksintiyle anlatır: «İçkiden şişmiş kral» («the bloat king») (III, 4, 181) dediği Claudius, kraliçeyi baştan çıkaracaktır. Yanaklarını şehvetle şimdikleyerek, ona «fareciğim» («mouse») (III, 4, 183) gibi sözümona tatlı sözler söyleyecektir. «Pis kokulu öpücüklerle» («reechy kisses») (III, 4, 185) onu öpecektir. «O kahrolası parmaklarıyla» («with his damned fingers») (III, 4, 185) onun ensesini elleyecektir. Buna karşılık da kraliçenin ağzından lâf alacak; Hamlet'in aslında deli olmadığını, mahsus deli rolü oynadığını öğrenecektir:

Bunu ona söylemeniz doğru olur;
Çünkü sizin gibi güzel, akıl başında, bilge bir kraliçe,
Öyle bir kurbağadan, bir yarasadan, bir mart kedisinden,
Böylesine önemli işleri saklayabilir mi hiç?

'Twere good you let him know;
For who that's but a queen, fair, sober, wise,
Would from a paddock, from a bat, a gib,
Such dear concernings hide?

(*III, 4, 188-190*)

Bu hakaretler karşısında Gertrude dilini tutacağına yemin eder. Ama öylesine güçsüz, kişiliksiz, akılsızdır ki, Hamlet'in kuşkularının yersiz olduğunu söylemenin pek yolu yoktur.

Derken Hamlet annesiyle uğraşmaktan vazgeçip ansızın, «İngiltere'ye gitmeliyim; bunu biliyor muydunuz?» («I must to England; you know that?») (III, 4, 200) diye sorar. Beraberinde kendi ölüm fermanını taşıyacağından haberi yoktur, ama mektupların mühürlendiğini, zehirli engereklere ne denli güvenirse, ancak o denli güvendiği eski okul arkadaşları Rosencrantz ile Guildenstern'ün de onunla birlikte gideceklerini anlatır. Tam neler olduğunu bilmeden, kralın ona karşı dolaplar çevirdiğinin farkındadır. Niyeti de ona kötülük yapmak isteyenleri mahvetmek, düşmanlarını kendi kurdukları tuzağa düşürmektir. Annesini böyle kasıp kavurduktan sonra biraz daha huzurlu görünen Hamlet, düşmanlarıyla kendisi arasında başlayacak olan savaştan haz duyarcasına konuşur. Ne var ki, bu davranışlarını tutarlı saymak olanaksızdır gene de. Çünkü onun asıl görevi Elsinore'da kalıp kralı cezalandırmak olduğu halde, kuzu gibi İngiltere'ye gitmekle, öç alma görevinden gene kaçıyor, bu görevi bir kez daha erteliyordur. Artık Elsinore'da kalamayacağına göre, karar verip eyleme geçmek zorunluğundan kurtulduğu için, bilinçaltında bir rahatlama vardır belki de.

Üçüncü perdenin sonunda sahneden çıkmadan önce, gözü Polonius'un ölüsüne ilişir gene. Goethe'nin içine çiçek konulmak üzere yapılmış ince porselenden bir vazoya benzettiği bu adamın ne denli acımasız, hattâ ne denli kaba olabileceğini, ayaklarından tutup dışarıya çektiği bu ölüyle alay etmesinden anlarız:

Bu bağırsak yığınını bitişik odaya sürükleyeceğim.
İyi geceler, anne. Yaşarken, aptal ve geveze
Bir kerata olan bu danışman, şimdi gerçekten
Son derece uslu, ağzı sıkı ve ağırbaşlı oldu.

I'll lug the guts into the neighbour room.
Mother, goodnight. Indeed this counsellor
Is now most still, most secret, and most grave,
Who was in life a foolish prating knave.

(*III, 4, 212-215*)

NOTLAR:

1 — G.B. Harrison, *Shakespeare's Tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1953, s. 160
2 — Harry Levin, *The Question of Hamlet*, New Viking Press, 1964 s. 70
3 — Jan Kott, *Shakespeare Notre Contemporain*, Paris, Juliard, 1962, s. 78
4 — Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 134
5 — J.W. Mackail, *The Approach to Shakespeare*. Oxford Clarendon Press, 1930, s. 17
6 — Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 153-157
7 — S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, Penguin Shakespeare Library, 1937, s. 478
8 — William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*, London, Dent, 1930, s. 234
9 — E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*. A Peregrine Book, 1965, s. 144-145
10 — Leonard F. Dean (Ed.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, Gallaxy Books, Oxford University Press, 1967, s. 222

DÖRDÜNCÜ PERDE

Dördüneü perdenin birinci sahnesi, zaman açısından, üçüncü perdenin doğrudan doğruya bir devamıdır. Dördüncü perdenin ilk üç sahnesini de, ayrı ayrı sahneler değil, aslında bir

tek sahne oluşturması gerekir. Bu durum, daha önce de söylediğimiz gibi, XVIII. yüzyılda Shakespeare'in oyunlarını basanların, bu perde ve sahne bölünmelerini akıllarına estiği gibi, gelişigüzel düzenlediklerini gösterir.

Dördüncü perdenin ilk sahnesinde, Rosencrantz ve Guildenstern ile konuşan kral, prensin aklından geçenleri anlamaya çalışmaları gerektiğini tam söylemeye başladığı sırada, Hamlet'den yeni ayrılan kraliçe, heyecan içinde sahneye girer. Claudius karısını görür görmez, Hamlet'in nerede olduğunu sorar hemen. Kraliçe, Rosencrantz ile Guildenstern'ün bir süre uzaklaşmasını ister. Sonra Hamlet'in gerçek anlamda aklını kaçırmadığını bildiği halde, belki de oğlunu korumak amacıyla, fırtınada denizler gibi deliren Hamlet'in, Polonius'u nasıl öldürdüğünü anlatır. Kralın ilk aklına gelen şey, Hamlet ile Ophelia'nın konuştukları sahnede üvey oğlunu gözetlemek için perdenin arkasına saklandığı gibi, karısının odasındaki perdenin arkasına gene saklansaydı, şimdi ölmüş olacağıdır:

Eğer biz orada olsaydık, aynı şey bizim başımıza gelecekti.
Onun özgür dolaşması, herkes için tehlikeli;
Sizin için, bizim için, herkes için.

It had been so with us had we been there.
His liberty is full of threats to all;
To yourself, to us, to every one.

(IV, 1, 13-15)

•

Ne denli çılgınca davranırsa davransın, Hamlet'in gerçekten deli olmadığını çok iyi bilen, hattâ karısından daha iyi bilen kral, «bu deli genç» («this mad young man») (IV, 1, 19) dediği üvey oğlunu bir yerlere vaktinde kapatmadığı için, Polonius'un ölümünden sorumlu tutulacağının da farkındadır. Hamlet'i sözde o kadar çok seviyordur ki, mantığını gereğince

kullanamamıştır. Kötü bir hastalığa tutulan kişi, illetini herkesten sakladığı gibi, yeğeninin çılgınlığının herkesce öğrenilmesine gönlü razı olamamıştır. Oğlunu korumak kaygısıyla kocası kadar kurnaz davranmak zorunda kalan kraliçe, Polonius'un ölümünü hiç de umursamayan Hamlet'in «olup bitenlere ağladığı» («he weeps for what is done») (IV, 1, 27) konusunda bir yalan uydurur.

Yeğeninden farklı olarak, her zaman hızla karar veren Claudius, gün ışır ışımaz, yani birkaç saat sonra, Hamlet'i İngiltere'ye göndermeyi aklına koyduğundan, Rosencrantz ile Guildenstern'ü geri çağırır. Onlara durumu açıklar; Hamlet'i hemen bulmalarını, Polonius'un ölüsünü de kiliseye taşımalarını emreder.

Dördüncü perdenin ilk sahnesinden bile daha kısa olan ikinci sahnesinde, Rosencrantz ile Guildenstern ölünün nerede olduğunu öğrenmek ve prensi amcasının yanına götürmek isterler. Hamlet eski arkadaşlarına doğru dürüst bir yanıt vereceğine, deli rolünden yararlanarak, onlarla ve onların dalkavukluğuyla alay eder durur. Örneğin, kendisi gibi bir kral oğlunun bir sünger tarafından sorguya çekilmesinin doğru olmayacağını söyler. Rosencrantz'ı, kralın ona bağışladığı lütufları, ödülleri, yetkileri emerek şişen bir süngere benzetir. Ne var ki, kral bu süngeri canı istediği gibi kullandıktan sonra sıkacaktır. O zaman sünger kupkuru kalacaktır gene. Hamlet bu türden alaycı sözler ettikten ve zavallı akılsız Polonius'un ölüsüyle bir tür saklambaç oynadıktan sonra, gene çocuk olmuşlar da şimdi kovalamaca oynuyorlarmış gibi, Rosencrantz ile Guildenstern'ü onun peşinden koşmak zorunda bırakarak kaçmaya başlar. Kasvetli Elsinore şatosunda bize bir hayli korkunç gelir bu çocuk oyunları.

Üçüncü sahnede, kraliçesi yanında olmayan kral, olup bitenler konusunda kendi adamlarına bilgi verir. Hamlet'in başıboş dolaşmasının çok tehlikeli olduğunu, ama «mantıklı düşünemeyen halk yığınları» («the distracted multitude») (IV,

3, 4) onu sevdiği için, prense sert bir ceza vermenin doğru olmayacağını anlatır. İşte bu yüzden Hamlet ülkeden hemen uzaklaştırılacaktır. Claudius'un yeğenini Danimarka'da açıkça cezalandırmaya ya da gizlice öldürmeye yanaşmamasının başka bir nedeni de olduğunu ileride göreceğiz; Claudius'un karısına tutkusunun, karısının da oğluna düşkünlüğünün, kralın elini kolunu bağladığını anlayacağız. Hamlet köşesinde uslu uslu otursaydı, amcasının ona hiçbir kötülük yapamayacağı da besbellidir.

Kralın konuştuğu sırada sahneye giren Rosencrantz, prensin ölüyü nereye sakladığını bir türlü söylemediğini haber verir. Bunun hemen arkasından da Guildenstern ve başkaları Hamlet'i tutuklu olarak kralın huzuruna getirirler. Kral, Polonius'un nerede olduğunu sorunca, kara gülmece ustası Hamlet olanca alaycılığıyla, Polonius'un akşam yemeğinde olduğunu bildirir:

Yediği yerde değil, yenildiği yerde. Politikacı kurtlardan oluşan bir parlamento, onun üstüne üşüşmüş durumda.

Not where he eats, but where he is eaten: A certain convocation of politic worms are e'en at him.

(IV, 3, 20-21)

Siyasal alanda kendini pek marifetli sanan bu ihtiyarın ölüsünü politikacı kurtların kemirmesi ayrıca yerindedir. Gelgelelim prens bu arada öyle çılgınca sözler de söyler ki, o sırada aklını oynattığına belki gerçekten inanan kral, «vah, vah!» («alas, alas!») (IV, 3, 26) demekten kendini alamaz. Claudius, Polonius'un nerede olduğunu ikinci kez sorunca, Hamlet amcasına açıkça hakaret eder:

Cennette. Oraya birini gönderin. Eğer habercinız onu cennette bulamazsa, öteki yerde onu kendiniz arayınız.

In heaven. Send thither to see. If your messenger find him not there, seek in the other place yourself.

(*IV, 3, 33-34*)

Hamlet böylece krala cehenneme kadar yolu olduğunu söyledikten sonra, ölünün nerede olduğunu bildirir.

Üvey oğlunun açık hakaretlerine karşın, ikiyüzlü tutumunu sürdüren kral, prensin kendi güvenliğini gözönünde tutarak, yani böyle bir cinayet işlediği halde onu korumak istedikleri için, Hamlet'i hemen İngiltere'ye göndereceklerini bildirir. Hamlet bunu kabul edip, «haydi İngiltere'ye! Elvedâ sevgili anne» («for England! Farewell, dear mother») (IV, 3, 48) der krala. Üvey oğlu artık iyiçe delirmiş gibi onu idare eden Claudius, yumuşak olduğu kadar ikiyüzlü bir tutumla «seni seven baban, Hamlet» («thy loving father, Hamlet») (IV, 3, 49) diyerek prensin sözümona yanlışını düzeltince, Hamlet sağlam ve alaycı bir mantıkla, Claudius ile Gertrude'un cinsel ilişkisine gene değinerek, amcasının onun annesi olduğu konusunda direnir:

Annem! Anneyle baba karı kocadır. Karı koca da aynı gövdedir. Onun için, annem! Haydi İngiltere'ye!

My mother! Father and mother is man and wife, man and wife is one flesh, and so, my mother! Come, for England!

(*IV, 3, 50-52*)

Prens çıkar çıkmaz, kral onun yakından izlenmesini, hemen gemiye bindirilip bu gece götürülmesini emreder Rosen-

crantz ile Guildenstern'e. Sahnede yalnız kalınca da kendi kendine söylediklerinden, sağlıklı yaşayabilmesi için, ateşli bir hastalık gibi kanını zehirleyen yeğenini yok etmeye karar verdiğini anlarız. Danimarka tarafından yenildikten sonra Claudius'un sözünden çıkamayacak duruma düşen İngiltere kralına yazdığı mektupta, Hamlet'in hemen öldürülmesini istemiştir. Bu mektup mühürlü olduğundan, yalnız Hamlet değil, Rosencrantz ile Guildenstern de bilmezler içinde neler yazıldığını.

Dördüncü perdenin dördüncü sahnesinde, Claudius'un ustaca girişimleri sayesinde, Danimarka'ya karşı savaş açmaktan vazgeçip bu ülkenin topraklarından geçiş iznini aldıktan sonra Polonya'ya yürüyen Fortinbras ile arkadaşlarını görürüz. Kimine göre, bu Fortinbras faslı, Thomas Kyd'nin ya da başka birinin yazdığı ilk *Hamlet*'den bir kalıntıdır ve Shakespeare'in *Hamlet*'inde yer alması tümüyle gereksizdir. Hattâ birçok yönetmen, Fortinbras ile ilgili sahnelerin tümünü oyundan çıkarırlar. Oysa biz böyle düşünmüyoruz; çünkü Fortinbras'ın durumu, Hamlet'inkine çok benzer: O da bir kralın yeğenidir. Onun da babası, Hamlet'in babası tarafından savaşta öldürüldüğü için, o da babasının öcünü almak ister. Ne var ki, Fortinbras, Hamlet'in tam karşıtı bir eylem adamıdır. İşte bu yüzden Hamlet bir suçlu gibi ülkesinden zorla götürülürken, Fortinbras'ın neler başardığını düşünüp kendi kendini suçlayacaktır. Ölmeden önce de Fortinbras'ın kral seçilmesini isteyecektir. Çağdaş şairlerden Polonyalı Zbigniew Herbert'in «Fortinbras'a Ağıt» adlı çok ilginç bir şiiri vardır. Bu şiirde Fortinbras ölen Hamlet'e bir ağıt yakarken, başarılı bir yığın pratik iş yaptığı halde, Hamlet'in yanında ne denli sönük kaldığının bilinci içindedir:

Bu gece bir yıldız doğdu.
Adı Hamlet. Hiç karşılaşmayacağız onunla.
Bir tragedya yazmaya değmez benden arda kalanlar.

Bu ağıtta söylendiği gibi, Hamlet ile Fortinbras gerçekten hiçbir zaman yüz yüze gelmezler. Ancak Norveçli prensin ordusunu geçerken gören Hamlet, bu ordunun bir subayından, Fortinbras'ın küçük bir toprak parçası uğruna Polonya'ya savaşmaya gittiğini öğrenir.

Hamlet, Rosencrantz ve Guildenstern ile onu gözaltında tutan adamların yürümelerini, birazdan onlara yetişeceğini söyler. Kendi kendine kalınca yüksek sesle düşünür. *Hamlet* sahneye konulurken, Fortinbras ile ilgili parçalarla birlikte, bu son «soliloquy»nin oyunun metninden çıkarılması, hiç de doğru değildir bize kalırsa. Çünkü Hamlet kendi kendine konuşurken, Fortinbras'ın onurlu ve yiğitçe davranışlarını görünce, kendi edilginliğini büsbütün ayıplar:

Tüm bu rastlantılar, nasıl da beni suçluyor;
Uyuşan hmcımı nasıl da mahmuzluyor!

How all occasions do inform against me,
And spur my dull revenge!

(IV, 4, 32-33)

Bir insanın işi gücü sadece yemek ve uyumaksa, öyle bir insanın bir hayvandan farksız olacağını bilir. İnsan yaratılırken, sırf bunları kullansın diye, ona «yetenek ve tanrısal akıl» («capability and god-like reason») (IV, 4, 38) bağışlanmıştır. Prens bu yeteneklerini, bu aklını kullanıp görevini niçin yerine getirmediğini sorar kendi kendine. Acaba «hayvanca bir unutma» («bestial oblivion») (IV, 4, 40) yüzünden mi eyleme geçemiyordur? Yoksa her şeyi «fazla inceleyerek düşündüğü» («thinking too precisely») (IV, 4, 41) için mi korkakça davranmaktadır? Hamlet'in unutması sözkonusu değildir. Tam tersine, öç alma görevinin onda bir saplantıya dönüştüğü, aklında bundan başka hiçbir şey olmadığı besbellidir. Fazla dü-

gündüğü için eyleme geçemediği varsayımı çok yerindedir. Hamlet görevini neden yerine getiremediğini anlayamaz bir türlü. Öç alması için kesin nedenler vardır. Öcünü almanın çareleri de vardır elinde. Ama kendine bu işin yapılması gerektiğini söylediği halde, gene de bir şey yapamıyordur. Norveçli genç prens, yirmi bin kişilik bir ordunun başında, bir hiçi, «bir yumurta kabuğunu» («an egg-shell») (IV, 4, 53) bir onur sorununa dönüştürmüş, ölümü göze alıp kadere meydan okumaktadır. Askerleri de mezarlarının bile sığmayacağı küçük bir toprak parçası uğruna canlarını veriyorlardır. Oysa «babası öldürülen, annesi lekelenen» («a father kill'd, a mother stain'd») (IV, 4, 57) Hamlet'e hem aklı, hem de duyguları eyleme geçmesini emrettiği halde, o hâlâ tam bir uyuşukluk içindedir. Prens bu edilginliğinden öyle tiksinir ki, artık ya hiç düşünmemeye ya da ancak kan dökmeyi düşünmeye karar verir:

Bundan böyle
Düşüncelerim ya kanlı olsun, ya da metelik etmesin.

From this time forth,
My thoughts be bloody or be nothing worth.

(*IV, 4, 65-66*)

Gelgelelim bu karar lâfta kalacağa benzer; çünkü Danimarka prensi, mezbahaya götürülen bir koyun gibi, İngiltere'ye götürülmektedir şu sırada. «Kanlı» düşünceleri, eylemlerinde değil, o fazlasıyla işleyen kafasındadır gene. Hamlet dördüncü perdenin sonuna kadar sahnede görünmez. Ancak beşinci perdede, bir rastlantı sonucu Danimarka'ya dönüp öcünü alabilecektir.

Dördüncü perdenin dördüncü sahnesiyle beşinci sahnesi arasında bir hayli zaman, en azından birkaç hafta geçtiği bellidir. Bu arada deliren zavallı Ophelia'nın yürekler acısı bir

durumda olduğunu; saçma sapan şeyler söylerken, babasından çok söz ettiğini; kendi göğsünü yumruklayıp dövündüğünü; şimdi de ille kraliçeyle görüşmek istediğini öğreniriz. Kraliçe ise, onu görmek istemez; çünkü kendisinin açıkladığı gibi, öyle huzursuz bir haldedir ki, her şey bir felâketin habercisi görünür ona. Ama Horatio, Ophelia'nın abuk sabuk sözlerini yorumlayanların aklına tehlikeli kuşkular gelebileceğini ileri sürerek, Ophelia ile konuşmasını salık verir kraliçeye.

Derken genç kızı sahneye getirirler. Ophelia kraliçeyi nezaketle selâmlar, ama onu niçin görmek istediğini bildirmez. Ayrıca güzel şarkılardan kopuk kopuk parçalar söyleyerek dolanır durur. Ophelia'nın delirmesi, bizi derinden sarsan beklenmedik olay değildir. Çünkü daha önce de söylediğimiz gibi, kızcağız ona zalimce davranan ve gerçekten aklını oynattığına inandığı sevgilisiyle, çok akıllı ve bilge sandığı babası arasında zaten perişan bir hale düşmüştü. Sevgilisinin babasını öldürmesi ise, Ophelia'nın o zavallı aklının bardağını taşıran son damla olmuştur.

Delilik, duyarlı her insanda dehşet uyandıran bir olaydır. Ne var ki, Ophelia'nın deliliğinde trajik bir yan yoktur. Onun deliliği, korkudan çok, neredeyse şiirsel diye niteleyebileceğimiz bir üzüntü verir bize. Laertes, bu perdenin sonuna doğru, kız kardeşi bu deli haliyle,

Kederi ve felâketi, acıyı, cehennemi bile,
Sevimliliğe ve güzelliğe dönüştürüyor

Thought and affliction, passion, hell itself
She turns to favour and to pretiness

(*IV, 5, 185-186*)

diyerek, bunu vurgular. Dahası var: Ophelia'ya aklı başındayken duymadığımız yakınlığı şimdi duyarız. Yetişkin bir genç

kızın, yarı bunamış babasına körü körüne boyun eğmesini ayıplamış, Ophelia'yı kişiliksiz olmakla suçlamıştık. Ama aklını yitirmekle birlikte, Ophelia'nın çocuksu tatlılığı ön plâna çıkar; artık Ophelia sevgiyle karışık candan bir acıma duygusu uyandırır bizlerde.

