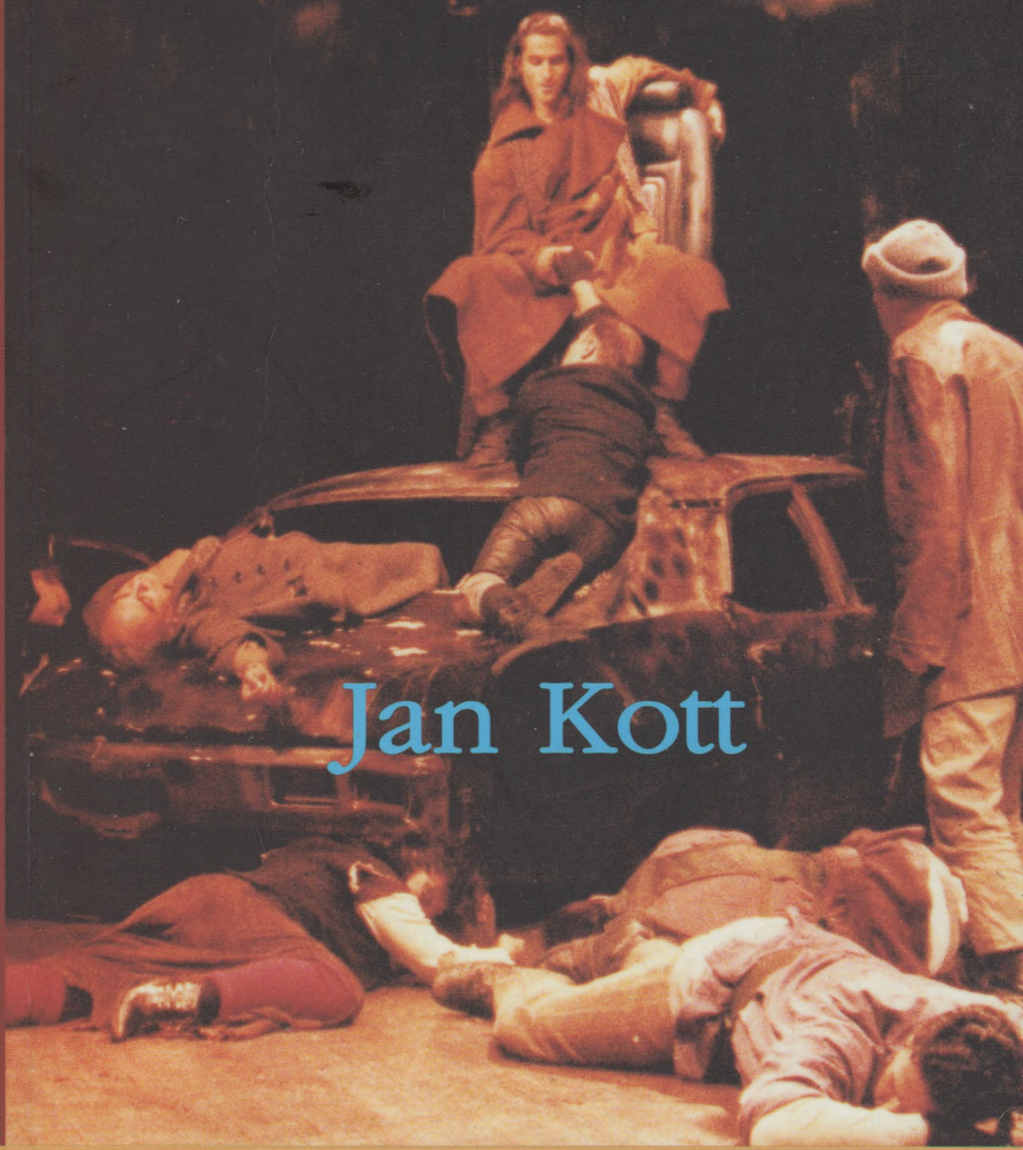
Çağdaşımız Shakespeare



Jan Kott

MitosBOYUT Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 32

Copyright:
© Jan Kott.

Türkiye Yayın Hakları:
© **TEM** Yapım Yayıncılık Ltd. Şti. (MitosBOYUT Yayınları), 1999.

Çeviren: Teoman Güney
Redaksiyon: E. Apaydın

Eserin, İngilizce *Shakespeare our Contemporary* adlı
1986 baskısından çevrilmiştir.