Ophelia babasını düşünerek güzel bir ağıt söylerken, kral sahneye girer. O sırada Ophelia bir delikanlının yatak odasına gidip kızlığını yitiren bir genç kız üzerine açık saçık sayılabilecek başka bir şarkıya geçer. Kardeş katili Claudius'un, son derece edepli haller takınarak ayıpladığı bu şarkıyı kesmeye kalkması ayrıca ilginçtir. Ama Ophelia hiç oralarda olmadan şarkısını tamamlar: Delikanlının kıza evleneceğiz diye söz verdiği halde, yatağına kendiliğinden geldiğini bahane ederek onu nikâhlamadığı anlaşılır.

Ophelia gibi saf bir kızın böyle bir şarkı söylemesi, yalnız kralı değil, eleştirmenleri oldukça tedirgin etmiştir. Bize kalırsa, bunu açıklamanın en akla yakın yolu, Ophelia'nın şarkıyı çocukken duymuş ve delirince de, bilinçaltında kalan ezgiyi anımsamış olmasıdır. Hamlet'e eğer yüz verirse, namusunu lekeleyebileceği konusunda ağabeyi Laertes'in öğütlerinin de bir yankısı olabilir bu şarkıda. Gelgelelim eleştirmenler - bu arada Waldock gibi *Hamlet* konusunda ayrıca sağduyulu bir tutum benimsemeye özen gösterenler bile - hayal güçlerine kapılıp, şarkıdaki delikanlının genç kızı baştan çıkardıktan sonra onunla evlenmeye yanaşmadığı gibi, Hamlet de, Ophelia çok erdemli görlündüğü halde, kendi anası gibi kolayca elde edilen bir kadın olup olmadığını sınamak amacıyla, onu acaba baştan çıkardı mı diye kendi kendilerine sormaya başlamışlardır. (1) Madariaga'ya bakılacak olursa, Hamlet ile Ophelia'nın ilişkisinin platonik olmadığı kesindir. Hamlet bu yüzden onun bir manastıra, yani bir geneleve gitmesini ister. Aynı nedenden ötürü de yüzünü gözünü boyamakla suçlar kızı; onunla nikâhlanmayacağını dolaylı yoldan bildirmek amacıyla, bundan böyle hiç kimsenin evlenmeyeceğini söyler ve oyuncuların göste-

risi başlamadan önce, onunla açık saçık bir biçimde konuşur. (2) *Hamlet* sözkonusu olunca, sınırsız saçmalamak bir gelenek haline geldiğinden, daha da ileri gidip, Ophelia'nın Hamlet'den gebe kaldığını, onun için delirdiğini, hattâ Ophelia'yı Claudius'un baştan çıkardığını ileri sürenler bile olmuştur. Ne var ki, oyunun metninde bu türden çılgın varsayımları destekler nitelikte bir tek sözcük bile bulunmadığı için, bunları ciddiye alıp tartışmanın hiçbir anlamı yoktur.

Ophelia sahneden çıkmadan önce, gene babasının ölümünden söz eder:

Sabırlı olmalıyız. Ama onu soğuk toprağa koyduklarını düşündükçe, ağlamamak elimde değil. Kardeşimin haberi olacak bundan.

We must patient. But I cannot choose but weep, to think they should lay him in the cold ground. My brother shall know of it.

(*IV, 5, 68-70*)

Sonra bir arabaya biniyormuş gibi yapar, herkese iyi geceler dileyip gider. Kızcağız gider gitmez de, onun kendi canına kıyacağı içine doğmuşcasına, Claudius, Ophelia'ya iyi bakılmasını, onun yakından izlenmesini emreder. Karısına dönerek, «ah! Derin bir kederin zehiridir bu!» («O! This is the poison of deep grief») (IV, 5, 75) diye söze başlar. İçtenlikle üzüldüğünü belirten ve bu katile insanca bir boyut veren bir duyarlıkla, babasının öldürülmesinin ve Hamlet'in gidişinin, zavallı genç kızı çıldırttığını söyler.

Bu sahnede Claudius'un böylesine üzüntülü olmasının tek nedeni Ophelia'nın delirmesi değildir: Polonius'un nasıl öldürüldüğü konusunda, halk arasında tatsız dedikodular çıkmıştır. Onu gereken törenler yapılmadan, hiç kimseye haber ver-

meden acele gömecek kadar akılsız davranmaları, bu kötü dedikoduları büsbütün yaygınlaştırmıştır. Kral, Laertes'in Fransa'dan gizlice dönmesinin onu ayrıca tedirgin ettiğini tam anlattığı sırada, büyük bir gürültü kopar. İçeriye koşan bir adam, eğer Claudius canını kurtarmak istiyorsa hemen kaçması gerektiğini; «Laertes kral olacak! Laertes kral olacak!» («Laertes shall be king! Laertes shall be king!») (IV, 5, 107) diye avaz avaz haykıran bir kalabalığın başına geçen Laertes'in saraya saldırdığını anlatır. Bunun hemen arkasından Laertes, elinde kılıcı, sahneye dalar. «Ah alçak kral! Babamı ver bana!» («O thou vile king! Give me back my father!») (IV, 5, 145-146) diye bağırır. Kraliçe soğukkanlı olmasını isteyince, delikanlı, «kanımın soğuk kalan her damlası, benim piç olduğumu ilân eder» («that drop of blood that's calm proclaims me bastard») (IV, 5, 116) diye karşılık verir.

Şimdi gerçek bir tehlike karşısında kalan Claudius'un, olanca gururuyla ve görülmedik bir yiğitlikle bu tehlikeye göğüs gerdiğini kabul etmek zorundayız. Gerçi Claudius öz kardeşini öldürerek tahta geçmiştir, ama bir kralın yetkisini Tanrıdan alan kutsal bir varlık olduğuna, hainlerin ona el süremeyeceğine inanır gene de. Krallara özgü çoğulu kullanıp «biz» diye konuşarak, delikanlıyı tutmaya çalışan karısına şöyle der:

Bırak onu, Gertrude. Bize bir şey olacak diye korkma.
Bir kralın çevresini saran öyle bir tanrısallık vardır ki,
Hainlik ancak uzaktan bakabilir yapmak istediği kötülüğe.

Let him go, Gertrude; do not fear our person.
There's such a divinity doth hedge a king.
That treason can but peep to what it would.

(IV, 5, 121-123)

Ophelia'nın bu son sözü, bu tragedyada bol bol görülen, Shakespeare'in acı alaylarından biridir gene. Çünkü bir perde arkasında hafiyelik ederken, bir «fare» gibi öldürülen Polonius'un sonu hiç de erdemli olmamıştır.

Ophelia'nın son şarkısı şöyledir:

Gene gelmeyecek mi?
Hayır, hayır, öldü.
Sen de git ölüm döşeğine.

And will he not come again?
No, no, he is dead.
Go to thy death-bed.

(IV, 5, 188-190)

Ve Ophelia gerçekten kendi ölümüne gider. Onu bir daha görmeyiz. Irmakta boğulduğu haberini alırız sadece.

Genç kız sahneden çıktıktan sonra, Claudius, Laertes'in acısını candan paylaştığını açıklar. Eğer Laertes onu suçlu bulursa, krallığını da, canını da delikanlıya teslim etmeye hazırdır. Laertes ile hemen baş başa konuşmak ister. Hamlet'in adını vermeden, Laertes'in öç almasına yardım etmeye ve bu cinayetin sorumlusunu cezalandırmaya hazır olduğunu bildirir. Kral yeğeninin İngiltere'de öldürülmesini bekliyordur elbette, ama eğer bu umudu gerçekleşmezse, Hamlet'in hakkından gelmek için Laertes'i kullanacağı besbellidir.

Dördüncü perdenin çok kısa olan altıncı sahnesi, dramatik açıdan pek ilginç değildir. Tragedyanın konusuyla ilgili bir açıklama niteliğindedir sadece. Bu sahnede gemiciler Horatio'ya, Hamlet'den bir mektup getirirler. Hamlet arkadaşına şunları anlatır o mektubunda: İngiltere'ye yelken açtıktan iki gün sonra gemileri korsanların saldırısına uğramış. Hamlet korsan gemisine atlayıp onlarla çarpıştığı sırada gemi alarga etmiş.

Hamlet bu yüzden korsan gemisinde tek başına kalıp tutsak düşmüş. Ne var ki, korsanlar ona iyi davranmışlar. Hamlet krala ve kraliçeye yazdığı mektupları Horatio'nun hemen saraya iletmesini ve ona yol gösterecek olan gemicilerle birlikte, şimdi bulunduğu yere, elinden geldiğince çabuk gelmesini ister. «Kulağına söyleyeceğim öyle sözler var ki, duyunca dilin tutulacak» («I have words to speak in thine ear will make thee dumb») (IV, 6, 22-23) diye yazar. Rosencrantz ile Guildenstern'ün, İngiltere'ye doğru yollarına devam ettiklerini, onların üzerine Horatio'ya anlatacakları olduğunu da ekler. Böylece Hamlet ülkesine ve öç alma görevinin başına geri dönmüştür. Ne var ki, Danimarka'ya dönmesi, kendi isteğiyle değil, bir rastlantı sonucu olduğu gibi, oyunun sonunda öç alması da, neredeyse kendi iradesi dışında kalacak, ancak bazı rastlantılar sayesinde gerçekleşecektir.

Dördüncü perdenin yedinci ve son sahnesi, beşinci sahnenin bir devamıdır. Kralla Laertes beşinci sahnede kararlaştırdıkları gibi baş başa konuşmaktadırlar. Claudius, Polonius'u Hamlet'in öldürdüğünü Laertes'e söylemiştir bile. Laertes'in babasının canına kıyanın, onu da öldürmeyi amaçladığını ekler şimdi. Hamlet'i İngiltere'ye bir ölüm fermanıyla gönderdiği konusunda Laertes'e bir tek söz söylememeye özen gösterir. Laertes kralın Hamlet'i niçin hemen cezalandırmadığını sorunca, Claudius bunun çok önemli iki nedeni olduğunu açıklar: Birincisi, kraliçenin oğluna aşırı düşkünlüğü; Claudius'un da karısına, onsuz yaşayamayacak kadar bağlı oluşudur. Claudius'un böyle konuşurken, doğru söylediğinden en küçük bir kuşkumuz yoktur. Kardeşini öldüren, yeğenini öldürmek için karanlık düzenler çeviren bu adamı insanlaştıran da, kraliçeye duyduğu, «benim erdemim mi, yoksa belâm mı?» («my virtue or my plague?») (IV, 7, 13) dediği sevdadır. Hamlet'e karşı açıkça bir şey yapamamasının ikinci nedeni de, daha önce de değindiğimiz gibi, Danimarka halkının prenslerini çok sevmeleri, onun kusurlarını bile hoş görmeleridir.

Kral bunları anlatırken sahneye giren bir haberci, Hamlet'in mektuplarını getirir. Hamlet krala yazdığı dört satırlık mektupta, Danimarka sahiline yoksul ve yapayalnız bırakıldığını, ertesi gün Elsinore'a gelip böyle garip bir biçimde ansızın geri dönmesinin nedenlerini anlatacağını bildirir. Bu haber kralı öylesine tedirgin eder ki, serinkanlılığına karşın, ne yapacağını şaşırır, neredeyse Laertes'in fikrini soracak duruma düşer. Ama güçlü kişiliği çabucak toparlanmasını sağlar gene ve Hamlet'i ortadan kaldıracak olan plânı hemen kotarır. Claudius'a bakılacak olursa, bu öylesine kurnazca bir plândır ki, hem Laertes prensi öldürebilecek, hem de herkes ve bu arada kraliçe Gertrude, Hamlet'in bir kazaya kurban gittiğini sanacaktır: Fransa'dan gelen biri, Laertes'in ne denli usta bir eskrimci olduğunu anlatınca, prens bu sözleri büyük bir ilgiyle dinlemiş, onunla boy ölçüşebilmek için Laertes'in Danimarka'ya dönmesini dört gözle beklediğini söylemiştir. Hemen durumu sezemeyen Laertes, Hamlet ile bir eskrim maçı yapmalarından ne çıkacağını sorar krala. Claudius bu soruyu yanıtlayacağı yerde, delikanlıyı kışkırtmak amacıyla ona başka bir soru sorar:

Laertes, babanı sever miydin?
Yoksa bir kederin resmi gibi misin?
Yüreği olmayan bir yüz müsün?

Laertes, was your father dear to you?
Or are you like the painting of a sorrow,
A face without a heart?

(*IV, 7, 106-108*)

Sonra da Laertes'in, babasının katilini cezalandırmak için her şeyi göze alıp almayacağını öğrenmek ister. Laertes, Hamlet'in gırtlağını herkesin önünde, kilisenin ortasında bile kes-

meye hazır olduğunu bildirir. Bunun üzerine kral hazırladığı haince plânı açıklar: Hamlet ile Laertes arasında bir eskrim karşılaşması düzenlenecek. Bu karşılaşmayı seyredenler ya birini, ya ötekini tutarak bahse girecekler. Böylece sarayda eğlenceli bir gösteriye dönüşecek olan bu karşılaşma sırasında, Laertes ucu düğmesiz, yani gerçekten kesen bir meç kullanmasının yolunu bulup babasının öcünü alabilecek. Bunu söylerken Claudius'un Hamlet için,

Son derece açık yürekli olduğundan ve hile nedir bilmediğinden,
Meçleri incelemeyecektir

Most generous and free from all contriving,
Will not peruse the foils

(IV, 7, 134-135)

diyerek, öldürmeyi tasarladığı yeğenini övmesi de ayrıca ilginçtir.

Şimdiye dek Laertes'i sıradan, ama mert bir delikanlı bilir, düşmanına karşı açıkça savaşacağını sanırdık. Şimdi ise, düşmanının canına mutlaka kıyabilmek, gövdesi hafifçe çizilse bile ölmesini sağlamak için, bu keskin meçin ucuna öldürücü bir zehir sürülmesini önermesi, onun en azından kral kadar haince davranabileceğini kanıtlar. Kral da herhalde Laertes'den aşağı kalmamak kaygısıyla, üçüncü bir namussuzluk düşünür: Zehirli bir şarap kadehi hazırlayacaktır. Eğer Laertes'in meçinin keskin ve zehirli ucu Hamlet'e hiç değmezse, o zaman kral ona bu zehirli şarabı sunacak, böylece prens nasıl olsa ölecektir. Gerçi Hamlet gerçekten ölecektir, ama zehirli meçi yüzünden Laertes, zehirli şarabı yüzünden de Claudius, onunla birlikte öleceklerdir sonunda.

Bu karanlık dolaplar dönerken, üzüntü içinde sahneye gi-

ren kraliçe, Ophelia'nın boğulduğunu haber verir. Ophelia'nın ölümüyle kralla Laertes'in Hamlet'e karşı kurdukları ölüm tuzağı arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır. Çünkü ayrıca güzel, nerdeyse şiirsel diyebileceğimiz bir ölümdür Ophelia'nınki. Kraliçenin anlattığına göre, genç kız çeşitli çiçeklerden yapılmış acayip çelenklerle ırmağa inmiş. Çelenklerini suya yansıyan bir söğüt ağacına asmaya çalışırken, bir dal kırılıvermiş. Ophelia çiçekleriyle birlikte suya düşmüş. Etekleri yayılıp onu bir süre suyun üstünde tutmuş. Eski şarkılardan kopuk kopuk parçalar söyleyerek, bir «deniz kızı gibi» («mermaid-like») (IV, 7, 176) bir süre sularla akmış, sonra boğulmuş.

Wilson Knight'ın dediği gibi, «bu dünyadan olmayan garip bir güzellik» vardır Ophelia'nın ölümünde. (3) Hiçbir trajik ya da acı yanı olmayan, herkesi duygulandıran, şairlerin hayal gücünü coşturan bir ölümdür bu. Coleridge o söğütlü ırmağın suları üstünde Ophelia'yı, çiçeklerle örtülü küçük bir «peri adasına» benzetir. Arthur Rimbaud genç kızın «tatlı deliliğinden» («douce folie») söz ederek, «Ophélie» adlı şiirin başlangıcında, karanlık suların üstünde yüzen büyük bir zambağa benzetir onu:

Sur l'onde calme et noire où dorment les etoiles
La blanche Ophelia flotte comme un grand lys.

Delirince çevresine çiçek saçan Ophelia'nın ölümü, aklımıza hemen çiçekleri getirir zaten. Ophelia gömülürken de ağabeyi şöyle der:

Toprağa koyun onu;
Ve onun o güzel, tertemiz gövdesinden
Menekşeler fışkırsın.

Lay her in the earth;
And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring.

(V, 1, 231-233)

Ne gariptir ki, Shakespeare, Stratford-upon-Avon'da on beş yaşlarındayken, kasabanın ortasından geçen Avon ırmağına düşen bir genç kız boğulmuştu. Bu kızın adının Catherine Hamlet (ya da Hamlett) olması, büsbütün daha garip. Anlaşılan, Shakespeare'in doğduğu kasabada oturanlar, bu genç kızla Ophelia'yı öyle bir özdeşleştirmişler ya da Ophelia'nın gerçekten yaşadığına öyle bir inanmışlar ki, neredeyse dört yüzyıl sonra, 1964'de Shakespeare'in doğum gününde düzenlenen bilimsel toplantılar dolayısıyla Stratford'da bulunduğumuz sırada, yaşlı bir adam bizi ırmak boyuna götürdü, yüzlerce söğüt arasında bir tanesini göstererek, «işte Ophelia bu ağaca çiçek çelenklerini asarken suya düşüp boğuldu,» dedi.

Beşinci perdenin başında, Mezarcıların konuşmalarından da anlaşılacağı gibi, Ophelia'nın bir kaza sonucu mu öldüğü, yoksa kendi canına kıymak mı istediği, bir tartışma konusudur. Gerçi Ophelia'nın ölümünü anlatırken bir çeşit koro görevini yüklenip, olup bitenleri kendi gözleriyle görmüş gibi dile getiren kraliçe, onun suya «düştüğünü» («fell») (IV, 7, 175) söyler, ama Ophelia düştüğü sudan çıkmak için, imdat istemek için en küçük bir çaba göstermemiş, tam tersine, şarkılar söyleyerek kendini koyuvermiştir. Nitekim beşinci perdenin başlangıcında yapılan cenaze töreninde, din adamlarının onun ölümünü bir intihar saydıkları anlaşılacaktır. Bilinçsiz olsa da, Ophelia ölümü özleyebilir. Genç kızın bu kuşkulu ölümünde, Shakespeare'ın bu tragedyaya ikide birde eklediği gizli alaylardan birini görürüz gene; çünkü Hamlet sürekli deli rolü oynadığı halde, sonunda Ophelia'dır deliren; Hamlet oyun boyunca kendini öldürmekten söz ederken, kendi canına kıyan o değil, gene Ophelia'dır.

NOTLAR:

1 — A.J.A. Waldock, *Hamlet. A Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931, s. 354-360
2 — Salvador de Madariaga, *On Hamlet*, London, Hollis and Carter.
3 — G. Wilson Knight, *The Imperial Theme*, London, Methuen University Paperbacks, 1965, s. 116

BEŞİNCİ PERDE

Beşinci perdenin birinci sahnesinde, iki Mezarcı, Ophelia'nın kuşkulu ölümünü tartışarak, onun mezarını hazırlamaktadırlar. *Hamlet*'in kimi metinlerinde, bunlara doğrudan doğruya «soytarı» adı verilir. Shakespeare'in çoğu tragedyalarında - örneğin, *Romeo and Juliet*'de Juliet'in dadısı, *Macbeth*'de sarhoş kapıcı, *King Lear*'de kralın soytarısı, *Antony and Cleopatra*'da Mısır kraliçesine zehirli yılanları getiren köylü gibi - güldürücü kişiler ve güldürücü sahneler bulunduğu için, bu Mezarcıların da, Ophelia'nın ölümüne duyulan acıdan sonra gerginliği azaltmak, seyircileri biraz rahatlatmak ve eğlendirmek amacıyla oyuna eklendiğini savunanlar vardır. Oysa, biraz önce de belirttiğimiz gibi, zavallı Ophelia'nın ölümünde bizi gerçekten sarsan trajik bir hava yoktur. Mezarcılara gelince, onlar tıpkı Lear'ın Soytarısı gibi, nükteli ve keskin zekâlı olmakla birlikte, alışılagelmiş anlamda güldürücü değildirler. Ophelia'nın kendini öldürüp öldürmediği, bir ölünün toprakta çürümesi için ne kadar zaman gerektiği gibi sorunları tartıştıklarına, bunu yaparken de, çevrelerine kurumuş kafatasları ve ölü kemikleri fırlattıklarına göre, ele aldıkları konuların da, davranışlarının da eğlendirici olduğu söylenemez. Gerçi onların güldürücü yanları da vardır, ama Shakespeare'de çoğu

zaman olduğu gibi, bu sahnede de tragedya ile komedya sıkı sıkı birbirine örülmüştür.

Bu sahne, arkadaşından çok daha parlak zekâlı olan ve çok daha akıllıca konuşan birinci Mezarcının, kendi canına kıyan bir kadının kutsanmış Hıristiyan mezarlığında gömülmesinin doğru olup olmadığını sormasıyla başlar. İkinci Mezarcıya göre, soruşturmayı yürütenler, bunun bir intihar olayı olmadığına karar vermişlerdir. Ne var ki, adam çok sağlam bir mantığa başvurarak bunun doğru olmadığını kanıtlar: Eğer sular bir insana gelip onu boğarsa, demek ki, o insan kendini öldürmemiştir. Ama tam tersi olup da, bir insan suya gidip boğulursa, demek ki, o insan kendi yaşamına son vermiştir. Mezarını kazdıkları kadının yaptığı da budur. Mezarcılar Ophelia'nın adını bile bilmezler, ama o kendi canına kıyarak günahların en büyüğünü işlediği halde, sırf yüksek sınıftan geldiği için ailesinin onu buraya gömebildiğinin farkındadırlar:

Sana doğrusunu söyleyim mi? Eğere soylu sınıftan olmasaydı, kutsanmış Hıristiyan toprağına gömemezlerdi onu.

Will you have the truth of it? If this had not been a gentlewoman she would have been buried out of Christian burial.

(*V, 1, 22-24*)

Birinci Mezarcıya bakılacak olursa, hiçbir Hıristiyanın kendini boğmaya ya da asmaya hakkı yoktur da, ancak kibar sınıftan gelenlerin bunları yapmaya hakları vardır. Bununla birlikte Mezarcı, bir emekçi olarak kendi sınıfının üstünlüğüyle gururlanır da. İlk soylu kişiler, bahçıvanlar, toprak belleyenler, mezar kazanlardır ona göre. Bunu duyunca, eski bir İngiliz halk ezgisi gelir aklımıza:

Adem toprağı kazıp, Havva yün eğirirken,
Soylu kişi kimdi o sırada?

When Adam delved and Eve span,
Who was then the gentleman?

Bu övünmesinden sonra birinci Mezarcı, ikincisine bir bilmece sorar: Duvarcılardan da, gemi yapıcılarından da, marangozlardan da daha sağlam iş çıkaranların kimler olduğunu öğrenmek ister. İkinci Mezarcı doğru yanıt veremeyince, birincisi en sağlam yapıları kendi mesleklerinden olanların yaptığını, çünkü bir mezarcının yaptığı «evlerin kıyamet gününe kadar yıkılmadığını» («the houses that he makes last till doomsday») (V, 1, 58) bildirir.

Birinci Mezarcı arkadaşının meyhaneye gidip bir miktar içki getirmesini istedikten sonra şarkılar söyleyerek mezar kazarken, Hamlet ile Horatio sahneye girerler. Ophelia'nın öldüğünden, bunun sevgilisinin mezarı olduğundan hiç haberi bulunmayan Hamlet'in ilk tepkisi, böyle bir iş yaparken şarkı söylediği için adamı suçlamaktır. Oysa Mezarcının şarkıları ve şakaları, kralların kendi öz kardeşlerini öldürmelerine, genç prenslerin canına kıymak için karanlık plânlar tasarlanmasına, mayıs gülleri gibi saf ve güzel soylu kızların delirip boğulmalarına karşın, halk arasında yaşamın sürüp gittiğini göstermektedir.

Adam kazdığı mezardan çıkardığı bir kurumuş kafatasını kaygısızca dışarıya fırlatınca, her zaman ölüm saplantısı içinde olan Hamlet, onu eline alır. «Şu kafatasının bir dili vardı ve eskiden şarkı söylerdi» («that skull had a tongue in it and could sing once») (V, 1, 74-75) diyerek, bunun kimin kafası olabileceği konusunda fikir yürütmeye başlar: Belki Tanrıyı bile atlatmaya kalkan dalaveracı bir politikacının, belki de tatlı diller döken bir saray adamının kafatasıdır bu. Şimdiyse

o kafatasının böyle hor kullanılması, yaşamın ne denli boş olduğunun yeni bir kanıtıdır Hamlet için. Ölü kemiklerinin kaydırak oynarcasına oradan oraya atıldığını «düşündükçe, benimkiler (yani kendi kemikleri) sızlıyor» («mine ache to think on it») (V, 1, 89) der. Bu sözler, Shakespeare'in mezar taşına yazılı olan ve kemiklerinin mezarından çıkarılmamasını dileyen dörtlüğü anımsatır bize. Mezarcı dışarıya bir kafatası daha atınca, Hamlet bunun türlü türlü hileler yapan bir avukatın ya da bol bol toprak satın alma meraklısı birinin kafatası olabileceğini düşünür. Acı acı alay ederek, artık o adamın kafasında ancak bir avuç pis toprak kaldığını söyleyince, Shakespeare'in de bir yığın toprak satın aldığını anımsarız elimizde olmadan.

Mezarcıyla konuşmaya karar veren Hamlet, kimin kabrini kazdığını sorar. Adam hiç duraksamadan bunun kendi mezarı olacağını söyler. Derken yaşlı Mezarcıyla prens arasında, sözcüklerin değişik anlamlarıyla oynayarak, bir çeşit espri düellosu yapılır. Nükteli konuşma konusunda kendisinden hiç de aşağı kalmayan bu halk adamı karşısında, neredeyse pes edecek duruma düşen Hamlet, Mezarcının keskin zekâsına şaşar; ağzından çıkan her söze dikkat etmezse, herifin onu rezil edeceğini söyler. Mezarcıya bu işi kaç yıldır yaptığını sorunca, kiminle konuştuğunun farkında olmayan adam, otuz yıl önce «genç Hamlet tam doğduğu gün» («the very day that young Hamlet was born») (V, 1, 142) bu işe başladığını bildirir. Böylece oyunun başlangıcında üniversiteden yeni geldiği için çok daha genç sandığımız Hamlet'in yaşını öğrenmiş oluruz. Mezarcı «hani deli olup da İngiltere'ye yollanan» («he that is mad, and sent to England») (V, 1, 143) diye söz eder prensten. Hamlet onun neden İngiltere'ye yollandığını öğrenmek isteyince de, Shakespeare Mezarcıyı sözcü olarak kullanıp, kendi ülkesiyle alay etmenin bir yolunu bulur. Çünkü Mezarcıya bakılacak olursa, İngiltere'de herkes Hamlet kadar deli olduğundan, onun deliliği göze batmazmış orada. Hamlet, Dani-

marka prensinin neden delirdiğini Mezarcıya iki kez sorar, ama adam onun aklını yitirerek delirdiğini söylemekle yetinir.

Saplantısı olan ölümle ilgili her ayrıntıya sağlıksız bir merak duyan Hamlet, şimdi mesleğiyle ilgili, neredeyse teknik diyebileceğimiz bir soru yöneltir Mezarcıya; bir ölünün mezarda kaç yılda çürüdüğünü öğrenmek ister. Mezarcı bu ölü yaşarken de çürümüş değilse, sekiz dokuz yıl dayanabileceğini bildirir. Derken yirmi üç yıl önce ölen bir adamın kafatasını gösterir. Hamlet bu kafatasının, babasının saray sovtarısı, küçükken yakından tanıdığı Yorick'inki olduğunu öğrenip, onu eline alınca, hem müthiş duygulanır, hem de bir çeşit tiksinti duyar:

Vah zavallı Yorick! Onu tanırdım, Horatio. Beni sırtında taşıdı binlerce kez... Kim bilir ne kadar çok öptüğüm dudakları işte buradaydı.

Alas! Poor Yorick. I knew him, Horatio... He hath borne me on his back a thousand times... Here hung those lips that I have kissed I know not how oft.

(*V, 1, 177-180*)

Herkes için bir sevinç ve mutluluk kaynağı olan bu adamdan, insanın midesini bulandıran iğrenç bir kafatası kalmıştır kala kala. Hamlet acıyla sorar:

Şakaların, oyunların, şarkıların nerede şimdi? Sofradakileri kahkahalara boğan neşe patlıtların nerede?

Where be your gibes now? Your gambols? Your songs? Your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar?

(*V, 1, 183-185*)

Hamlet'in gözünde bu kafatası, yaşamanın boşluğunun, ölümün önlenmez zaferinin bir simgesi olmuştur. Ölüm aklından çıkmadığı gibi, annesi de aklından çıkmadığı için, şimdi buruk bir alaycılıkla şöyle der elindeki kurumuş kafatasına:

Hadi, bizim lady'nin odasına git şimdi. Yüzünü bir parmak kalınlığında boyasa da, gene de bu hale geleceğini söyle ona. Bu söze de gülsün bakalım.

Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that.

(*V, 1, 186-188*)

Bu kafatası sadece kadınların güzelleşme çabalarının değil, erkeklerin yücelme hırslarının da boşuna olduğunu kanıtlar Hamlet'e. Çünkü dünyayı korkudan titreten büyük İskender de, büyük Sezar da, böyle tiksindirici, böyle pis kokulu bir kemik ve toz yığınına dönüşmüşlerdir ergeç. Ölümün karşısında Yorick neyse, onlar da odur.

Hamlet böyle konuşurken, kral, kraliçe, Laertes, bir rahip ve başkaları, Ophelia'nın cenazesiyle sahneye girerler. Hamlet törenin yarım yamalak yapılmasından, toprağa verilecek insanın kendi canına kıydığını hemen anlar; Horatio ile birlikte bir kenara çekilip, olup bitenleri izler.

Laertes cenaze töreninin böyle kısa kesilmesine karşı koyar. Rahip ise, bu ölümün kuşkulu olduğunu, ölenin sırf yüksekten emir geldiği için kutsanmış bir Hıristiyan mezarlığında toprağa verilebildiğini, yoksa üstüne kırık çanak çömlek parçaları ve taşlar yığarak onu bir köşeye atmaları gerektiğini açıklar. Öfkelenen Laertes'in, rahip cehennemde işkence görürken, kız kardeşinin cennette bir melek olacağını söylemesi üze-

rine, Hamlet ölenin kim olduğunu öğrenir. Kraliçe sade ve duyarlı sözlerle, mezara indirilen Ophelia'nın üstüne çiçekler serper:

Benim Hamlet'imin karısı olacağını umuyordum,
Tatlı kız; senin mezarına çiçek serpeceğimi değil,
Gelin yatağını süsleyeceğimi sanıyordum.

I hop'd thou shouldst have been my Hamlet's wife;
I thought thy bride-bed to have deck'd, sweet maid,
And not have strew'd thy grave.

(V, 1, 237-239)

Derken Laertes son derece yapay ve tantanalı bir dille, kız kardeşini delirtmekle suçladığı Hamlet'e lânet eder:

Ah! Üç katlı bir belâ,
On kez artarak üç katlı, üstüne konsun o lânetli başın!

O, Treble woe
Fall ten times treble on that cursed head!

(V, 1, 239-240)

Sonra bir süre toprak atmamalarını emreder. Ophelia'yı bir kez daha kucaklayabilmek için aşırı gösterişli, dramatik bir davranışla mezarın içine atlar, kardeşiyle birlikte gömüleceğini bildirir. Bu mezar Pelion ya da Olympos dağları yüksekliğine varıncaya dek, ölünün de dirinin de üstüne toprak yığılmasını, aynı şatafatlı üslupla ister. Bu delikanlının duyduğu acının içtenliğinden hiç kuşkumuz yoktur. Ne var ki, ko-

nuşma biçimi gülünç denilecek kadar abartmalıdır, yapaydır. Ophelia'nın boğulduğunu duyunca,

Sana fazlasıyla su verildi, zavallı Ophelia,
Onun için gözyaşlarımın akmasını yasaklıyorum.

Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears.

(IV, 7, 185-186)

demesi kadar gülünçtür şimdi söyledikleri.

Bunları duyup fena halde öfkelenen Hamlet, babasından kendisine kalan krallık unvanını ilk kez kullanıp, «işte ben, Danimarkalı Hamlet!» («this is I, Hamlet the Dane») (V, 1, 250) diye ortaya çıkar. «Kederini böyle aşırı bir biçimde dile getiren kimdir?» («What is he whose grief bears such an emphasis?» (V, 1, 247-248) diye bağırır. Sonra o da mezarın içine atlar. Çok yakında gene dövüşüp ikisi de ölecekleri için, mezardaki bu dövüş ayrıca anlamlıdır. Hamlet gırtlağını sıkmaya kalkan Laertes'i tehdit eder. Öfkesinin akıl almaz bir örneğini tam şu sırada gözler önüne serdiği halde, kolayca öfkelenmediğini, ama öfkelenince de içinde «tehlikeli bir şey («something dangerous») (V, 1, 255) olduğunu, Laertes akıllıysa, bundan sakınması gerektiğini söyler.

Orada bulunanlar, Hamlet ile Laertes'i zorla ayırırlar. Derken Hamlet ne bundan önce söylediği, ne de bundan sonra söyleyeceği bir şeyi, yani Ophelia'yı sevdiğini açıklar:

Ophelia'yı seviyordum. Kırk bin kardeşi, tüm sevgilerini
Birleştirseler, gene de onu sevemezlerdi
Benim sevdiğim kadar.

I lov'd Ophelia. Forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
Make up my sum.

(*V, 1, 262-264*)

Hamlet ile ilgili birçok sorunda olduğu gibi bu sorun konusunda da eleştirmenler birbirlerine girmişlerdir. Allardyce Nicoll'un sandığı gibi, Hamlet Ophelia'ya öteden beri tutkun mudur? Oyunun metninde, şimdi söylediği dışında, bu görüşü doğrulayacak bir tek söz olmadığı halde, öç almasını ertelemesinin nedeni Ophelia'ya sevgisi midir? (1) Yoksa Wilson Knight'ın sandığı gibi, genç kız yaşadığı sürece ona duyduğu sevgiyi yadsıyan, kendi kendisinden bile saklayan Hamlet, ölümünden sonra onu sevdiğini anlamış da, şimdi gerçeği mi söylüyordur? (2) Yoksa Madariaga'nın ileri sürdüğü gibi, Laertes'in abartmalı ve tantanalı sevgi sözleri ve dramatik davranışları sinirine dokunduğu için, her konuda olduğu gibi zavallı Ophelia'yı sevmek konusunda da Laertes'e üstünlüğünü kanıtlamak mı istiyordur? (3) Dover Wilson bunlardan daha akla yakın bulduğumuz bir görüşü savunarak, Hamlet'in şu sırada gerçek bir acı duyduğunu, ama bu acının aşktan çok vicdan azabından kaynaklandığını ileir sürer. (4) Hamlet dolaylı yoldan genç kızın ölümüne neden olduğu için değil, onu sevemediği için vicdan azabı çeker. Ophelia'yı sevmediği için de, ona duyması gerektiği ve duyamadığı aşkı şimdi vurgular; onun karşısında oynayamadığı âşık rolünü, şimdi başkalarının önünde abartarak oynar.

Daha önce de değindiğimiz gibi, Hamlet durumunda birinin, yani ağır bir görevi yerine getiremeyen bir adamın sevdalanması pek olası değildir. Hele Ophelia gibi, ona destek sağlayamayacak, düşmanlarının oyununa gelecek bir kıza sevdalanmasının hiç yolu yoktur. Üstelik annesinin davranışından ötürü, Hamlet'in tüm kadınlara karşı bir burukluk, bir güven-

sizlik duyduğunu da unutmamalıdır. Nitekim kral, Hamlet ile Ophelia'nın konuşmalarını gizlice dinledikten sonra, üvey oğlunun sorunlarının aşktan gelmediğini hemen anlar. Hamlet, Horatio'ya içini dökerken de, aklından tüm geçenleri dile getirdiği «soliloquy»lerinde de, zavallı Ophelia'yı bir tek kez bile anmaz. Hamlet'in tragedyasında bir aşk öyküsüne gerçekten yer yoktur ve Shakespeare, Hamlet-Ophelia ilişkisini geliştirip bunun üstünde durursa, bir yanılgıya düşeceğini çok iyi bilir.

Ne var ki, prensin şu sırada delice davranacak kadar sarsıldığı yadsınamaz. Kral, «Ah! O delirdi, Laertes!» («O! He is mad, Laertes!») (V, 1, 265) diye delikanlıyı uyarırken, kraliçe de «delilikten başka bir şey değil bu!» («This is mere madness!») (V, 1, 277) derken, tümüyle doğru konuşurlar. Ophelia'nın ölümü kadar, ağabeyinin tantanalı sözleri de Hamlet'i çileden çıkarmıştır. «Onun uğruna neler yapacaksın?» («What wilt thou do for her?») (V, 1, 264) diye bağırır Laertes'e; bunların hepsini kendisinin de yapmaya hazır olduğunu bildirir. O da ağlayacaktır, o da dövünecektir, o da ağzına bir lokma koymayacaktır, o da gövdesini paralayacak, o da Ophelia'nın mezarına diri diri gömülecektir. Bu arada «sirke içmek» («drink eisel») (V, 1, 269) ya da «bir timsah yemek» («eat up a crocodile») (V, 1, 269) gibi gülünç çılgınlıklar yapabileceğini, bunları yaparken de, Laertes'inkiler kadar parlak ve tantanalı lâflar edebileceğini söyler.

Annesi bu çılgınlık nöbetinin birazdan geçeceğini bildirir. Gerçekten de Hamlet deliler gibi bağırıp çağırdıktan sonra toparlanır. Aralarında çıkan kavgadan sanki asıl kendisi suçlu değilmiş gibi, Laertes'i sevdiğinden bile söz eder:

Dinleyin beni, efendim;
Neden bana karşı böyle davranıyorsunuz?
Sizi öteden beri severim. Ama önemi yok.

Hear you, sir;
What is the reason that you use me thus?
I lov'd you ever. But it is no matter.

(*V, 1, 281-283*)

İleride göreceğimiz gibi, «ama önemi yok» demesi, tragedyanın son sahnesinde Hamlet'in tutumunu belirtmek açısından özellikle anlamlıdır. Prens gider gitmez, Claudius dün geceki konuşmalarını düşünerek, Laertes'den sabırlı olmasını ister. Horatio'ya Hamlet'in yanından ayrılmamasını, kraliçeye de oğluna gözkulak olmasını tembih eder.

Hamlet'in ikinci ve çok uzun son sahnesinin başlangıcında, prens Danimarka'dan ayrıldıktan sonra olup bitenleri, gemi İngiltere'ye doğru yol alırken duyduğu huzursuzluğu Horatio'ya anlatır:

Efendim, yüreğimde bir çeşit savaş vardı;
Uyumamı engelliyordu.

Sir, in my heart there was a kind of fighting
That would not let me sleep.

(*V, 2, 4-5*)

Bunu söylerken geçmiş zamanı kullanması ayrıca ilginçtir. Çünkü Hamlet tasarılar kurup bir şeyler yapmaya çalışmaktan, tasarladıklarını yapamadığı için kendini suçlamaktan vazgeçip kendini kadere teslim ettiği, bizler ne denli beceriksiz davranırsak davranalım, «amaçlarımızı biçimlendiren tanrısal bir güç olduğuna» («there's a divinity that shapes our ends») (V, 2, 10) inandığı için, yüreğindeki savaş sona ermiştir artık.

Horatio'ya anlattığına göre, gemide geceleyin gözüne uyku girmeyen Hamlet, karanlıkta kalkmış, Rosencrantz ile Guil-

denstern'ün eliyle İngiltere kralına gönderilen mektubu bulmuş, Claudius'un onun başının hemen kesilmesini emrettiğini öğrenmiştir. Bu mektubu cebine koyup, Danimarka kralının ağzından ikinci bir mektup yazmış, bu mektubu getirenlerin hemen öldürülmelerini istemiştir. Horatio, Rosencrantz ile Guildenstern'ün öteki dünyaya mı yollandığını sorunca, Hamlet bu konuda hiç vicdan azabı çekmediğini; krala âlet olan eski arkadaşlarının başlarına böyle bir şey gelmesi için ellerinden geleni yaptıklarını; amcası ve kendisi gibi güçlü düşmanların arasına giren sıradan kişilerin ezilmelerinin önlenemeyeceğini açıklar.