TİYATRO/KÜLTÜR DİZİSİ • 32

1. Baskı: Mart/1999

Baskı ve cilt: Acar Matb. San. ve Tic. A.Ş.
Haramidere Sanayi Sitesi yanı, Avcılar - İstanbul

ISBN 975-8106-53-6

MitosBOYUT Yayınları
TEM Yapım Yayıncılık Ltd. Şti.
Ağa Çırağı Sok. 7/2, Gümüşsuyu/ 80090 İstanbul
Tel. (212) 249 87 37-8; Faks. (212) 249 02 18
e-mail: tem@atlas.net.tr

MitosBOYUT Yayınları • TİYATRO/KÜLTÜR Dizisi 32

Jan KOTT

ÇAĞDAŞIMIZ SHAKESPEARE

Önsöz: Peter Brook

Mitos BOYUT

İÇİNDEKİLER

Önsöz / Peter Brook.....7

I. BÖLÜM.
TRAJEDİLER

Krallar..... 11
Yüzyılın Ortasındaki Hamlet.....54
Troilus ile Cressida - Şaşırtıcı ve Çağdaş.....66
Macbeth ya da Ölüm Mikrobu.....73
Othello'daki İki Paradoks.....83
Kral Lear ya da Oyun Sonu.....104
Bırak Roma Gömülsün Tiber'in Sularına.....137
Coriolanus ya da Shakespeare'e ait Çelişkiler.....144

II. BÖLÜM
KOMEDİLER

Titania ve Eşek Başı.....169
Shakespeare'in Acı Arkadya'sı.....190
Prospero'nun Değneği.....233

EKLER

1. Shakespeare - Gerçek ve Zalim 273
2. Shakespeare'nin Not Defteri.....280

ÖNSÖZ

Peter Brook

Jan Kott'la ilk olarak Varşova'da bir gece kulübünde karşılaştım. Vakit gece yarısı idi; Kott, aşırı heyecanlı bir grup genç öğrencinin arasında sıkışıp kalmıştı; o sırada alelacele onunla arkadaş oluverdik. O gece orada gözümüzün önünde bir kız öğrenciyi haksız yere tutuklamaya kalkıştılar. Kott, kızı savunmak için yerinden fırladı; bunu, ikimizin bir polis karakolunda öğrenciyi serbest bırakmaları için sabahın dördüne kadar süren gerilimli serüvenimiz izledi. Olayların yavaşladığı bir sırada polisin bu yeni arkadaşıma "'Profesör," diye hitap ettiğini fark ettim. Doğrusu o zamana kadar bu keskin zekâlı ve mücadeleci adamın bir entelektüel, yazar, gazeteci belki de parti üyesi olabileceğini düşünmüş, bir profesör olacağını hiç olası görmemiştim. Daha sonra, sessizliğe bürünmüş kentte eve doğru birlikte yürüken, "Ne profesörü?" diye sordum, "Drama," diye karşılık verdi.

Bu anımı, elinizdeki eserin bence benzersiz olan niteliğini vurgulamak için anlatıyorum. Bu kitapta biz, direkt olarak kendi yaşam deneyimlerinden Shakespeare'in yaptıkları hakkında yazan bir adam görüyoruz. Elizabeth dönemi üzerine yazı yazanlar arasında Jan Kott'un, okuyucularının gece yarılarında polislerce uyutulmadığını bilen tek yazar olduğundan şüphemiz yok. Shakespeare'nin politik cinayet kavramını tartışan yazılmış milyonlarca sözcük arasında, Jan Kott'un cinayet eylemi aktörleri ile ilgili açıklamasını bu kitapta, "Gizli bir örgüt eylem hazırlığında... Z'ye gidip 12 numaralı eve el bombaları ile dolu bir bavul götüreceksin," biçiminde başlatması, bence bir yazar için önemli bir özgünlük niteliği taşımaktadır.

Jann Kott, eğitime yatkın ifadesi, kuvvetli kalemi, ciddi ve isabetli çalışması ile bilgili bir akademisyendir. Öncelikle Kott'un varlığı insana, bilim adamı veya inceleme-araştırmacı kimliğiyle geçinenlerin, onun ulaştığı noktaya ne kadar seyrek gelebildiklerini açıkça gösteriyor. Shakespeare'in eserleri ve görüşleri üzerine yapılmış yorumların büyük bölümünün, korumalı üniversite duvarları arkasında saklanan kimselerce birbirine benzer şekilde üretilmiş olması insana rahatsızlık veriyor.