Gerçi Rosencrantz ile Guildenstern'ün ortadan kaldırılması, *Hamlet*'i okuyan ya da seyredenlerin yüreğini paramparça etmez, ama Hamlet'in sahte bir mektup yazarak, eskiden çok sevdiği çocukluk arkadaşlarını kılı kıpırdamadan ölüme yollaması, ne de olsa insanı biraz tedirgin eder. Örneğin, Stopford Brooke, Hamlet gibi yüce ruhlu bir insana hiç yakışmayan, o sırada ancak delirmesiyle açıklanabilen ve tragedyanın güzelliğini bozan bir leke sayar bunu. (5) Üstelik Hamlet onlara kötülük etmeden, İngiltere'ye gidip uzaklaşmalarına göz yumabileceğine göre, Rosencrantz ile Guildenstern'ün öldürülmesi, tragedyadaki olaylar dizisinin, yani konunun gelişmesi açısından hiç de gerekli değildir. Hamlet belki bunu bilmiyordur, ama krala hafiyelik etmelerine karşın, Rosencrantz ile Guildenstern'ün, prensin ölüm fermanını İngiltere'ye prensle birlikte götürdüklerinden haberleri yoktur. Bu yüzden işledikleri suçla onlara verilen cezanın ağırlığı arasındaki dengesizlik, ayrıca göze çarpar. Middleton Murry, «düşünen Hamlet» ile «eyleme geçen Hamlet» arasında büyük bir ayrım görür. «Düşünen Hamlet»in onlara karşı kesinlikle böyle davranmayacağını, Rosencrantz ile Guildenstern'ün «eyleme geçen Hamlet»in kurbanları olduklarını ileri sürer. (6) Rosencrantz ile Guildenstern'e kıyılmasını Hamlet'in tek kötülüğü olarak niteleyen Helen Gardner, çevresindeki ahlâksızlığın o sırada

Hamlet'e de bulaştığı için, düşmanının kulu olan kalleş arkadaşlarına vahşice ve acımasızca bir tepkide bulunduğunu söyler. (7) Danimarka prensinin böylesine katı yürekli davranmasına Shakespeare de biraz pişmandı belki. Çünkü oyunun sonunda, açıklamamızın yolu olmayan garip bir durumla karşılaşırız: Hamlet öldükten sonra sahneye giren İngiliz elçileri, emirlerin yerine getirildiğini, Rosencrantz ile Guildenstern'ün öldürüldüklerini haber verince, Horatio, Hamlet'in bunu duysaydı, «onların öldürülmesi için hiçbir zaman emir vermediğine» göre («he never gave commandment for their death») (V, 2, 366) İngilizlere hiç de teşekkür etmeyeceğini ileri sürerek, bildiğimiz kadarıyla düpedüz yalan söyler.

Çağımızın ünlü tiyatro yazarlarından Tom Stoppard'ın, hiç de ilginç olmayan bu iki kişi üzerine yazdığı çok ilginç bir oyun, 1967'de İngiliz Ulusal Tiyatrosunda sahneye konulmuştu. *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* adını, İngiliz elçisinin «Rosencrantz ile Guildenstern öldü» (V, 2, 364) demesinden alan oyundaki kişiler, Shakespeare'in tragedyasındaki kişilerdir. Rosencrantz ile Guildenstern çoğunlukla Hamlet'in metnindeki sözlerle, kimi zaman da Tom Stoppard'ın yazdığı sözlerle konuşurlar. Oyunda Rosencrantz ile Guildenstern öylesine özdeşleşmişlerdir ki, Rosencrantz kendini Guildenstern olarak tanıtır bir ara. Hamlet ile kraliçe de, birine ötekinin, ötekine birinin adını verirler zaman zaman. Claudius'un İngiltere'ye gönderdiği mektubu açıp okudukları gibi, Hamlet'in onun yerine yazdığı mektubu da açıp okuyan Rosencrantz ile Guildenstern, öleceklerini bilirler. Ama her olayın karşısında edilgin kaldıkları gibi, kendi ölümleri karşısında da edilgin kalırlar. «Biz küçük insanlarız» derler; «bu işlerin içyüzünü bilemeyiz; kralların, hattâ kaderin tasarladıklarını önlemeye çalışmak, bizim haddimiz değildir.» Oyunda Rosencrantz ile Guildenstern üzerine kesin bir yargı verilmez. Onların kendi kurdukları tuzağa düşen hainler mi oldukları, yoksa tanrıların

hışmına uğrayan aslında suçsuz insanlar mı oldukları karara bağlanmaz.

Hamlet eskiden arkadaşları olan bu iki adamı aklından silip attıktan sonra, kralın ileride yapabileceği kötülükleri önlemek amacıyla, onun kullandığı silâhları ona karşı kullanmaya hakkı olduğunu ileri sürerek, amcasından kinle söz eder:

Kralımı öldüren, anamı orospu edendir o.
Tahta seçilme umutlarımı engelledi;
Canıma kıymak için oltasını attı.

He that hath kill'd my king and whore'd my mother,
Popp'd in between the election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life.

(V, 2, 64-66)

Horatio, Claudius'un çok yakında İngiltere'den haber alıp durumu öğreneceğine değinince, Hamlet kendine büyük bir güveni varmış gibi konuşarak, bu arada düşmanının canına kıyma fırsatını bulacağını söyler. Derken, birçok kez belirttiğimiz gibi, bu oyunda çok sık görülen o gizli alaylardan biriyle karşılaşırız gene: Laertes'in ona karşı ne haince düzenler kurduğundan haberi olmayan Hamlet, babası öldürüldüğü için, Laertes'in tıpkı kendi durumunda olduğunu belirterek, bu delikanlıya kötülük ettiğine çok üzüldüğünü; Laertes gösteriş yaparcasına davrandığı ve parlak sözler söylediği için, ölçüsüz bir öfkeye kapıldığını anlatır. Bunları anlatırken de, her şeyi söylediği Horatio'ya, zavallı Ophelia ile ilgili bir tek söz bile söylemez.

Hamlet ile Horatio konuşurlarken, Osric denilen saray süppesinin yanlarına gelmesiyle, tragedyada bir güldürü sahnesi başlar. Osric, oyunlarında en küçük rolleri çizerken bile Shakespeare'in görülmedik ustalığını, ancak bir tek kez görü-

nüp birkaç söz söyleyen önemsiz bir kişiye nasıl olağanüstü bir canlılık ve gerçeklilik verebileceğini kanıtlar. Genç Osric küçük bir Polonius'dur. Tıpkı Polonius'unki gibi, sözde kibar, ama aslında gülünç, yapay bir konuşma biçimi vardır onun da. Polonius kadar alık ve dalkavuk olduğundan, Hamlet eskiden Polonius ile nasıl alay ettiyse, şimdi de Osric ile alay eder. Shakespeare'in kendisi bir hayli toprak satın aldığı halde, Osric'in uçsuz bucaksız bereketli topraklara sahip oluşu, «pislikden yana geniş bir varlığı vardır» («spacious in the possession of dirth») (V, 2, 89) diyen Hamlet için bir alay konusudur. Kral eskiden Hamlet'e hep Polonius'u gönderdiği gibi, şimdi de Osric'i göndermiştir. Hamlet, Laertes ile eskrim karşılaşmasını haber vermeye gelen bu züppenin sözünü ikide birde keser. Daha önce Polonius ile oynadığı bulut oyununu şimdi Osric ile oynar. Polonius'u bir bulutu önce bir deveye, sonra bir gelinciğe, sonra bir balinaya benzetmeye zorladığı gibi, şimdi de Osric'in dalkavukluğunu rezil etmek için, ona önce havanın çok sıcak ve bunaltıcı olduğunu, sonra çok soğuk, daha sonra da gene çok sıcak olduğunu kabul ettirir. Osric o yapmacık diliyle konuşmaya başlayınca da, Hamlet yüzüne karşı onun konuşma tarzını taklit ederek adamı alaya alır. Hattâ saray çevrelerinde moda olan bu yapay üslubu öylesine abartır ki, Osric prensin ne dediğini anlayamaz olur. Şaşkına dönen Osric gider gitmez, kral doğru dürüst konuşan başka birini yollayıp, Hamlet'in eskrim karşılaşmasını hemen yapmaya hazır olup olmadığını öğrenmek ister. Hamlet de hiç duraksamadan hazır olduğunu bildirir.

Horatio onun bu karşılaşmada yenileceğini ileri sürünce, Hamlet, Laertes Fransa'ya gideli beri sürekli talim yaptığını, onun için kazanabileceğini söyledikten sonra, garip bir önseziyle konuşur:

Ama şurada, yüreğimde, nasıl bir sıkıntı olduğunu aklın almaz. Neyse, önemi yok.

But thou wouldst not think how ill all's here about my heart; but it is no matter.

(V, 2, 204-205)

Bu «ama önemi yok» sözü, bir önceki sahnede Laertes'e söylediğinin bir yankısıdır («but it is no matter») (V, 1, 283).

Hamlet artık değişmiştir. Kendini kadere teslim ettiği, her şeyin yakında biteceğini sezdiği için, eskrim karşılaşmasının gerçekten önemi kalmamıştır gözünde. Bir felâket olacağının arkadaşının içine doğduğunu anlayan Horatio, bu karşılaşmanın ertelenmesini ister. Ama ölüme hazır olan Hamlet, buna kesinlikle karşı koyar:

Hayır, hiç olmaz. Önsezilere meydan okuyoruz biz. Bir serçenin düşüşünde bile, kaderin özellikle saptadığı bir şeyler vardır. Eğer bu, şimdi olacaksa, geleceğe kalmaz eğer geleceğe kalacaksa, şimdi olmaz; şimdi olmazsa, ileride gene de olur. Tüm sorun hazır olmakta. İnsan giderken, geride bıraktıklarının hiçbirine sahip olamadığına göre, erken gitmekten ne çıkar? Her şeyi oluruna bırak.

Not a whit, we defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow. If it were now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: The readiness is all. Since no man has aught of what he leaves, what is it to leave betimes? Let be.

(V, 2, 211-216)

Tanrının buyruklarına gerçekten inanarak boyun eğmekten çok, alınyazısına katlanma, yani gerçek dinsel bir inançtan çok, bir kadercilik vardır Hamlet'in sözlerinde. Ama bu kadercilik, daha doğrusu ölümünün yaklaştığı düşüncesi, bir tür huzur vermiş gibidir ona. Daha önce de söylediğimiz gibi,

kendi kişisel çabalarıyla öcünü almaktan sanki vazgeçmiş, her şeyi oluruna bırakmıştır. Şimdi de amcasını öldürmek için bir girişimde bulunacağına, bir bakıma görevinden gene kaçıp, Laertes ile bir eskrim gösterisi yapacaktır.

Bu gösteri çok törensel bir hava içinde, prensle Laertes'in resmen barışmalarıyla başlar. Kral, Laertes'in elini tutup, Hamlet'in avucuna koyar. Hamlet de güzel sözlerle ve içtenlikle konuşarak, herkesin önünde Laertes'den özür diler:

Beni bağışlayın, efendim; size kötülük ettim.
Ama bir centilmen olduğunuz için, bağışlayın.

Give me your pardon, sir; I've done you wrong.
But pardon it, as you are a gentleman.

(*V, 2, 218-219*)

Laertes'in centilmenlikle hiçbir ilgisi kalmadığını, ucu sivri ve zehirli bir meçle Hamlet'i öldürmeye hazırlandığını bilen bizler için, «dramatic irony» denilen ve bu tragedyada sık sık görülen gizli alay, prensin bu sözlerinde ayrıca belirgindir. Hamlet herkesce bilinen, Laertes'in de herhalde duyduğu akıl hastalığından ötürü böyle davrandığını uzun uzun açıklar:

Hamlet mi Laertes'e kötülük etti? Aslâ değil?
...
Kim kötülük etti öyleyse? Hamlet'in deliliği! Demek ki,
...
Zavallı Hamlet'in düşmanıdır onun deliliği.

Was it Hamlet wrong'd Laertes? Never Hamlet!
...
Who does it then? His madness. If it be so,
...
His madness is poor Hamlet's enemy.

(*V, 2, 225 ve 229-231*)

Hamlet bu deliliği yüzünden, «kardeşim» («my brother») (V, 2, 236) dediği Laertes'i kırdığı için şimdi açıkça özür diler.

Hamlet bu sözleri söylerken içtenlikle konuşup konuşmadığı, eleştirmenler arasında tartışmalara neden olmuştur. Ophelia'nın mezarında durup dururken aklın alamayacağı kadar öfkeli davranmasına pişman olduğu ve Laertes'in onu bağışlamasını istediği kuşku götürmez. Biraz önce Horatio'ya da bundan söz etmiştir. Asıl sorun bu değil, Hamlet'in o sırada gerçekten delirdiğine inanıp inanmamasıdır. Kimi eleştirmenler, örneğin Dr. Johnson ve G.F. Bradby, Hamlet'in deliliğini bahane ederek yalan söylediğini ileri sürerler. Birçoğu da - Hamlet'in böyle konuşarak kendi deliliğini ilk kez kabul ettiğini savunan Dover Wilson başta olmak üzere - içtenlikle konuştuğuna inanırlar. Hamlet sürekli deli olmadığını bilir elbette. Ama zaman zaman bir deli gibi davrandığının da farkındadır. Bize kalırsa, kendini kaderine teslim ettiği, belki de ölmeye hazırlandığı şu sırada, yalan söyleyecek durumda değildir. Hattâ öylesine içtenlikle konuşur ki, Laertes'in insanca bir yanı olsa, prensin söyledikleri ona dokunabilir, yapmak üzere olduğu hainlikten vazgeçmesine neden olabilirdi.

Gelgelelim Laertes'in öyle bir niyeti yoktur. Hamlet'in yalın ve candan sözlerine karşılık, aslında hiç var olmayan «onur»undan iki kez söz ederek, Hamlet'e çok çapraşık ve ikiyüzlü bir yanıt verir. Hamlet'in sevgisini şimdilik kabul ettiğini, ama onur sorunları konuşunda yetki sahibi yaşlı başlı kişilere danışmadan, Hamlet ile tam barışamayacağını ileri sürer.

Bu konuşmalardan sonra, hakemlik görevini üstlenen ve meçlerden birinin ucunun keskin olduğunu bilmeyen Osric, Hamlet ile Laertes'in meçlerini seçmelerini ister. Hamlet'in kazanacağına bahse giren kral, üvey oğluna tatlı diller döküp onu oyalarken, Laertes istediği meçi seçer, ucuna çabucak zehir sürmenin de yolunu bulur. Claudius akıl almaz bir ikiyüz-

lülükle, yeğeninin başarısını kutlamak için davullar çalınacağını, toplar atılacağını, şaraplar içileceğini bildirir. Hamlet'in içeceği şarabı daha da değerlendirmek amacıyla kadehin içine, Danimarka kralının tacında bile bulunmayan irilikte bir inci atacağını ilân eder. Ne var ki, Claudius o kadehe, övdüğü inciyi değil, önceden plânladığı gibi zehir atar.

Derken öldüresiye bir düelloya dönüşecek olan eskrim karşılaşması başlar. Başlamasıyla birlikte de, tragedyanın son sahnesindeki olaylar ancak karabasanlarda görülen bir hızla gelişir. Osric, Hamlet'in bir tuş yaptığını, yani meçinin ucunun Laertes'in göğsüne değdiğini bildirince üvey oğlunun kazanacağından korkan kral, onu bir an önce öldürmeyi düşünerek içine zehir döktüğü kadehi Hamlet'e uzatır, bunu kutlamak için karşılıklı içmelerini ister. Hamlet şarabı şimdi değil, birazdan içeceğini söyler. Meçinin ucu Laertes'e bir kez daha değince, ikiyüzlülüğü büsbütün iğrençleşen kral «oğlumuz kazanacak» («our son shall win») (V, 2, 279) der. Kraliçe Gertrude, Hamlet'in terlediğini, soluk soluğa kaldığını söyleyerek bir ananın sevecenliğiyle, terini silmesi için ona kendi mendilini uzatır. Sonra zehirli kadehi alıverir, oğlu için hazırlanan şarabı, oğlunun sağlığına içmek ister. Kral dehşet içinde, «Gertrude, içme!» («Gertrude, do not drink!») (V, 2, 282) diyebilir ancak. Claudius kendini ele vermek pahasına da olsa, sevdiği kadının elinden zehirli kadehi zorla alabilir, onu kurtarabilirdi. Ama «zehirli kadeh bu! İş işten geçti!» («it is the poison'd cup! It is too late!») (V, 2, 284) diye kendi kendine mırıldanmakla yetinir. Böylece uğruna kardeş katili olduğu kadını, kendi eliyle öldürmüş olur. Çünkü kraliçe şımarık bir kız çocuğu gibi, «içeceğim, efendimiz; lütfen beni bağışlayın» («I will, my lord; I pray you, pardon me») (V, 2, 283) diye tutturmuş, kadehi dikmiştir. Bundan sonra da oğlunun yüzündeki teri silmiştir. Kraldan ne de olsa daha az namussuz olan Laertes, bir yandan krala Hamlet'i şimdi yeneceğini söylerken, bir yandan da «nerdeyse vicdanıma karşı bu!» («'tis al-

most 'gainst my conscience!») (V, 2, 288) diye mırıldanır. Aslında pişman olmaya başladığı için öyle isteksizdir ki, Hamlet ondan böyle oyun oynuyor gibi yapmaktan vazgeçip daha canla başla çarpışmasını ister. Bunun üzerine Laertes, Hamlet'i zehirli meçle yaralar. Ne var ki, gittikçe şiddetlenen çarpışma sırasında meçler yere düşer. Bu kez de Hamlet eline geçen zehirli meçle Laertes'i yaralar. Laertes, Osric'e dönüp, «haklı olarak kendi hainliğim yüzünden öldürüldüm» («I am justly kill'd with mine own treachery») (V, 2, 299) der. Kral, Hamlet ile Laertes'in fazlasıyla öfkelendiklerini ileri sürerek, onları ayırmalarını ister. O sırada kraliçe yere yığılınca, Claudius onun ölmek üzere olduğunu bildiği halde, eşinin kan görmeye dayanamayıp fenalaştığını söyleyerek, yalan uydurmaya kalkar. Ama kraliçe ölmeden önce gerçeği haykırır:

Hayır, hayır, içkiden, içkiden... Ah, benim sevgili Hamlet'im,
İçkiden, içkiden! Zehirlendim.

No, no, the drink, the drink... Oh my dear Hamlet,
The drink, the drink! I am poison'd.

(*V, 2, 301-302*)

O zehirli şarabın Hamlet için hazırlandığını anlayan kraliçe, son nefesiyle oğlunu uyarır böylece. Hiç de erdemli yaşamayan bu akılsız kadının oğlunu düşünerek, oğluna sevgi duyarak ölmesi, Gertrude'u biraz olsun aklar gözümüzde. Gerçi kraliçe ikinci kocasının birincisini öldürdüğünü bilmeden ölür, ama Claudius'un Hamlet'i öldürmek istediğini, kendinin de bu yüzden zehirlendiğini anlamıştır can çekişirken.

Kraliçenin bunu anlaması, tragedyanın yoğunluğu açısından, oyunun en can alıcı yerlerinden biri olabilirdi. Ama olaylar artık öyle bir hızla gelişir ki, ölen kraliçeyi unuturuz. An-

nesinin uyarısı üzerine «düşünen Hamlet» durumundan «eyleme geçen Hamlet» durumuna giren prens, hainlik edildiğini söyleyerek kapıların hemen kilitlenmesini, hainlerin yakalanmasını emreder. O sırada can çekişen Laertes de, iş işten geçtikten sonra pişman olur, her şeyi açıklar: Hamlet'in yarım saatten az ömrü kalmıştır. Elinde tuttuğu meçin ucu keskin ve zehirlidir. Laertes kendi namussuzluğuna kurban gitmiştir. Kraliçe kralın hazırladığı şarapla zehirlenmiştir. Tüm bunların tek suçlusu kraldır.

Hamlet bunları duyar duymaz, şimşek hızıyla amcasının üstüne saldırır:

Demek ucu da zehirliymiş!
Öyleyse işini gör, zehir!

The point envenom'd, too!
Then venom, do thy work!

(V, 2, 313-314)

diye bağırarak, meçi Claudius'un gövdesine saplar. Bu kadarıyla da kalmaz; kendisi için hazırlanan ve annesini öldüren zehirli şarabı, yaralı amcasının gırtlağına zorla döker. Bunu yaparken bile, sözcüklerin çift anlamlarıyla gene oynamaktan kendini alamaması ayrıca ilginçtir. Çünkü kral şaraba zehir koyduğu sırada «union», yani «birlik» ya da «birleşme» adını taşıyan, paha biçilmez bir inciyi kadehe attığını söylemişti. Hamlet ise, şimdi zehiri amcasına zorla içirirken, hem bu incinin özel adına, hem de Claudius'un annesiyle birleşmesine, yani evlenmesine değinir:

Bu ilâcı iç! Birleşmen burada mı?
Annemin peşinden git!

Drink off this potion! Is thy union here?
Follow my mother!

(*V, 2, 318-319*)

Kral can verdikten sonra, son sözlerini söyleyen Laertes, bu zehiri hazırlayan Claudius'un ölümü hakkettiğini bildirir. Kendi babasının ölümü için Hamlet'i bağışladığı gibi, Hamlet'in de onu bağışlamasını diler. İki genç arasında gerçek barışma ancak şimdi olmuştur. Hamlet üç sözcükle annesine vedâ eder: «Mutsuz kraliçe, elvedâ!» («Wretched queen, adieu!») (V, 2, 325). Sonra olup bitenleri anlayamadan, çevresinde heyecandan ve korkudan titreyenlere bakar. Krallarının Hamlet'in babasını öldürdüğünden haberleri yoktur onların. Hamlet bunu anlatmak ister, ama vakti yoktur; çünkü «ölüm, o hain candarma» yakasına yapışmıştır bile. Bu yüzden Horatio'nun onun adına gereken açıklamaları yapmasını ister:

Vaktim olsaydı... Ama ölüm, o hain candarma,
Acımasızdır insanı tutuklarken... Ah, sizlere neler söyleyecektim...
Neyse, kalsın. Horatio, ben öldüm.
Sen yaşıyorsun; beni ve dâvâmı doğru dürüst anlat
Kuşkusu olanlara.