Bütün bu tiplerin aksine, Jan Kott tam bir Elizabeth dönemi insanıdır. Shakespeare, Kott'un çağdaşıdır; Kott da Shakespeare'nin çağdaşıdır. O, Shakespeare üzerine doğrudan ve sanki o dönemde yaşamış gibi ilk ağızdan konuşur. Onun bu kitabı, hem Shakespeare Globe Tiyatrosun'nun bir görgü tanığıdır, hem de günümüzde vizyondaki bir filmin güncel bir eleştiri yazısıdır. Bu durum, akademik çevreler için çok değerli, tiyatro dünyası içinse paha biçilmez bir katkıdır.

En büyük yazarımız Shakespeare'in eserlerini oynamak hak ve olanağına her an sahip olduğumuz İngiltere'de, bizlerin yaşadığı temel sorun şudur: Onun eserlerini bugünkü yaşamımızla ne kadar bağdaştırabiliyoruz? Aktörlerimizin yetenek ve duyarlılıkları yeterli görünüyor; ancak onlar sorunun derinlerine inmekten hep kaçınıyorlar. Dünya sorunlarından haberdar olan günümüzün genç aktörleri, önlerine Shakespeare oyunu gelince onu oynamaktan kaçıyorlar. Aktörlerin, bu oyun provalarında birtakım komplalar düzenleyip kavga çıkarmaları ve sonuçta hiç de uygarca olmayan davranışlar sergilemeleri raslantısal değildir. Bu durumda hiçbiri kendilerini sorgulama ihtiyacı duymuyor ve her zaman hazır klişe savunmalarda bulunuyorlar. Bu nedenle, asıl gerçek yaşamın içinde ihtiyaç duydukları sözcük ve imgelem kullanma sorunları ile karşılaştıklarında deneyimsizliklerinden şaşırıp kalıyorlar. İngiltere tarihte bu yüzden, Viktorya dönemini yaşamaya başlarken Elizabeth dönemine ait tüm değerlerini yitirmiştir. Günümüzdeyse durum, bu iki dönemin karışımı halinde sürmektedir. Durumu karıştırıp romantikleşmeye yatkın eski görüşle aynı düşüncede olan kimse, Shakespeare'yi anlayabilmenin yeni olanaklarını yaratır.

Günümüzde, toplum yaşamında karmaşaya, tehlikeye, yoğunluğa, ve imgeselliğe en fazla yaklaşan insanlar Polonyalılar olmuştur; aynı zamanda Polonya ulusu bugün, yaşamı korkunç, anlaşılmaz ve sarhoş edici kılan bir toplumsal süreci görmüş Elizabeth dönemi insanının yaşamına benzer bir yaşamla karşı karşıyadır.

İşte bu yüzden, bizi bir Polonyalının algılayıp anlatması doğal karşılanmalıdır.

I. BÖLÜM

TRAJEDİLER

Krallar

Ne! Titriyor musunuz? Korkuyor musunuz hepiniz?
Sizi ayıplamıyorum; ölümlüsünüz çünkü...
(Richard III-I,2)

1

Shakespeare'in ne çeşit tarihi malzeme kullandığını anlamak için onun *III. Richard* oyunundaki karakterlerini dikkatle okumak gerekir. Çünkü Shakespeare kendi dönemiyle ilgili olayları açıklamak için, bu tarihi malzemelerden yararlanmış, kendi dönemine çeşitli uyarlamalar yapmış, bir anlamda sahneyi kendi çağdaşlarıyla doldurmuştur. İşte burada, Shakespeare'in ilk dönem oyunlarında görülen ana hatlar, onun daha sonra yazdığı *Hamlet, Macbeth* ve *Kral Lear* gibi büyük trajedilerinde de karşımıza çıkar. Eğer herhangi bir kişi Shakespeare'in dünyasının gerçek dünya olduğunu düşünüyorsa, o zaman onun tarihsel oyunlarını, özellikle de *II. Richard* ve *III. Richard* oyunlarını dikkatle okumalıdır.

İlk önce oyundaki karakterleri ele alalım:

Kral IV. Edward, Lancaster soyundan gelen son kral VI. Henry'yi tahttan indirerek Londra Kulesine hapseder. VI. Henry burada IV. Edward'ın kardeşleri, Gloster ve Clarence Dükleri tarafından öldürülür. Bu olaydan birkaç ay önce de, Tewkesbury'de VI. Henry'nin tek oğlu, gene Gloster Dükü Richard tarafından bıçaklanarak öldürülmüştür.