Had I but time... As this fell sergeant, death,
Is strict in his arrest... O! I could tell you...
But let it be. Horatio, I am dead;
Thou liv'st; report me and my cause aright
To the unsatisfied.

(*V, 2, 328-332*)

Arkadaşı öleceği için Horatio da yaşamak istemez. Zehirli şarabı alıp içmeye kalkar. Ama Hamlet kalan son gücüyle,

zehiri Horatio'nun elinden zorla alır. Gerçi ölüm mutlulukların en büyüğüdür, ama Horatio'nun yerine getirmesi gereken bir görevi vardır:

Ah Tanrım! Her şey böyle ortada kalıp bilinmezse,
Horatio,
Öyle lekeli bir ad bırakacağım ki ardımda!
Eğer yüreğinde bana bir yer olduysa,
Bir süre mutluluktan yoksun bırak kendini.
Bu haşin dünyada acı çekerek nefes al,
Benim öykümü anlatabilmek için.

Oh God! Horatio, what a wounded name
Things standing thus unknown, shall live behind me.
If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.

(V, 2, 336-341)

O sırada Polonya'da zafer kazandıktan sonra geri dönen ve top sesleriyle selâmlanan Fortinbras'ın ordusuyla yaklaştığı duyulur. Hamlet, Danimarka kralı seçilmesi için oyunu Fortinbras'a verdikten sonra, «bundan sonrası sessizliktir» («the rest is silence») (V, 2, 350) diyerek ölür. Onun bu son sözü, bir bakıma doğal, bir bakıma da öyle gizemlidir ki, Victor Hugo'nun, yaşamının tragedyasını koskocaman bir soru işaretiyle sona erdirdiğini söylemesi yerindedir. Fortinbras ile İngiliz elçilerinin sahneye girişi ve Horatio ile konuşmaları, yani oyunun son 45 satırı gereksizdir aslında ve *Hamlet* sahneye konulurken kesilebilir de belki.

Böylece Hamlet, öç alma görevi üzerine uzun uzun düşünüp taşındıktan, bu görevi bilinçli ya da bilinçaltı nedenler yü-

zünden aylarca erteledikten, kendini kıyasıya suçladıktan sonra, Hayaletin emrini yerine getirmiş, amcasını öldürerek babasının öcünü almıştır. Ne var ki, daha önceden karar verip bir plân kurarak değil, rastlantılar sonucu yapmıştır bunu. Polonius'u düşünmeye vakit bulamadan, bir öfke anında öldürdüğü gibi, amcasını da bir öfke anında, heyecana kapıldığı bir sırada öldürmüştür.

Böyle olması daha iyidir bir bakıma. Çünkü öç alma tragedyalarında, işlenen cinayet ne denli kötüyse, bu cinayeti cezalandırmak isteyenin başvurduğu çareler aynı derecede kötü, hattâ zaman zaman daha da kötüdür. Böylece seyirciler «sonunda adalet yerini buldu» diye düşüneceğine, öç alanı ayıplarlar ve öç almanın çok çirkin bir yanı olduğuna göre, ayıplamakta da haklıdırlar aslında. Oysa Hamlet kendine karşı kurulan tuzağa düşmanını düşürmekten başka bir şey yapmadığı için, bu öç alma tragedyasının baş kişisi olarak soyluluğunu hiç yitirmeden, gözümüzden hiç düşmeden, görevini yerine getirmiş olur.

NOTLAR:

1 — Allardyce Nicoll, *Studies in Shakespeare*, London, Hogarth Press, 1927, s. 79
2 — Wilson Knight, *The Imperial Theme*, London, Methuen University Paperbacks, 1965, s. 119
3 — Salvador de Madariaga, *On Hamlet*, London, Hollis and Carter, 1948, s. 38
4 — Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 270
5 — Stopford Brooke, *Ten More Plays of Shakespeare*, London, Constable, 1932, s. 124
6 — John Middleton Murry, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1936, s. 259
7 — Leonard F. Dean (Ed.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, Gallaxy Books, 1967, s. 222

SONUÇ

Şimdi *Hamlet* ile ilgili kimi sorunları kısaca ele alacağız. Hamlet'in öç alma görevini bunca zaman ertelemesi, bunların başında gelir ve öteki sorunların tümünü kapsar aslında. Bu sorun prensin kişiliğine ışık tutmak açısından da ayrıca ilginçtir. Gelgelelim çağımızın bazı eleştirmenlerine göre, bu erteleme sorunu gereğinden fazla önemsenmiştir. Hattâ kimine göre, hiçbir erteleme yoktur aslında. Üçüncü perdenin dördüncü sahnesinde, Hayaletin Hamlet'i görevini savsaklamakla suçlayıp azarladığını hiç hesaba katmayan bu eleştirmenler, ancak Hamlet kendi kendini suçladığı için öç almakta geciktiğini sandığımızı ileri sürerler. Örneğin, Waldock'a bakılacak olursa, oyunu seyredenlerin çoğu, bu gecikmenin nedenlerini düşünmezler, bunun farkına bile varmazlar. (1) Aynı tutumu benimseyen ve bize kalırsa tümüyle anlamsız bir çaba içinde - sanki bunun yolu varmış gibi - Shakespeare'i kendi çağımızın değil, dört yüz yıl önce Elizabeth çağında yaşayanların gözüyle görmemizi zorunlu bulan Amerikalı eleştirmen E.E. Stoll'a göre de, *Hamlet*, Elizabeth çağının geleneklerine uygun bir öç tragedyasıdır. Hamlet kendi kişiliğiyle ilgili ruhbilimsel nedenlerden ötürü değil, öç alma eylemi her zaman oyunun sonunda gerçekleştiği için görevini erteler. Bizim bir yanılgıya düşüp sandığımız gibi (Stoll ayrıca gülünç, hattâ ayıp sayar bu yanılgı dediği şeyi), önemli olan Hamlet'in ruhsal yapısı değil, konu ve konunun kapsadığı olaylar dizisi, yani Hamlet ile amcası arasında sinsice yürütülen savaşımdır. (2) Bu yüzden de öç almanın ertelenmesi, bir şeyler yapamadığı için Hamlet'in kendini suçlamaları ve deli rolü oynamaları, konunun bir gereğidir sadece, Stoll bizlerden ayrılarak, Hamlet'i gizemli yanları olan, bizi büyüleyen, aklın alamayacağı kadar merak uyandıran bir kişi olarak görmez nasılsa. Shakespeare'in oyununu, yazıldığı çağın artık ne okunan, ne de sahneye konulan sıra-

dan tragedyaları düzeyine indirerek, Hamlet'i tek işlevi öç almak olan basmakalıp bir tip olarak görür. (3)

Bizlerin Hamlet'e aynı gözle bakmamızın yolu yoktur elbette. Onun için, prensin görevini neden ertelediği; *Hamlet*'in bir «tragedy of action», yani eylemle dolu bir tragedya olacağına, - son sahnesi bir yana - Granville-Barker'ın deyişiyle neden bir «eylemsizlik tragedyası» («tragedy of inaction») olduğu (4) bir merak konusudur bizim açımızdan. Gerçi Hamlet öcünü hemen alsaydı, oyunun başlamasıyla bitmesi bir olurdu. Böylece «no delay, no play» («erteleme yok, oyun da yok») formülüne uyarak, kralın hemen cezalandırılması gerekirdi. *Hamlet*'i, metni yok olan Kyd'in yazdığı ilk *Hamlet*'in bir uyarlaması sanan J.M. Robertson'a göre, Kyd'in oyununda bu gecikmeyi mantıklı kılan nesnel nedenler vardı. Ama Shakespeare bunları kendi oyununa aktarmayı uygun bulmadı her nedense. (5) Böylece Shakespeare'in *Hamlet*'inde, çağın çoğu öç alma tragedyalarında görülen bu tür gecikmeleri açıklayan dış nedenler yoktur. Kral, Laertes'e de anlattığı gibi, üvey oğlunu Danimarka'da öldürtmeyi göze alamaz. Çünkü Danimarka halkı, onun kusurlarını bile hoş görecek kadar büyük bir sevgi beslemektedir prenslerine. Hamlet yurttaşları peşine takıp sarayı basan Laertes gibi davranarak, hiç çekinmeden halkın önünde amcasını suçlasaydı, bir hayaletin sözlerine inanacak kadar ona bağlı olan halkın ondan yana çıkacağı besbellidir. Nitekim Hamlet bir türlü eyleme geçemeyişinden yakınırken, karşısına dikilebilecek dış engellerden hiçbir zaman söz etmez. Bu işi yapması gerektiğini, yapabilecek çarelerin elinde bulunduğunu, ama gene de bir türlü harekete geçemediğini söyleyerek, niçin bu hale düştüğüne şaşar, kendini ayıplar (IV, 4, 44-46). Demek ki, engeller Hamlet'in dışındaki çevreden değil, kendi benliğinden gelmektedir sadece. Ve Hamlet'in benliğinden kaynaklanan bu engeller, onun kişiliğini aydınlatmak açısından yararlı olabileceği için bunların üstünde durulmaya değer.

rumları arasında, kuşkusuz, en ünlü ve en ilginci Ernest Jones'un 1949'da yazdığı *Hamlet and Oedipus*'dur. Ernest Jones, Shakespeare'e büyük hayranlık duyan, ondan sık sık söz eden hocası Freud'un, Hamlet'in görevini ertelemesinin Oedipus kompleksinden kaynaklandığını söylemesinden esinlenerek, şu görüşü savunur: Eğer bir insan yapması gerektiği, yapmak istediği bir işi bir türlü yapamazsa, kendisinin bile farkında olamadığı ya da farketmeye yanaşmadığı bilinçaltı nedenleri vardır bunun. Hamlet'in durumu da böyledir. Hamlet kendi kendine yüksek sesle düşünürken, elinde öç almanın çareleri bulunduğu halde, görevini niçin bir an önce yapamadığını anlayamaz. Bunu yapamamasının nedenlerini, Hamlet'in kendisi de, onun kişiliğini yaratan Shakespeare de bilmez aslında. Hamlet bu yüzden derin vicdan azabı çeker, kendini suçlar durur. Aynı gizli nedenler, Hamlet'in edilginliğini, acı alaylarını, yaşamaktan bezmesini, kadınlara karşı olumsuz tutumunu, yani tüm davranışlarını koşullandırır. Hamlet'in ölen babasına içten bağlılığını yadsımanın yolu olmadığını bilen Jones, bunu da psikanalitik açıdan yorumlamanın çaresini bulur: Hamlet büyüyünce, Oedipus kompleksini aşmış, babasını gerçekten sevmiştir. Gelgelelim annesi ikinci kez evlenince, bastırdığı Oedipus kompleksi olanca yoğunluğuyla yeniden ortaya çıkar. Hamlet'in bilinçaltında gizlenen iki isteği, yani babasını öldürüp annesiyle evlenmeyi Claudius gerçekleştirdiği için, bir suçluluk duygusuna kapılan Hamlet, başkaları sözkonusu olunca eyleme geçebildiği halde, ona karşı bir türlü eyleme geçemez. Bu nefret ettiği güçlü rakip, kendi gizli isteklerinin bir simgesi olduğundan, amcasıyla özdeşleşmiştir bir bakıma. O kadar ki, ancak annesi öldükten sonra ve kendisi de ölmek üzereyken onun canına kıyabilir.

Bu psikanalitik yorumun, Hamlet'in kişiliğinin gizini ve öç alma görevinin ertelenmesinin nedenlerini tümüyle açıkladığını savunacak değiliz elbette. Gelgelelim Freud, Oedipus kompleksine bu adı vermeden yüzyıllarca önce de, Oedipus

kompleksi diye adlandırabileceğimiz karmaşık duyguların var olduğu da su götürmez. Erkek çocuklar babalarıyla bir yandan özdeşleşirken, bir yandan da onları annelerinden kıskanmışlar, babalarını ortadan kaldırıp onun yerine geçmek istemişlerdir öteden beri. İster çocuk, ister yetişkin olsun, annesinin yeniden evlenmesine içtenlikle sevinen, üvey babasına, az da olsa, içerlemeyen erkek de pek ender görülür. Shakespeare insanoğluyla ilgili neredeyse her şeyi bildiği gibi, bunu da çok iyi bildiği için, tüm oyun boyunca Hamlet'in annesini cinsel açıdan amcasından kıskanması üstünde ayrıca durmuştur.

Hamlet'in öç almayı ertelemesi sorununu çözümlemek amacıyla, yalnız psikanalize değil, psikiyatriye de başvurulmuş, Hamlet'in az çok ruh hastası olduğundan, görevini yerine getiremediğini ileri sürenler çıkmıştır. Gerçi Polonius ağzından ender çıkan akıllı sözlerden birinde, gerçek deliliği tanımlamaya kalkanların kendilerinin deli olduklarını söyler ve akıl dediğimiz şeyle delilik dediğimiz şey arasındaki sınır çok belirsizdir, ama Hamlet'in klinik anlamda deli sayılamayacağı, tam tersine üstün zekâlı bir aydın kişi olduğu kesinlikle bellidir. Oyunda ancak bunamaya yüz tutmuş Polonius ile Ophelia gibi henüz olgunluğa varmamış kişiler, prensin aklını oynattığını sanırlar. Üstelik Shakespeare, zavallı Ophelia'nın gerçek deliliğini gözümüzün önüne sererek, onun durumuyla Hamlet'inki arasındaki ayrımı özenle vurgular.

Bununla birlikte, Laertes'den özür dilerken açıkladığı gibi, Hamlet'in neredeyse çıldırdığı anlar da vardır. Dover Wilson, Hamlet'in oyun boyunca yedi kez aklını oynatmış gibi davrandığını ileri sürer: Birincisi, babasının Hayaletiyle karşılaştıktan sonra, ölünün ruhuyla acayip bir biçimde şakalaşması, ona «koca köstebek» gibi lâflar etmesi. İkincisi, perişan bir kılıkta Ophelia'nın odasına gitmesi, kızın bileğini yakalayarak, bir tek söz söylemeden, yüzüne uzun uzun bakması. Üçüncüsü, ikinci perdenin ikinci sahnesinin sonunda, yüksek sesle kendi kendine düşünürken, kendinden geçip hem amcası-

na, hem de kendine küfretmesi. Dördüncüsü «manastıra git» sahnesinde Ophelia'yı kasıp kavurması. Beşincisi, «Gonzago'nun Öldürülmesi» oyunundan sonra kralın suçluluğu kanıtlandığı için çılgınca bir sevince kapılması. Altıncısı, kraliçenin yatak odasında bağırıp çağırması ve kimi öldürdüğünü bilmeden, kılıcını Polonius'a saplaması. Yedincisi de, Ophelia'nın mezarına atlayıp Laertes ile dövüşmesi. (7) Ne var ki, Dover Wilson bunları bir çeşit akıl hastalığının belirtileri saymakla yanılıyordur bize kalırsa. Bu taşkınlıkları, Hamlet'in durumuna düşen, yani korkunç bir gerginlik içinde acı çeken bir insanın aşırı sinirli halleri saymamız daha yerinde olur bize kalırsa.

Hamlet'in kendi istemi dışında, bir çeşit sinir nöbeti geçirerek yaptığı bu taşkınlıklarla, bilinçli olarak, yani deli rolü oynayarak yaptığı acayiplikler arasında (örneğin, Polonius'a söylediği abuk sabuk sözler ya da Polonius'u öldürdükten sonra onun ölüsünü saklaması, Rosencrantz ile Guildenstern'den kaçarak onlarla kovalamaca oynaması gibi) en küçük bir benzerlik olmadığını hemen belirtmek gerekir. Deli rolü oynayan Hamlet'in davranışları, ara sıra neredeyse delirecek hale gelen Hamlet'in davranışlarından bambaşkadır.

Babasının Hayaletiyle konuşup amcasının işlediği cinayeti öğrendikten sonra, Hamlet acaba neden «aklını oynatmış gibi haller takınmaya» («to put an antic dispostion on») (I, 5, 172) karar verir? Deli geçinerek, düşmanını ortadan kaldırmak amacıyla gizlice tasarılar kursaydı, böyle bir karar vermesi yerinde olurdu. Ama hiçbir şeyler yapmadığına göre, deli geçinmesini zorunlu kılan geçerli bir neden yoktur ortada. Hamlet'in deli rolü oynayarak kendini düşmanından koruması da sözkonusu değildir. Tam tersine, kendini tehlikeye atmış olur bu yüzden. Çünkü Claudius üvey oğlunun klinik anlamda akıl dengesini yitirmediğini çok iyi bilmesine karşın, onun çılgınca hallerinden haklı olarak kuşkulanır; Hamlet'i Danimarka'dan uzaklaştırıp öldürtmek için girişimlerde bulunur. Böy-

lece Hamlet'in güttüğü amaç, yani babasının öcünü alma görevi büsbütün güçleşmiş olur.

Gerçek şudur ki, Hamlet'in deli rolü oynaması için pratik nedenler değil, psikolojik nedenler vardır aslında. Korkunç bir gerginliğin bunalımları içinde acı çeken Hamlet, neredeyse delirecek hale geldiği ve düpedüz delirmekten korktuğu için, ancak delice davranarak akıl dengesini koruyabilir. Delilik, bir çeşit emniyet supapı olur Hamlet için. Öfkeden patlayacak hale gelince, bu sayede islim koyuverir, biraz olsun rahatlar. Sözümona deli oluşu, aklına geleni yapmak, aklına geleni söylemek, çevresindekileri kıyasıya alaya almak, sağına soluna hakaret etmek, aklına esince Polonius'un bir bunak olduğunu yüzüne çarpmak ya da krala «cehenneme kadar yolun var» demek hakkını verir ona. Hamlet bu haktan yararlanmayıp, kendini sürekli denetim altında tutarsa, gerçekten tımarhanelik olacağının farkındadır. Onun için tüm oyun boyunca, ancak tam güvendiği Horatio ile ve Elsinore sarayıyla hiçbir ilişkisi olmayan oyuncularla dengeli bir insan gibi konuşur. Ve ancak oyunun sonunda, kendini kadere teslim ettiği ve artık her şeyin yakında biteceğini bildiği için, dengeli bir insan gibi davranır.

Hamlet ile ilgili sorunlarda, tam anlamıyla karşıt görüşleri savunan eleştirmenler, iyi ki, Hamlet'in «deliliği» konusunda, birbirlerine girmeden bir anlaşmaya varmışlar ve şimdi ileri sürdüğümüz bu akla yakın yorumu genellikle benimsemişlerdir. Daha 1774'de William Richardson, Hamlet'in elinde olmadan acayip şeyler yaptığını, acayip şeyler söylediğini kendinin de iyi bildiğini; deli rolü oynayarak, davranışlarındaki ve sözlerindeki aşırı heyecanı, çevresinde onu gözleyenlerden gizlerken, kısmen gerçek olan bir dengesizliği daha da abartarak taklit ettiğini düşünür. (8) XIX. yüzyılda Charles Lamb, Hamlet'in, kafasındaki gerçek kargaşalığı gizlemek amacıyla deli rolü oynadığını söyler. Dover Wilson, fazlasıyla ağır bir dert yükü altında ezilen Hamlet'in, kendini denetleyemeyecek

hale gelince, bunalımını hafifletmek için deli rolü oynamaktan başka çare bulamadığını ileri sürer. (9) Traversi, deli rolü oynayarak hem duygularını gizleyebildiğini, hem kendini koruyabildiğini, hem de dolaylı yoldan acılarını açığa vurabildiğini düşünür. (10) Chambers, Hamlet'in düpedüz deli olmamak için kendini koyuverip deliymiş gibi davranmak zorunda kaldığına, onun yapay deliliğine biraz da gerçek deliliğin karıştığına inanır. (11) Tıpkı aynı görüşü benimseyen Granville-Barker, Hamlet'in delilik gösterilerinde gerçekle taklidin birbirine karıştığını savunur. (12) Hamlet'in akıl dengesi konusunda, her nedense, şairlerin sezileri ayrıca güçlüdür. Örneğin, romantik çağın büyük şairi Coleridge, Hamlet'in deliliğinin yarısı sahteyse, yarısının da gerçek olduğunu, ancak gerçekten delirmek üzereyken, deliymiş gibi davrandığını belirtir. (13) Daha sonraları Robert Bridges, *The Testament of Beauty* (Güzelliğin Vasiyetnamesi) adlı şiirinde, Shakespeare'in, Hamlet'in klinik anlamda deli olmadığına tam bir güven beslememizi sağlamakla birlikte, onun akıl dengesinin sağlamlığından zaman zaman kuşkulanmamızı istediğini ve bunu bilinçli olarak büyük bir ustalıkla yaptığını ileri sürer. Çağımızın ünlü şairi T.S. Eliot da, Türkçeye çevrilmesi oldukça güç bir tümceyle, Hamlet'in deliliğinin «less than madness and more than feigned» (14) olduğunu, yani Hamlet'in deli sayılamayacağını, ama delice davranırken tam anlamıyla da rol oynamadığını söyler.

Böylece Hamlet'in kimi davranışlarında belirgin bir dengesizlik görülmesine karşın, onun sözcüğün alışılagelmiş anlamında deli olmadığı kuşkusuzdur. Ne var ki, Danimarka prensi melankoli, yani karasevda çekmektedir. İkinci perdenin sonunda, kendi kendine düşünürken, «benim güçsüzlüğüm ve melankolim» («my weakness and melancholy») (II, 2, 597) diyerek, bunu kendi de kabul eder. Başta Bradley, birçok eleştirmene bakılacak olursa, öç alma görevini yerine getirememesinin nedeni de budur. Bradley'ye göre, annesinin işlediği

suç, babasının öldürülmesi, Hamlet'i dünyadan bezdirmiş, yaşamaktan tiksinmesine neden olmuş, tüm benliğini öyle bir zehirlemiştir ki, eyleme geçmesinin artık yolu kalmamıştır. (15) Schücking'e göre de, Hamlet melankolik bir tiptir ve tüm melankolikler gibi, onun da sinirleri bozuktur, o da çabucak öfkeye kapılır. Onda «melankolik tipin sağlıksız irade güçsüzlüğü vardır.» (16) Gelgelelim Hamlet'e Elizabeth çağında yaşayanların gözüyle bakmamızı isteyen Schücking, onun kişiliğinde hiçbir özgün yan görmez. Shakespeare'in yaşadığı sıralarda, Robert Burton'un *The Anatomy of Melancholy*'sinden (Melankolinin Anatomisi) (1621) anlaşılacağı gibi, melankoliye büyük bir ilgi duyuluyordu, Sir Thomas Overbury *Characters*'inde (1614) ve birçok tiyatro oyununda melankolik tip örnekleri verilmişti. Üç alma tragedyaları da çok revaçtaydı. İşte Shakespeare sırf bu yüzden bir üç alma tragedyasına melankolik bir baş kişiyi vermeyi uygun buldu. Shakespeare'e Elizabeth çağının cahil seyircileri açısından bakarak, onu ne denli basitleştirirsek o denli doğru yorumlayacağımızı savunan Schücking'in bu akıldışı tutumunu benimsemeden, Wilson Knight da Hamlet'i melankoli illetinin bir kurbanı olarak görür. Yaşamakta bir anlam bulmayan, hep kendini öldürmeyi düşünen, çektiği acılar yüzünden iradesi bir çeşit felce uğrayan bir «ruh hastasının» (17) eyleme geçmesinin yolu olmadığı kanısına varır.

Üçüncü perdede Polonius'u ve oyunun sonunda kralı öldürüşünden söz ederken, Hamlet'in düşünmeye vakit bulamayınca, inanılmaz bir hızla davranabildiğini söylemiştik. Danimarka prensinin bu özelliğine değinen başka bir varsayıma göre, Hamlet fazla düşündüğü için eyleme geçemez. XIX. yüzyılda Shakespeare çevirileriyle ünlü Alman eleştirmeni A.W. Schlegel, Hamlet'de düşünce yoğunluğu yüzünden eylem yeteneğinin felce uğradığını, edilginliğini örtbas etmek için bahaneler uydurduğunu, «düşünce labirentleri içinde yolunu şaşırdığını» (18) ileri sürmüştü. İngiliz edebiyatının en değerli Shakespeare

eleştirmenlerinden biri olan, Romantik çağın büyük şairi Coleridge de, kendi kişiliğini ve özel yaşamını mahveden başlıca kusuru Hamlet'in kişiliğine yansıtarak, Schlegel'in bu görüşünden yararlandı; daha sonraları Schlegel-Coleridge kuramı denilen varsayımı geliştirdi. Coleridge'e bakılacak olursa, Hamlet erdemlidir, yiğittir, son derece akıllıdır, ne yapması gerektiğini de çok iyi bilir. Ama onu yıkan bir tek kusur vardır: Hamlet (tıpkı Coleridge'in kendi gibi) kesin kararlar verir. Gelgelelim bu kararları bir türlü uygulamaya geçiremez. Her şeyi yapmayı aklına koyar, ama karar vermekten başka hiçbir şey yapamaz. Kararlarını uygulamadığı için de kendine sürekli suçlar durur. Bir insanın iç dünyasıyla dış dünyası arasında, hayal gücüyle gerçekler arasında dengeli bir ilişki gereklidir. Oysa Hamlet bu dengeli ilişkiden yoksundur. Sadece düşünce dünyasında, kendi iç dünyasında yaşar. Benliğinin dışındaki gerçekler dünyasıyla iletişim kurmasının yolu yoktur. Böylece kafasını işletmek açısından görülmedik bir canlılık içindeyken, yaşama açısından tam bir durgunluk içindedir.

Hamlet'in öç almasını ertelemesi konusunda ileri sürülen bu değişik varsayımlarda, özellikle ruhen hasta sayılacak kadar mutsuz, yani melankolik olmasında ve fazla düşündüğü için eyleme geçemeyişinde bir gerçek payı vardır elbette. Ama bize kalırsa, hiçbir şey yapmamasının asıl nedeni, öç almanın derdine bir çare olmayacağını bilmesidir. Bu oyun basit bir öç alma tragedyası olmadığı gibi, Hamlet de sıradan bir öç alıcı değildir. Tipik öç alıcı, düşmanını cezalandırmaktan başka bir şey düşünmeyen, gözü dönmüş, kana susamış, insanlığından sıyrılmış bir kişidir. Hamlet ise, duyarlı ve ince bir Rönesans aydınıdır. Öç alma eylemiyle onun benliği arasında, aşılması neredeyse olanaksız bir uçurum vardır. Hamlet, Shakespeare'in öteki tragedyalarının baş kişilerinden, örneğin Othello'dan ya da Kral Lear'den farklı olarak, onu ergeç yıkacak olan bir yanılgıya düşmediği, Macbeth gibi insan öldürmediği halde, başına bir felâket gelmiş, annesi hiçbir zaman bağışlayamaya-

cağı bir suç işlemiş, babasına hainçe kıyılmıştır. Hamlet kendi kişisel kusurları ya da eylemleri yüzünden bu duruma düşmediği gibi, kendisinin eyleme geçerek, bu durumdan kurtulmasının da yolu yoktur.

Hamlet ile aynı yılda yazılan John Marston'un *Antonio's Revenge* (Antonio'nun Öç Alması) adlı tragedyasında, Antonio hiç duraksamadan öcünü alır, sonra da amacına ulaşmanın hoşnutluğu içinde can verir:

Bu iş oldu; artık ruhum huzur içinde uyuyacak.
Babalarının öcünü alan oğulları Tanrı kutsar.

'Tis done, and now my soul shall sleep in peace,
Sons that revenge their father's blood are blest.

Hamlet'e de babasının öcünü almak görevi verilmiştir. Ne var ki, Hamlet'in her şeyi derinliğine algılayan karmaşık kişiliği, Antonio gibi, hem belirli görev kurallarına, hem de içgüdülerine uyarak öç almakla, annesiyle amcasının simgelediği kötülüğe son vereceğini sanıp, gerçek bir huzura kavuşamaz. Amcasını öldürse bile, Elsinore sarayına kök salan kötülüğün özünü yok etmesinin yolu yoktur. Hamlet'in, çevresindeki insanlara inancı, yaşamanın mutluluğuna inancı yıkılmıştır bir kez. Wilson Knight, «Claudius'u öldürmek ne işe yarayacaktı?» diye sorar. (20) Gerçekten de annesinin onurunu mu kurtaracaktı bu? Babasını mı diriltecekti? Ophelia'nın kolları arasında sevinçle yaşamasını mı sağlayacaktı? Herkesin onu gözetlediği bir hapishane bildiği ülkesini sağlıklı bir ortama mı dönüştürecekti? Dünyayı daha erdemli bir düzene mi kavuşturacaktı? Bunların hiçbirini yapamayacaktı. İşte bu yüden Hamlet'in amcasını öldürmesinin hiçbir anlamı yoktur.

Kana kan istemekle, kan dökenin kanını dökmekle, tüm sorunların çözümleneceğini sanacak kadar ilkel değildir Ham-

let. Üstelik daha önce de belirttiğimiz gibi, onun asıl derdi, babasının öldürülmesinden çok, annesinin suçluluğudur. Oyunun daha ilk perdesinde, babasının nasıl öldürüldüğünü henüz bilmeden, annesinin işlediği suçu düşünerek, Hamlet artık yaşamak istemiyordur nasılsa. Ölümü tek çıkar yol saydığı için, tüm oyun boyunca kendini yavaş yavaş öldürmektedir bir bakıma. Oyunun sonuna doğru kadere teslim olunca biraz rahatlaması da, yakında her şeyin biteceğini sezmesinden kaynaklanır. Onun tüm dertlerinin tek çaresi, onun gerçek özlemi, babasının katilini öldürmek değil; can çekişirken Horatio'a dediği gibi, «tam bir mutluluk» («felicity») (V, 2, 339) bildiği ölüme kavuşmaktır.

NOTLAR:

1 — A.J.A. Waldock, *Hamlet: A Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931, s. 30
2 — E.E. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare*, London, Methuen University Paperbacks, 1963, s. 108
3 — *A.g.e.*, s. 103
4 — Harley Granville-Barker, *Preface to Hamlet*, New York, Hill and Wang, 1957, s. 23
5 — J.M. Robertson, *The Problem of Hamlet*, London, Allen and Unwin, 1919, s. 27
6 — E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's Problem Plays*, A Peregrine Book, 1965, s. 25
7 — John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press, 1964, s. 213-214 ve 217
8 — Edward Dowden, *Shakespeare: A Critical Study of his Mind and Art*, London, Kegan Paul, 1901, s. 144
9 — John Dover Wilson, *a.g.e.*, s. 92
10 — D.A. Traversi, *An Approach to Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1956, s. 93
11 — E.K. Chambers, *Shakespeare: A Survey*, Pelican Books, 1964, s. 188

12 — Harley Granville-Barker, *a.g.e.*, s. 66
13 — S.T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare* (Ed. Terence Hawkes) Penguin Shakespeare Library, 1937, s. 147
14 — T.S. Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen University Paperback, 1964, s. 102
15 — A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*. London, Macmillan, 1937, s. 118
16 — Levin Schücking, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London, Harrap, 1922, s. 167
17 — Wilson Knight, *The Wheel of Fire*, London, Methuen University Paperbacks, 1960, s. 20
18 — A.C. Bradley, *a.g.e.*, s. 105
19 — S.T. Coleridge, *a.g.e.*, s. 476
20 — Wilson Knight, *a.g.e.*, s. 30

KAYNAKÇA

Alexander, Peter, *Hamlet, Father and Son*, Oxford Clarendon Press, 1955

Shakespeare, Oxford University Press, 1964

Studies in Shakespeare, London, Oxford University Press, 1964

Armstrong, Edward A., *Shakespeare's Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1963

Bethell, S.L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, London, Staples Press, 1944

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

Boas, Frederik S., *An Introduction to the Reading of Shakespeare*, London, Oxford University Press, 1927

Bradbrook, M.C., *Shakespeare the Craftsman*, London, Chatto and Windus, 1969

Shakespeare and Elizabethan Poetry, Peregrine Books, 1964

Bradby, Anne (Ed.), *Shakespeare Criticism 1919-1935*, Oxford University Press, World's Classics, 1936

Bradley, A.C., *A Miscellany*, London, Macmillan, 1931

Shakespearean Tragedy, London, Macmillan, 1937

Brandes, George, *William Shakespeare*, London, Heineman, 1920

Brooke, Stopford A., *On Ten Plays of Shakespeare*, London, Constable, 1937

Ten More Plays of Shakespeare, London, Constable, 1932

Brooke, Tucker, *Essays on Shakespeare and Other Elizabethans*, New Haven, Yale University Press, 1948

Brown, Ivor, *Shakespeare*, London, Collins, 1949

Brown, John Russel, *Shakespeare and his Comedies*, London, Methuen University Paperbacks, 1968

Shakespeare's Plays in Performance, Penguin Shakespeare Library, 1969

Bush, Geoffrey, *Shakespeare and the Natural Condition*, Harvard University Press, 1956

Campbell, Oscar James, *Shakespeare's Satire*, Oxford University Press, 1943

(Ed.) *A Shakespeare Encyclopaedia*, London, Methuen, 1968

Chambers, E.K., *William Shakespeare*, Oxford Clarendon Press, 1930

Shakespeare: A Survey, Pelican Books, 1964

Charlton, H.B., *Shakespearean Comedy*, London, Methuen, 1955

Shakespearean Tragedy, Cambridge University Press, 1948

Charney, Maurice, (Ed.), *Discussions of Shakespeare's Roman Plays*, Boston, D.C. Heath, 1965

Clemen, Wolfgang H., *The Development to Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1963

Clutton-Brock, A., *Shakespeare's Hamlet*, London, Methuen, 1922

Coghill, Nevill, *The Basis of Shakesperean Comedy, Essays and Studies*, c. III, London, John Murray, 1950

Coleridge, S.T., *Lectures on Shakespeare* (Ed. Terence Hawkes), Penguin Shakespeare Library, 1937

Coles, Blanche, *Shakespeare Studies - Hamlet*, New York, Richard R. Smith, 1938

Shakespeare Studies - Julius Caesar, New York, Richard R. Smith, 1940

Shakespeare Studies - Macbeth, New York, Richard R. Smith, 1938

Craig, Hardin, *An Interpretation of Shakespeare*, New York, Dryden Press, 1949

Crane, Milton, *Shakespeare's Prose*, Illinois, University of Chicago Press, 1951

Cruttwell, Patrick, *The Shakesperean Moment and its Place in the Poetry of the Seventeeth Century*, London, Chatto and Windus 1954

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

Dean, Leonard F. (Ed.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, Galaxy Books, Oxford University Press, 1967

Dowden, Edward, *Shakespere: A Critical Study of his Mind and Art*, London, Kegan Paul, 1901

Draper, John W., *The Humors of Shakespeare's Characters*, Duke University Press, 1945

Duthie, George Ian, *Shakespeare*, London, Hutchinson University Library, 1966

Eliot, T.S.,*The Sacred Wood*, London, Methuen, University Paperbacks, 1964
Selected Prose, Penguin Books, 1953
Elliot, G.R. *Scourge and Minister*, Durham, Duke University Press, 1951
Ellis-Fermor, Una,*The Frontiers of Drama*, London, Methuen, 1948
Evans, Bertrand, *Shakespeare's Comedies*, Oxford University Press, Oxford Paperbacks, 1967
Evans, Ifor, *Thee Language of Shakespeare's Plays*, London, Methuen, 1952
Farnham, Willard, *Shakespeare's Tragic Frontiers*, Berkeley, University of California Press, 1963
Fluchere, Henry, *Shakespeare, Dramaturge Elisabethain*, Paris, Gallimard, Collection Idees, 1966
Ford, Boris (Ed.), *The Age of Shakespeare. Pelican Guides to English Literature*, c. II, Penguin Books, 1963
Fripp, Edgar, *Shakespeare Man and Artist*, London, Oxford University Press, 1938
Garret, John, (Ed.), *Talking of Shakespeare*, London, Hodder, 1954
Goddard, H.C., *The Meaning of Shakespeare*, University of Chicago Press, 1951
Gollancz, Israel, *The Sources of Hamlet*, London, Humphrey Milford, 1926
Granville-Barker, Harley ve Harrison, G.B. (Ed.), *A Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge University Press, 1934
Granville-Barker, Harley, *Prefaces to Shakespeare - First Series*, London, Sidgwick and Jackson, 1927
Prefaces to Shakespeare - Second Series, London, Sidgwick and Jackson, 1951
Preface to Hamlet, New York, Hill and Wang, 1957
Preface to Othello, London, Sidgwick and Jackson, 1950
Halliday, F.E., *The Enjoyment of Shakespeare*, London, Duckworth, 1952
The Poetry of Shakespeare's Plays, London, Duckworth, 1954
A Shakespeare Companion, Penguin Books, 1964
Shakespeare and his Critics, London, Duckworth, 1949
Harbage, Alfred, *Shakespeare's Audience*, New York, Columbia University Press, 1941
Shakespeare and the Rival Traditions, New York, Macmillan, 1952
Theatre for Shakespeare, University of Toronto Press, 1955
(Ed.) *Shakespeare the Tragedies, A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Spectrum books, 1964

Harris, Frank, *The Man Shakespeare and his Tragic Life Story*, London, Frank Palmer, 1909
Harrison, G.B., *Shakespeare's Tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963
Shakespeare Under Elizabeth, New York, Henry Holt, 1933
Hazlitt, William, *Characters of Shakespeare's Plays*, London, Dent, 1930
Hodges, C. Walter, *Shakespeare and the Players*, London, Ernest Benn, 1948
Holloway, John, *The Story of the Night, Studies in Shakespeare's Major Tragedies*, London, Routledge and Kegan Paul, 1961
Hotson, Leslie, *Mr. W.H.*, London, Hart-Davis, 1964
Shakespeare's Sonnets Dated and Other Essays, London, 1950
Humphreys, Arthur, *Richard II*, London, Edward Arnold, 1967
Johnson, Samuel, *On Shakespeare*, (Ed. W.K. Wimsatt) New York, Hill and Wang, 1960
Jones, Ernest, *Hamlet and Oedipus*, A Doubleday Anchor Book, 1954
Joseph, Bertram, *The Conscience and the King*, London, Chatto and Windus, 1953
Knight, G. Wilson, *The Crown of Life*, London, Methuen University Paperbacks, 1965
The Imperial Theme, London, Methuen University Paperbacks, 1965
The Mutual Flame, London, Methuen, 1955
Principles of Shakespearian Production, Penguin Books, 1949
The Shakespearian Tempest, Oxford University Press, 1932
The Wheel of Fire, London, Methuen University Paperbacks, 1960
Knights, L.C., *Some Shakespearean Themes*, Peregrine Books, 1960
Kott, Jan, *Shakespeare Notre Contemporain*, Paris, Julliard, 1962
Lamborn, E.A.G. ve Harrison, G.B., *Shakespeare the Man and his Stage*, London, Oxford University Press, 1928
Lawrence, W.W., *Shakespeare's Problem Plays*, Penguin Shakespeare Library, 1969
Leavis, F.R., *The Common Pursuit*, London, Chatto and Windus, 1953
Lee, Sidney, *A Life of William Shakespeare*, London, Smith and Elder, 1898
Leech, Clifford, *Shakespeare's Tragedies and Other Studies in Seventeenth Century Drama*, London, Chatto and Windus, 1950
Lerner, Laurence, (Ed.), *Shakespeare's Comedies, An Anthology of Modern Criticism*, Penguin Shakespeare Library, 1967
Shakespeare's Tragedies, An Anthology of Modern Criticism,

Penguin Shakespeare Library, 1963
Levin, Harry *The Question of Hamlet*, New York, The Viking Press, 1964
Lewis, Wyndham, *The Lion and the Fox, the Role of the Hero in the Plays of Shakespeare*, London, Grant Richards, 1927
Mackail, J.W., *The Approach to Shakespeare*, Oxford Clarendon Press, 1930
Madariaga, Salvador de, *On Hamlet*, London, Hollis and Carter, 1948
Mahood, M.M., *Shakespeare's Word-play*, London, Methuen University Paperbacks, 1968
Masefield, John, *William Shakespeare*, London, Heinemann, 1954
McManaway, Dawson, Willoughby (Ed.), *Joseph Quincy Adams Memorial Studies*, Washington, The Folger Shakespeare Library, 1948
Moulton, Richard, *Shakespeare as a Dramatic Artist*, Oxford Clarendon Press, 1929
Shakespeare as a Dramatic Thinker, New York, Macmillan, 1907
Muir, Kenneth, *Shakespeare's Sources*, London, Methuen, 1957
Murry, John Middleton, *Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 1936
Nicoll, Allardyce, *Studies in Shakespeare*, London, Hogarth Press, 1927
Noble, Richard, *Shakespeare's Use of Song*, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1923
Palmer, John, *The Comic Characters of Shakespeare*, London, Macmillan, 1946
The Political Characters of Shakespeare, London, Macmillan, 1945
Parker, M.D.H., *The Slave of Life, A Study of Shakespeare and the Idea of Justice*, London, Chatto and Windus, 1955
Parrott, Thomas Marc, *Shakespeare Comedy*, New York, Oxford University Press, 1949
Partridge, Eric, *Shakespeare's Bawdy, A Literary and Psychological Essay*, London, Routledge and Kegan Paul, 1955
Pettet, E.C., *Shakespeare and the Romance Tradition*, London, Staples Press, 1949
Quennell, Peter, *Shakespeare the Poet and his Background*, Penguin Shakespeare Libraray, 1969
Quiller-Couch, Arthur, *Cambridge Lectures*, Everyman, 1943
Shakespeare's Workmanship, Cambridge University Press, 1937
Raleigh, Walter, *Shakespeare*, London, Macmillan, 1939

Righter, Anne, *Shakespeare and the Idea of the Play*, Penguin Shakespeare Library, 1967
Robertson, J.M., *The Problem of Hamlet*, London, Allen and Unwin, 1919
Rossiter, *Angel With Horns, Essays on Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1961
Rowse, A.L., *Shakespeare, a Biography*, London, Macmillan, 1963
Shakespeare's Sonnets, New York, Harper and Row, A Perremial Classic, 1964
Saintsbury, George, *Shakespeare*, Cambridge University Press, 1934
Schücking, Levin, *Character Problems in Shakespeare's Plays*, London, Harrap, 1922
The Meaning of Hamlet, Oxford University Press, 1937
Scot, Janet G., *Les Sonnets Elisabethains, les Sources et l'Apport Personnel*, Paris, Honore Champion, 1929
Seccombe and Allen, *The Age of Shakespeare*, London, Bell, 1935
Sewell, Arthur, *Character and Society in Shakespeare*, Oxford Clarendon Press, 1951
Sitwell, Edith, *A Notebook on William Shakespeare*, London, Macmillan, 1948
Smith, D. Nichol, *Shakespeare Criticism*, A Selection, Oxford University Press, World's Classics, 1942
Smith, Logan Pearsall, *On Reading Shakespeare*, New York, Harcourt and Brace, 1933
Speight, Robert, *Nature in Shakesperian* Tragedy, London, Hollis and Carter, 1955
Spencer, Hazelton, *The Art and Life of William Shakespeare*, London, Bell, 1948
Spencer, Theodore, *Shakespeare and the Nature of Man*, New York, Macmillan, 1949
Spencer, T.J.B., (Ed.) *Shakespeare's Plutarch*, Penguin Books, 1964
Sprague, Arthur Colby, *Shakespeare and the Actors*, Cambridge, Harvard University Press, 1949
Shakespeare and the Audience, Cambridge, Harvard University Press, 1935
Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells Us*, New York, Macmillan, 1936
Squire, John, *Shakespeare as a Dramtist*, London, Cassell, 1935
Stewart, J.I.M., *Character and Motive in Shakespeare*, London, Longmans and Green, 1949
Stoll, Elmer Edgar, *Art and Artifice in Shakespeare*, London, Methuen,

University Paperbacks, 1963
Shakespeare and Other Masters, Cambridge, Harvard University Press, 1940
Shakespeare Studies, Historical and Comparative in Method, New York, Stechert, 1942
Swinburne, Charles Algernon, *A Study of Shakespeare*, London, Chatto and Windus, 1895
Tillyard, E.M.W., *Shakespeare's History Plays*, A Peregrine Book, 1964
Shakespeare's Last Plays, London, Chatto and Windus, 1938
Shakespeare's Problem Plays, A Peregrine Book, 1965
Traversi, D.A., *An Approach to Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1956
Shakespeare: The Last Phase, London, Hollis and Carter, 1954
Urgan, Mina, *Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar*, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1949
Shakespeare I, (Genişletilmiş ikinci baskı) İstanbul, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1973
Shakespeare II, İstanbul, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1970
Uzmen, Engin, *Shakespeare'in Tarihi Oyunları: Kaynaklar Işığında Başlıca Kişiler*, Ankara Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 1973
Van Doren, Mark, *Shakespeare*, New York, A Doubleday Anchor Book, 1953
Wain, John, *The Living World of Shakespeare*, Pelican Books, 1966
Waldock, A.J.A., *Hamlet: A Study in Critical Method*, Cambridge University Press, 1931
Webster, Margaret, *Shakespeare Today*, London, Dent, 1957
Shakespeare Without Tears, Fawcett World Library, 1952
Weitz, Morris, *Hamlet and the Philosophy of Literary Criticism*, London, Faber, 1965
Williams, Charles, *The English Poetic Mind*, Oxford Clarendon Press, 1932
Williamson, Claude, (Ed.), *Readings on the Character of Hamlet*, London, Allen and Unwin, 1950
Wilson, John Dover, *The Essential Shakespeare*, Cambridge University Press, 1946
The Fortunes of Falstaff, Cambridge University Press, 1943
Six Tragedies of Shakespeare, London, Longmans and Green, 1929
What Happens in Hamlet, Cambridge University Press, 1954
Wilson, Harold S., *On the Design of Shakesperian Tragedy*, University of Toronto Press, 1968

DİZİN

Aaron, **196**
Achilles, **311**, **314**, **316**, **317**
Adam, **25**
Adams, **Cranford**, **83**
Adams, **John Quincy**, **203**
Adonis, 37-39
Aeschylos, 360
Agamemnon, **158**, **314**, 360
Agrippina, 465
Aguecheek, Sir Andrew, 132, 135
Albany Dükü, **245**, **246**, 250, 251
Alcibiades, 298, 299
Alexander, Peter, **283**, 400, 418
Alleyn, **Edward**, **26**, 72
All's Well That Ends Well, **88**, 142-147, 148, **151**, **309**
Alonso, **352**, 355
Amleth, 360, **381**
Amyot, Jacques, 93
The Anatomy of Melancholy, 535
Andronicus, **Titus**, **195**, **196-198**
Angelo, 150-152
Anne, **Lady**, **187**, **188**
Anne, **Kraliçe**, **400**
Antenor, 314
Antigonus, **347**, **348**, 349
Antiochus, **333**, 337
Antipholus, **99**
Antonio *(The Merchant of Venice)*, **118-123**
Antonio *(The Tempest)*, 352, 355 **357**
Antonio's Revenge, 537
Antony, **Mark** *(Antony and Cleopatra)*, **77**, 198, 249, 274, 318-329, 364, 365, 378
Antony, Mark *(Julius Caesar)* 291, 294, 295
Antony and Cleopatra, 77, 78, 93, 198, **301**, **318-329**, **359**, 364, 365, **502**
Apemantus, 297, **300**
Apolonius and Silla, **132**
Apollo, 330, 347, **348**
An Apology for Poetry, 78
Arden, **Mary**, 16
Ariel, **114**, 353-354, 355, 356
Ariosto, 127
Aristo, 352, **381**
Aristophanes, 97
Arnim, 72
Arthur, **Prens**, **163-166**
As You Like It, 25, **73**, 74, 92, 95, **107**, **118**, **123**, 125, **127**, 137-141
Ashcroft, **Peggy**, **340**
Aubrey, **John**, 16, 20, 25
Aufidius, **Tullus**, 301, 306
Autolycus, **345**, **350**

Bacon, Delia, 34
Bacon Francis, 33, 34
The Baconian Heresy: A Confutation, 33
Baker, Betsy, 88
Ball, John, 168
Bandello, 127, 132
Banquo, 85, 252, 254, 255-256, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 476
Barnes, Barnabe, 64
Barnfield, Richard, 41
Barrault, Jean-Louis, 377, 378
Barrymore, John, 185, 377
Bartholemew Fair, 73
Bassanio, 119-123
Başyargıç, 176
Baudelaire, 27
Beatrice, 128-131, 134
Beethoven, 29, 212
Belarius, 343
Belch, Sir Toby, 132, 135
Belleforest, Francois de, 359, 360
Benedick, 128-131
Bentley, G. E., 331
Bernardo, 381, 382, 394, 395
Bernhardt, Sarah, 378
Berowne, 104-107
Bertram, 142-147
Best, Mr., 62
Bethell, S. L., 237
Betterton, Thomas, 16, 377
Bianca, 108
Blake, E. V., 368
Bliss, William, 20
Boaden, 64
Boas, F. S., 362
Boccaccio, 142, 310, 338
Bodenst, 64
Bodley, Sir Thomas, 40
Bolingbroke, Bkz. Dördüncü Henry
Booth, Edwin Thomas, 377
Booth, John Wilkes, 377
Bordeaux, Huon de, 112
Bottom, 78, 112, 113-117
Bowdler, Thomas, 96
Brabantio, 203-205, 209
Bradbrook, M. C., 42, 102
Bradby, G. F., 519
Bradley, A. C., 235, 248, 271, 323, 372, 436, 470, 534
Brandes, George, 66, 143
Brando, Marlon, 290
Bray, Sir Denys, 45
Brecht, Bertold, 307, 308
Bridges, Robert, 534
Brooke, Arthur, 92
Brooke, Peter, 197, 346
Brooke, Stopford, 448, 513
Brooke, Tucker, 441
Brown, Henry, 64
Browning, Robert, 66
Brutus, 48, 78, 249, 291-295, 364, 365, 378, 422
Buckingham, 191
Budala, 183
Bullen (Boleyn), Anne, 191, 192, 393
Burbage, James, 70
Burbage, Richard, 26, 31, 70, 72, 185, 212, 377
Burgonya Dükü, 218-219
Burleigh, Lord, 61
Burton, Richard, 377
Burton, Robert, 539
Buch, Douglas, 40
Butler, Samuel, 59
Byron, Lord, 27

Cadılar, 252-257, 258, 262, 272, 273, 274, 276, 278, 279-280, 284,

287, 288
Caesar, Julius, 48, **81**, **162**, 232, 291-295, 319, 328
Caesar, Octavius, 274, 319, 321, 322, 323, 325
Caesar and Cleopatra, 328
Calchas, 314
Caliban, 354-355, **356**
Camillo, 345, **346**, 347, 348, 349, 350
Campbell, L., **373**, **374**
Canius, Albert, **441**
Canterbury Başpiskoposu, **179**
Capulet, 78, 198, **200**
Carlisle Piskoposu, 160, **161**, 167
Cartwright, W., **64**
Catherine, 393
Catiline, 290
Cassio, 206, 208-210
Cassius, 292, 293-295
Caxton, William, 310, **316**
Celia, **138**, **140**, **141**
Cervantes, **97**
Chambers, E. K., 15, 18, 59, 66, **83**, **142**, 172, **212**, 262, 309, 327, **373**, 534
Chapman, George, 64, 310
Characters, **535**
Charles, İkinci, 73
Charlton, H. B., **103**
Chaucer, Geoffrey, **112**, **310**
Chester, Robert, 41
Chettle, **Henry**, **23**, **24**, 25
Cinthio, **132**
Cinthio, Giraldi, 203
The Civil Wars Between the Two Houses of Lancaster and York, 167
Clarence Dükü, 185, **188**
Claudio *(Measure for Measure)*, **150**, **151**
Claudio *(Much Ado About Nothing)*, 128-**131**
Claudius, 86, **160**, **365**, **368**, 369, 376, 379, 384-389, 393, 394, 398, 403, 404, **406**, 409, 417, **429**, 436, 437, 438-440, 452, 453, 459, 461, 466, 467, 468, 469, 471, 474, 475, 476, 480, 483-484, 485-487, **491**, 492-496, 497-500, 511, 512, 514, 515, 519-523, 528, 529, 530, 532, 537
Cleon, 333, 334, 335, 336
Cleopatra, 53, 78, 94, 97, **123**, 198, 249, 318-329, 365
Cloten, **338**, **341**, 342, **343**
Clunes, **Alec**, **377**
Clytemnestra, **360**
Coleridge, S. T., 37, 147, 148, 203, 317, 371, 372, 401, 444, 448, 469, 500, 534, 536
The Comedy of Errors, 20, 92, 95, **97**, **98**-99, 103, 107, 108, 125, 137, 197
Cominius, 304, 306
The Common Pursuit, **148**
Condell, **Henry**, 72, 89, 90
Confessio Amantis, 333
Cordelia, 211, 212, 214-218, 219, **223**, 224, 226, 228, 238, 242-**251**
Coriolanus, 249, 301-309
Coriolanus, **93**, 301-309, 315, 322, **324**, **364**
Cornelius, 418, 419
Cornwall Dükü, **223**, 238 239, 248, 251
Coryate, **Thomas**, **73**
Costard, **105**
Cranmer, Thomas, **191**, 192
Cressida, 309-318
The Critic as Artist, **67**

Cromwell, Thomas, **73, 192**
Cupid, 115
Cymbeline, 338-344
Cymbeline, 74, 93, 330, 338-344, **351**
«*Cymbeline Re-finished*», 343

Çaykovski, 376

Danby, John, 189, **216**, 235, 237, **319, 375**
Daniel, Samuel, **64, 167**
The Dark Lady of the Sonnets, Bkz. Esmer Kadın
The Dark Lady of the Sonnets, **63, 479**
Dark Legend, 529
D'Avenant, William, 16, **18, 21, 63**
Davies, Sir John, **64**
De Quincey, Thomas, **269**
De Witt, Johannes, 75, **76**
Decameron, **338**
Dekker, Thomas, **81**
Demblon, Célestin, **34**
Demetrius, **112-117**
Demonology, 251, **254**
Dennis, John, **125**
Derby, Earl of, 34
Desdemona, **73**, 78, 81, **96**, 197, 202-210, 339, 346
Diana, 330, **334, 337**
Diana *(All's Well That Ends Well)*, 146-147
Digges, Leonard, 128
Dimitri, **205**
Diomedes, 314, 315, 316
Dionyza, **333, 334, 335**, 336
Dogberry, **128, 131**
Don John, **128**
Don Pedro, 128
Donalbain, 264, **271, 272**
Donne, John, **64**
Dostoyevski, **183**, 205, 366, **373 374**
Douglas, Lord Alfred, **59**, 175
Dowden Edward, **33, 66**, 103, 155 **174, 179**, 180, 415, **448**
Drake, Sir Francis, **20**
Drayton Michael, **30**
Dromio, 99
Dumain, 104-105
Duncan, 97, 232, **252**, 254 255, 256, 257-258, 259, 260, **261**, 263, 264, 265, 267, 268, 269, **270**, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 279 281, 282, **283**, 285, 408, 467

Edgar, 219, 221, 223, 235, 236-235 239, **240**, 241, 242, 245, 248, 250 251
Edmund, 219-221, 223, 239, 244, 245, 248, 251
Edward, Prens, 188
Edward, Üçüncü, **168**
Edward, Dördüncü, 185
Electra, 360
Eliot, T. S., 93, 308, 363, 364, 365 371, 372, 393, 534
Elizabeth, Kraliçe Birinci, 25, 34, 61, 63, 124, 125, 132, 178, 192-193, 251, 360
The Elizabethan Stage, 83
The Elizabethan World Picture, **156**
Elliot, G. R., **528**
Ely Piskoposu, 179
Emilia, **206**, 210
Enobarbus, 53, 324, 325, 327
Escalus, **150**, 152
Essex, Earl of, 124, 178, **360**
Esmer Kadın (Sonelerin), **49-55 60, 63, 328**

Every Man in his Humour, **25**

Fabyan, Robert, 154
Falstaff Sir John, 78, **95**, 152-**127**, 172-178, **181**
Feng, **360**
Ferdinand *(Love's Labour's Lost)*, **104-107**
Ferdinand *(The Tempest)*, 352, **356**
Feste, 132, 135-137
Fiorentino, Giovanni, 118
Fitton, **Mary**, **63**
Flavius, **297**
Fleance, **276**
Fletcher, John, 190
Florizel, **350**
Fluchère, **Henry**, **249**, 296, **311**
Flute, **112**
Ford, **Mistress**, **126**, 127
Fortinbras, **362**, 369, 382, 385, 419, **487-488**, **524**
«Fortinbras'a Agit», 487
Fransa Kralı *(All's Well That Ends Well)*, **144-145**
Fransa Kralı *(King Lear)*, 218-**219**, **239**
Fransisco, 381
Frederick, 138
Freud, Sigmund, 378, **529**, 530
Fripp, Edgar, **20**, 64
Fuller, Thomas, 32

Gadshill, **172**
Gardner, **Helen**, **470**, 513, 528
Garrick, David, 212, 377
Gaunt, John of, 168
Geoffrey, 163
Gertrude, 365, **376**, 387-389, 392, **407**, 408, **418**, **440**, **453**, 457, **459**, **461**, **467**, **471-481**, 483-484, **486**, **490**, 493, 494, 508, **511**, 520-523, 529
Gesta Romanorum, **118**
Gide, **André**, 62
Gielgud, **John**, 166, 212, 290, **346**, 377, 378
Glendower, 175
The Globe Playhouse: Its Design and Equipment, 83
Gloucester, **Earl** of, 219, 221-222, **230**, 235, **236**, 237, 238-240, 241, **242**, **250**, **251**
Goddard, H. C., **59**, **66**, **83**
Goethe, 372, **379**, **418**, **481**, 529
Golding **William**, 376
Goneril, **17**, 187, **207**, **212**, **214**, **216**, 217, 219, **220**, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229-231, 232, 238, 239, 244, 245, 248, 250, 251, **384**
Gonzalo, 352
Gordobuc, 160
Gosson, Stephen, 82
Gower, John, 333, **337**
Grafton, **Richard**, 154
Graham, Cyril, **61**, **62**
Grammaticus, **Saxo**, **359**
Granville-Barker, Harley, 80, 93, 241, 246, 249, **319**, 377, 400, 527, 534
Grass, **Günter**, 307
Gratiano, 123
Green, Julian, 62
Greene, Robert, **22**, **23**, 24, **27**, 31, **344**, 345, **361**
Greg, **Walter Wilson**, 368
Grey, **188**
A Groatsworth of Wit Bought with a Million of Repentance, **22**, **23**
Gruşenka, 205

Guildenstern, **366**, **376**, 379, 417-418, 425-431, **433**, **438**, 439, 455, 456, 462, 463, 464, 465, 466, 469, 481, 483, 484, 485, 487, **488**, **497**, 513-515, 532
Guiness, Alec, **166**, **185**, 377, 378

Hal, Prens, Bkz. Beşinci Henry
Hall, Edward, **154**
Hall William, **62**
Hallam, **Lewis**, **47**
Halliday, F. E., **66**
Hamlet, **26**, **30**, **58**, **67**, **72**, 74, **75**, 76, **77**, 78, 86, **89**, 97, 123, **167**, 174, 197, 199, 249, 359-538
Hamlet, 25, **26**, **30**, **74**, 75, 77, **78**, 81, 125, 160, **172**, 195, 198, 202, 318, 359-538
İlk (Ur) Hamlet, 361, 362, 487, 527
Hamlet Bibliography, 366
On Hamlet, 528
Hamlet and Oedipus, 530
«Hamlet ile Orestes», 457
«Hamlet and his Problems», 363
«Hamlet and the Tragedy of Revenge», **528**
The Mystery of Hamlet, 369
The Problem of Hamlet, 362
Readings of the Character of Hamlet, 367
Hamlet Catherine, 501
Hamnet, 18
Harrison, G. B., **63**
Harris, Frank, **372**
Harrison G. B., **229**, **441**
Harry, **173**, **175**
Hart, **Joseph**, C., **33**
Harvey, **Sir** William, **63**
Hastings, **188**
Hathaway, Anne, **16**, **17**, **150**
The Hawk and the Handsaw, **529**
Hayalet, **361**, **368**, 379, **382-383**, 393, 394, 395, 399, 400-402, 405-409, 411, **412**, 435, 436, 437, 441, 442, **443**, 444, 456, 461, 469, 472, 476-477, 494, 525, 526, 531, 532
Hazzlitt, William, **40**, 47, 65, 96, 134, **147**, **242**, 318, 340, 372, 377, 469
Hecatommithi, **203**
Hector, 310, 311, 316
Heküba, 432, 433, 434
Helen (Güzel), 310, 314, **316**
Helena *(All's Well That Ends Well)*, **142-147**
Helena *(A Midsummer-night's Dream)*, **112-117**
Helpman, Robert, **376**, 377
Heming, John, **72**, 89, 90
Henry, İkinci, 163
Henry, Dördüncü (**Bolingbroke**), **126**, **155**, 161, **167**, **168**, 169, 170, 171-178, 179, **180**, 181, 182
Henry IV, 78, **88**, 125, 127 154, **155**, **166**, 171-178, 181.
Henry, Beşinci (**Prens Hal**), **68**, 155, 173, 175, **176**, 177-182
Henry V, **68**, **76**, 80, **154**, 155, **156**, **166**, **178-181**, 360, **362**,
Henry, Altıncı, 23, **155**, 180, 182-184, **188**
Henry VI, **23**, 88, **154**, 155, 182-184, **186**
Henry, Yedinci, 155, 190
Henry, Sekizinci, 190-193, 393
Henry VIII, **71**, 80, 154, 155, 190-193
Henslowe, Philip, **72**, 80, 361
Herakles, 76, 431
Herbert, William, Bkz. Pembroke,

Earl of
Herbert, Zbigniew, 487
Hermia, 112-117
Hermione, 344-350
Herne, 126
Hero, 128-131
Heywood, Thomas, 41, 80
Hippolyta, 112, 113
Histories Tragiques, 359
Historiae Danicae, 360
History, Siege and Destruction of Troy, 310
Hoffman, Calvin, 34
Holinshed, Raphael, 93, 154, 184, 252, 283, 338
Holinshed's Chronicle, 92, 154, 190, 211, 252, 338
Homeros, 64, 310, 316
Horatio, 79, 365, 369, 382-383, 386, 390, 391, 394, 395, 399, 401, 402, 410, 411, 455-456, 461, 490, 496, 497, 504, 506, 507, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 523-524, 528, 533, 538
Hotson, Leslie, 42
Hotspur, 178
Howard, Catherine, 192
Howard, Leslie, 377
Hubert, 163-166
Hughes, William, 61, 62
Hugo, Victor, 230, 350, 371, 457, 524
Hume, David, 401
Huxley, Aldous, 469

Iachimo, 340-342
Iago, 187, 199, 203-210, 220, 221, 230, 341, 346, 365, 384
Il Filostrato, 310
Il Pecorone, 118
Il Principe, 185, 186
Imogen, 74, 338-343
Innes, Michael, 529
Irving, Sir Henry, 212, 309, 377
Isabella, 150-152

Ilyada, 310
İsâ (Hz.), 20, 30, 383

The Jacobean and Caroline Stage 331
Jaggard, William, 41
James, Birinci, 25, 72, 159, 193 251, 252, 253, 400
Jaques, 138, 141
Jeanne d'Arc, 154, 184
Jephthah, 432
Jessica, 78, 120, 123
The Jew, 118
The Jew of Malta, 124
John, Kral, 163-166
Johnson, Samuel, 84, 96, 191, 249, 343, 441, 469, 519
Jones, Ernest, 530
Jonson, Ben, 19, 25, 30, 31, 32, 40 64, 73, 75, 84, 290, 374
Joseph, Bertram, 373, 437, 470
Joyce, James, 62
Judith, 18
Julia, 74, 100-102
Juliet, 78, 92, 117, 198-202, 324
Juliet'in Dadısı, 201, 502
Julius Caesar, 20, 48, 78, 81, 93, 198, 290-295, 301, 318, 320, 322 359, 364, 365, 423
Jupiter, 343

Kapıcı, 97, 268-269, 502
Karamazof Kardeşler, 205
Katharina, 108-111
Katherine *(Love's Labour's Lost)*, 105

Katherine *(Henry VIII)*, 191, 192
Kean, Edmund, 203, 212, 377, 451
Kean, Charles, 377
Keeling, William, 375
Kent, 217, 218, 219, **222**, 223, **224**, 225, 226, 238, 248, **251**
Kermode, Frank, 351
Kind Hearts' Dream, 23
King John, **97**, **154**, 155, **163-166**, 362
The Troublesome Reign of King John, 160, 164
King Lear, 28, 49, 81, 85, 93, **195**, 198, 202, 211-251, 296, 300, 318, 326, 359, 362, 364, **403**, 502
The True Chronicle History of King Leir and his Three Daughters, **211**
Kiss Me Kate, 107
Knight, Wilson, **42**, 57, **67**, 156, 214, **296**, **322**, 328, 351, **391**, 500, 510, 529, 535, 537
Knights, L. C., **317**, 437
The Knight's Tale, **112**
Knott, Jan, 147, **371**, **375**, **441**
Kutsal Kitap, 73, **149**, 366, 432
Kyd, Thomas, 361, 363, 487, 527

Laertes, 365, **368**, **369**, **376**, 379, 382, **385**, **386**, 396, 397, **398**, 404, 413, 447, 470, 474, 490, **491**, **493-496**, **497-500**, 507-512, 514, 515, 516, **517**, **518-523**, 527, **531**, **532**
Lafeu, **143**, 144, 146
Lamb, Charles, **83**, **84**, 203, **249**, **440**, **533**
Lancester Hanedani, 155, **161**, 182, **183**, **190**
Laughton, Charles, **212**
Launce, **103**
Lavanche, 143
Lavinia, 196-197
Lawrence, 200
Le Févre, Raoul, 310
Lear, **67**, 72, 85, **97**, **197**, **199**, **211-251**, 300, 301, 308, **364**, 373, **536**
Lear'in Soytarısı, 95, **97**, **140**, 213, 222-229, 232, 233, **234**, 235, 237, **238**, **242**, **502**
«Lear, Tolstoy and the Fool», **213**
Leavis, F. R., **148**
Lee, Sidney, 28, **41**, **64**, 65, **67**
Lefranc, Abel, **34**
Leigh, Vivian, 197
Lenox, 270, **271**, **277**, 280
Leonato, 128
Leontes, 330, **344-350**
Lepidus, 321, **323**
Levin, Harry, 418
Lewis, C. S., 437
Lewis, E. C., 371
Lewis, Wyndham, 47, 308, **317**
Lincoln, Abraham, **377**
Lodge, Thomas, 22, 361
Longaville, **104-105**
Looney, Thomas, **34**
Lopez, **124**
Lord of the Flies, 376, 377
Lorenzo, **120**, **123**
Loukianos, **299**
Love's Martyr, 41
Love's Labour's Lost, **41**, **91**, **103-107**, **111**
Love's Labour's Won, **88**, **91**, **142**
The Lover's Complaint, **36**, 41
Lowell, Robert, 193
Lowin, John, **72**
Lucio, **151**
Lucrece, 39
Lucy, Sir Thomas, 21
Lüther, Martin, **389**
Lydgate, John, 310, 316

Lysander, 112-117
Lysimachus, 336

Macbeth, 67, 81, **85**, 93, **195**, 198, 202, 251-288, **318**, 359, **365**, 403, **408**, 502
«On the Knocking at the Gate in *Macbeth*», 269
Macbeth, 67, **68**, 97, **199**, 249, 251-288, **309**, **364**, 373, **378**, 467, 476, 536
Macbeth, Lady, **197**, 199, 249, 252, 258-261, 263, 264, **265**, 266, 267, **268**, **270**, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 281-256, 365, **424**
Macduff, **270**, 271, **272**, 278, **279**, 280, **281**, 285, 288
Machiavelli, 185, **186**
Mackail, J. W., 454
Macready, William Charles, 212, **377**
Madariaga, Salvador de, 491, 510, 528
Mahood, **M. M.**, 436
Malcolm, 257, 264, 271, 272, 280, 281, 287, 288
Malone, Edmond, 22
Malvollo, 132, 135-136
Mamillius, **346**, **349**
Man and Superman 140
Mankiewicz, Joseph, 290
Marcellus, 382, **394**, 395, 399, 401, 402, 403, 410, **411**
Marcius, **Caius**, **301**, **304**
Maria (*Love's* ***Labour's Lost***), 105
Maria (Twelfth Night), **132**, 135
Mariana, **151**, **152**
Marina, 332, **334-337**
Marlowe, Christopher, **22**, 27, **34**, 41, 64, 124
Marowitz, Charles, **369**
The Marowitz Hamlet. A Collage Version of Shakespeare's Play, **369**
Mars, **304**
Marston, John, 537
Masefield, John, **62**, **148**
Mason, James, **290**
Massey, Raymond, **377**
Mckenna, Siobhan, **365**
Measure for Measure, **49**, **142**, **146**, 147-152, 309
Melville, Herman, 376
Menaechmi, 98
Menaphon, **361**
Menelaus, 314
Menenius, 306
Menon, Narayana, **371**
The Merchant of Venice, **74**, **78**, 81, **118-124**
Mercutio, 200, 201
Meres, Francis, **24**, **42**, **55**, 88, **142**, 195
The Merry Wives Of Windsor, **21**, 95, 97, **125-127**
Metamorphoses, **112**
Mezarcular, 97, **369**, 391, 501, **502-506**
A Midsummer-night's Dream, **78**, 107, **111-117**, **168**
Milano **Dükas**, 100
Milton, **John**, **29**
Miranda, 335, 352, 353, 354, 356
Moby Dick, 376
Modern Language Review, 368
Moliére, **97**
Monck, Nugent, **83**
Montague, 198, 200
Montgomery, Earl of, 61
More, Thomas, 32, 192
Sir Thomas More, **32**, **160**

Morzov, Mikhail M., 262
Much Ado About Nothing, 107, 118, 123, 127-131
Muir, Kenneth, 41, 238, 249, 250
Murat, 176
Murray, Gilbert, 457
Murry, Middleton, 49, 513
The Mutual Flame, 42

Narcissus, 171
Nashe, Thomas, 82, 381
Neptün, 267, 460
Nerissa, 123
Neron, 465
Nestor, 314
Neville, John, 377
Nicol, J. C., 34
Nicoll, Allardyce, 510, 528
North, Sir Thomas, 92, 93, 94
Noseworthy, J. M., 148

Oberon, 112-117
Octavia, 319, 325
Oedipus, 199
Oedipus, 530
Oehlmann, W., 410
Oldys, William, 25
The Olive and the Sword, 156
Oliver, 138
Olivia, 132-136
Olivier, Laurence, 179, 181, 185, 197, 210, 212, 375, 377, 378, 400, 529
Onions, C. R., 90
Ophelia, 30, 86, 97, 365, 369, 370, 376, 379, 396, 398-399, 414-417, 420, 421, 423, 424, 429, 432, 438, 439, 440, 445-454, 456, 457-458, 459, 460, 469, 473, 474, 483, 489-492, 495-496, 500-501, 502, 503, 504, 507, 508, 509, 511, 515, 519, 528, 531, 532, 537
«Ophélie», 500
Orestes, 360, 457
Orlando, 138-141
Orlando Furioso, 127
Orsino, 132-134
Orwell, George, 213, 235
Osric, 26, 515-516, 519, 520, 521
Othello, 78, 81, 195, 198, 202-210, 318, 345, 359, 365
Othello, 72, 96, 199, 202-210, 249, 343, 345, 346, 364, 365, 373, 378, 536
O'Toole, Peter, 377
Overbury, Sir Thomas, 535
Ovidius, 39, 112, 197
Oxford, Earl of, 34

Page, Mistres, 126
Painter, William, 142
Palace of Pleasure, 142
Palladis Tamia, 142
Palmer, John, 155, 170, 187, 309
Pandarus, 311, 312, 313, 316
Pandosto, 344, 345
Paradise Lost, 29
Paradise Regained, 29
Paris *(Romeo and Juliet)*, 200, 201
Paris *(Troiles and Cressida)*, 310
Parolles, 143, 144
Parrot, Thomas M., 143, 307
The Passionate Pilgrim, 41
Patroclus, 314
Paulina, 344, 345, 347, 348, 349, 350
Pavy, Salathiel, 75
Peel, George, 22
Pemberton, Henry, 34
Pembroke, Earl of, 60, 61, 62, 63
Perdita, 335, 345, 348, 350

Pericles, **330**, 332-337, 351
Pericles, 332-**337**
Petrarca, Francesco, **65**
Petruchio, 108-111
Pettet, E. C., 346
Philippe, İkinci, 163
Phillips, Augustine, 72
Philomela, **197**
Phoebe, **140**
Phoebus, 324, 460
The Phoenix and the Turtle, **36**, **41-42**
Pisanio, 343
Platon, 97
Plautus, 99
The Plebeians Rehearse the Uprising, **307**
Plutarkhos, 92, **93**, **112**, 290, **299**, **301**
Poe, Edgar Alan, 372
Poel, William, 83
Polixenes, **345**, **346**, **347**, **348**, **350**
Polonius, **78**, **86**, 172, 365, **369**, **376**, **385**, **386**, **396**, **397**-399, **413**, **414**, **418**, **419-425**, 431-433, **438**-440, 445, 446, 448, 449, **451**, 452, 453, 455, 456, 457, 464, **466**, 469, **471**, 472, 473, 474, 479, 481, 483, **484**, 485, 492, 495, 496, 497, 516, 524, **529**, **531**, 532, **533**, 535
Pompey ***(Anvony and Cleopatra)***, 319, **323**, 326, **328**
Pompey *(Measure for Measure)*, **150**
Pooler, C. **Knox**, **66**
Pope, Alexander, **27**, 28
Pope, **Thomas**, 72
Portia *(Julius Caesar)*, 291
Portia *(The Merchant of Venice)*, 74, **118-123**
The Portrait of Mr. W. H., 59, 62
Posthumus, 338-**343**
Priam, **312**
Priamos, 432
Prospero, **78**, **114**, **330**, 352-358
Proteus, **100-103**
Prynne, William, 73
Puck, **112**, 114, 115
Pyrrhus, **432**

Quenell, Peter, 375
Quiller-Couch, Sir Arthur, **102**, 148, 152, 318, 327, 340
Quince, 112, 113

Racine, 97
Raleigh, Sir Walter, **34**, **41**, **66**, 169
The Rape of Lucrece, 36, 39-**41**, **42**, 61, 64
Raven, A. **A.**, 366
Rebelais, **Francois**, **97**
Recueil des Histoires des Troy, **310**
Redgrave, **Michael**, 167, 212, **877**
Regan, 187, 207, 212, 214, 216, 217, 219, 220, 223, 224, 227, 228, 229-231, 232, 238-239, 244, 245, **248**, **250**, **251**, **384**
Renoir, **29**
Return from Parnassus, 40
Reynaldo, 413
Rich, Lady, 60
Richard, Aslan Yürekli, **163**
Richard, İkinci, **85**, 86, 155, **160**, **161**, **166-171**, 172, 173, **182**, **184**
Richard II, **85**, 97, 154, **155**, **160**, **166-171**, 173, 178, 191
Richard, Üçüncü, **154**, 155, 166, 183, 184-189, 207, **230**, 384, 387, 457
Richard III, **97**, **154**, **155**, 178, **183**,

184-190, 191
Richardson, William, 533
Riche, Barnabe, 132
Rimbaud, Arthur, 500
Rivers, 188
Roberson, Forbes, 377
Robertson, J. M., 33, 362, 363, 393, 527
Roderigo, 204, 207
The Romance of Yachting, 34
Romeo, 79, 117, 198-202, 324
Romeo and Juliet, 78, 79, 81, 92, 102, 168, 195-202, 320, 324, 365, 403, 502
Romeus and Juliet, 92
Rosalind, 73, 74, 134, 138-141
Rosaline *(Romeo and Juliet)*, 201
Rosaline *(Love's Labour's Lost)*, 104-107
Rosencrants, 75, 366, 376, 379, 417-418, 425-431, 433, 438, 439, 455, 456, 462, 463, 464, 465, 466, 469, 481, 483, 484, 485, 487, 488, 497, 512-515, 532
Rosencrants and Guildenstern are Dead, 514
Rousillon Kontesi, 143
Rowe, Nicholas, 15, 16, 25, 26, 32, 125, 319, 405
Rowse, A. L., 47, 59, 63, 64, 66, 372
Ruskin, John, 415
Rutland, Lord, 34

The Sacred Wood, 363
Sadler, Hamnet, 18
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 372
Saintsbury, George, 17, 54, 60, 66, 98, 197, 313
Samson Agonistes, 29
Saturninus, 197
Schlegel, August Wilhelm, 285, 364, 535, 536
Schücking, Levin L., 327, 372, 373, 374, 415, 470, 535
Scofield, Paul, 166, 212, 377
Scot, Janet G., 43, 48, 65
Scourge and Minister, 528
Sebastian *(Twelfth Night)*, 133 134
Sebastian, *(The Tempest)*, 352 355
Sejanus, 25, 290
Selim, İkinci, 202
Seneca, 197, 361
Sesame and Lilies, 415
Shakespeare, John, 16
Shakespeare Glossary, 90
The New Arden Shakespeare, 91
The New Cambridge Shakespeare, 91
The New Penguin Shakespeare, 91
Shakespeare's Imagery and What It Tells Us, 403
Shakespeare Notre Contemporain 375
Studies in Shakespeare, 528
The Man Shakespeare and his Tragic Life Story, 372
The Murder of the Man who was Shakespeare, 34
On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation, 83
Shallow, 21, 172
Shaw, Bernard, 63, 83, 140, 144, 180, 328, 340, 343, 344, 479
Shelley, P. B. 27
Shylock, 118-124

Siddons, Sarah, 378
Sidney, Sir Philip, 78
The Siege of Rhodes, 18
Silence, 172
Silvia, 100-102
Simonides, 333
Sly, Will, 72
Smith, Logan Pearsall, 84, 95, 171
Snout, 112
Snug, 112
Socrates, 98
Soneler, 36, 41, 32-68, 310, 328, 349, 372
The True History of Shakespeare's Sonnets, 59
Shakespeare's Sonnets Reconsidered, 59
Sophocles, 97, 199, 360
Southampton, Earl of, 26, 34, 36, 39, 60, 61, 62, 63, 64
The Spanish Tragedy, 361, 363
Speed, 103
Speucer Edmund, 64, 82
Spencer Hazelton, 343
Spencer Theodore, 212
Spurgeon, Caroline, 322, 403
Squire, Sir John, 362
Starveling, 112
Steevens, George, 47
Stewart, J. I. M., 345
Stoll, E. E. 65, 86, 371, 373, 374, 437, 470, 526
Stoppard, Tom, 514
Strachey, Lytton, 332
Stuart Hanedani, 252
Stubbes, Philip, 73
Suffolk, 192
Susannah, 16, 150
Swinburne, 340
Sycorax, 354
Sympoaium, 97
Taine, Hippolyte, 372
Talbot, 154
The Taming of the Shrew, 88, 97 103, 107-111
Tamora, 196, 197
Tarquinius, Sextus, 39
Tearsheet, Doll, 172
Tellus, 460
The Tempest, 19, 29, 78, 91, 112 114, 330, 332, 335, 351-357
The Testament of Beauty, 534
Thaisa, 333, 334, 337
Thersites, 311, 315
Theseus, 78, 112, 113
Thorndike, Sybil, 340
Thorpe, Thomas, 42, 43, 61, 62
Thyestes, 197
Tillyard, E. M. W., 155,156, 349 469, 529
Timon, 296-301
Timon of Athens, 49, 296-301
Titania, 11, 115-117
Titus Andronicus, 98, 195-198, 340
Tolstoy, 211, 367, 368
Traversi, D. A., 534
Troilus, 309-318
Troilus and Cressida, 142, 148, 157, 309-318, 324
Troylus and Cryseyde, 310
Touchstone, 138, 140-141
Tree, Beerbohm, 164, 377
Tudor Hanedani, 155
Turgenief, Ivan, 371
Twelfth Night, 28, 74, 92, 93, 95, 107, 118, 123, 125, 127, 131-137
The Two Gentlemen of Verona, 19, 74, 92, 99-103
Tybalt, 200
Tyler, Wat, 168

Ulysses, 157, 162, 314, 315, 317

Ulysses, 62
The Use of Poetry and the Use of Criticism, 364
Valentine, 100-103
Van Doren, Mark, 57, 104, 143, 340, 371
Vaughan, 188
Venüs, 37-39
Venus and Adonis, 36, 37-39, 40, 41, 42, 61, 64
Vergil, Polydore, 154
Verlaine, Paul, 27
Vernon, Elizabeth, 60, 61, 63
Vilar, Jean, 185
Vincento, 149-152
Vining, 369
Viola, 74, 133-137
Voltaire, 367
Voltimand, 418, 419
Volumnia, 304, 305, 306, 307, 308

W. H. (Mr.), 43, 60, 61, 62, 68
Wain, John, 246, 371
Waldock, A. J. A., 365, 470, 491, 526
Walsingham, Sir Thomas, 34
Warburton, John, 88
Ward, John, 27, 29
Warner, David, 167
Webster, Margaret, 254
Weits, Morris, 363
Wertham, James, 529
Werther, 372, 379, 529
Wilde, Oscar, 59, 61, 62, 67, 367
Wilhelm Meister, 418, 528
Williams, 181
Williamson, Claude, 367
Wilson Dover, 18, 19, 28, 31, 123, 162, 167, 177, 183, 285, 300, 360, 370, 378, 391, 400, 415, 423, 448, 449, 459, 510, 519, 531, 532, 533
The Winter's Tale, 19, 330, 335, 334-351
Wolfit, Donald, 185, 377
Wolsey, 191
Wordsworth, William, 65
The Worthies of England, 32
Wright, James, 25
Wriothesley, Henry, Bkz. Southhampton, Earl of

Yeats, W. B., 180, 469
Yehuda, 20
Yorick, 506, 507
York Hanedani, 183, 190

Shakespeare'in yaşam öyküsüyle tüm eserleri üzerine en can alıcı bilgileri ve "Hamlet"in ayrıntılı incelemesini içeren bu kitap, hem bir genel kültür, hem de bir başvuru ve ders kitabı olarak günümüz Türkiye'sinde bu alandaki tek yapıttır. Yazarın gerek konuya insancıl yaklaşımı, gerekse Türk dilini büyük bir ustalıkla kullanması, esere her düzeydeki okurun rahatça anlayıp okumaktan zevk alacağı bir nitelik kazandırmaktadır. Her şeyden önce bir tiyatro adamı olarak Shakespeare'in halkı eğlendirme amacına sadık kalan yazar, okuru "eğlendirerek bilgilendirme"nin çok başarılı bir örneğini sunmaktadır. Bu yapıtın, Shakespeare'i geniş okur kitlelerine tanıtıp sevdireceğine inanıyoruz.



Fotoğraf: Cem KUNURBEK

İ.Ü. Edebiyat Fakültesinde 37 yıl İngiliz Edebiyatı okutan Mina Urgan'ın uzmanlık dalı Shakespeare ve İngiliz Romantik Şairleri'dir. Mina Urgan, İ.Ü. Ed. Fak. Fransız Dili ve Edebiyatını bitirip Sorbonne Üniversitesinde İngiliz Edebiyatı üzerine doktora yapmış; "Elizabeth Devri Tiyatrosunda Soytarılar" adlı doçentlik tezini yayınladıktan sonra, profesörlük çalışmasını İngiltere'de Shakespeare üzerine yaptığı araştırmalarla gerçekleştirmiştir. Shakespeare, Melville, Balzac, Huxley, Fielding gibi ünlü yazarların başyapıtlarını Türkçeye çeviren Mina Urgan'ın son çalışmaları arasında "Edebiyatta Utopya Kavramı ve Thomas More" sayılabilir.