IV. Edward'ın oniki yaşındaki oğlu, ilerde V. Edward adıyla tahta geçecek olan Galler Prensi Edward, Gloster Dükü Richard'ın (III. Richard) emriyle Londra Kulesinde öldürülür.

IV. Edward'ın kardeşi Clarence Dükü George, Richard'ın emriyle aynı karanlık kulede öldürülür.

Clarence Dükü, George'un oğlu, Richard'm taç giymesinden hemen sonra hapsedilir.

Clarence Dükü George'un kızı ise, henüz çocuk denecek yaştayken, doğacak çocuklarının taht üzerinde hak iddia etmelerine engel olmak

için, halktan birisiyle zorla evlendirilir.

İki kral annesi, bir kral ve bir kraliçenin de büyükannesi olan York Düşesi'nin kocası ile küçük oğlu Güller Savaşı'nda öldürülür. Bir diğer oğlu, kiralık katiller tarafından Londra Kulesinde bıçaklanarak katledilir. Üçüncü oğlu Richard, York Düşesi'nin iki erkek torununun ölümünden sorumlu tutulur. Bütün bunların dışında, sadece bir oğlu ve bir kız torunu ecelleriyle ölür.

Margareth ile evli olan VI. Henry, Londra Kulesinde, oğlu ise savaşta öldürülür.

III. Richard'la evlenen Lady Anne'in babası Barnet Savaşında, ilk kocası Tewkesbury'de ve ilk kocasının babası ise, Londra Kulesinde Richard tarafından öldürtülür. Lady Anne ise, Richard'la evlendikten kısa bir süre sonra kocasının emriyle hapsedilir.

III. Richard'ın tahtı ele geçirmesine yardım ederek onun sırdaşı ve sağ kolu olan Buckingham Dükü, Richard'ın taç giymesinden kısa bir süre sonra idam edilir.

Kraliçe Elizabeth'in (Woodville) kardeşi Rivers Kontu, oğlu Lord Grey ve Sir Thomas Vaughan da Richard henüz taç giymeden önce Pomfret'te, Richard'ın emriyle idam edilirler.

Pomfret'te idam cezalarını uygulayan ve hükümet darbesini *(coup d'état)* gerçekleştiren Sir Richard Ratcliff, iki yıl sonra Basworth'de öldürülür.

Lancaster yanlısı ve bir soylu olan Lord Hastings ilk önce tutuklanır, sonra serbest bırakılır. Richard'a komplo kurma suçuyla itham edilerek tekrar tutuklanır ve Richard'ın emriyle boynu vurulur. V. Edward'ın çocuklarını Londra Kulesi'nde öldüren Sir James Tyrrell de daha sonra idam edilir.

Artık oyundaki karakterlerin, daha doğrusu kurban listesinin sonuna yaklaşmaktayız. Bosworth Savaşından sonra idam edilen Sir William Catesby ve gene savaşta ölen Norfolk Dükü ve ülke dışına kaçarak canlarını zor kurtaran bir iki Lord ve Baron da bu listede bulunan kahramanlardan bazılarıdır. Ve bu listenin son birkaç satırı isimsiz kahramanlara ayrılmıştır: Lordlar ve diğer hizmetkârlar, Subaylar, Yazıcılar, Yurttaşlar, Katiller, Haberciler, Askerler ve diğerleri... Sahne: İngiltere.

Shakespeare tıpkı bir yaşam gibidir. Aslında yaşamın ta kendisidir. Her tarihi dönem onun oyunlarında yeniden yaşam bulurken, o görmek istediğini anlatmaktadır.

Yirminci yüzyılın ortalarında bir okuyucu veya seyirci, *III. Richard* oyununu kendi deneyimlerine göre yorumlardı. Zaten bunun aksi de düşünülemezdi. İşte bu nedenle Shakespeare'in oyunlarındaki acımasızlık, seyirciyi veya okuyucuyu dehşete, daha doğrusu hayrete düşürmez. Onlar iktidar mücadelesini ve karakterlerin birbirlerine karşı giriştikleri katliamı, 19. yüzyıl eleştirmen ve seyircisinden daha sükûnetle karşılamışlardır; daha sakin veya her nasılsa daha olgun... Bugün, trajedide yer alan karakterlerin zalimce öldürülmeleri estetik bir zorunluluk olarak kabul edilmez. Aynı şekilde trajedinin esas kurallarından biri olan bu dehşet verici ölüm sahneleri, gene sırf bir *katarsis* (iç arınma) yaratmak veya Shakespeare'in kendine özgü tipik dehasını ortaya çıkarmak amacını da gütmez. Bugün, başkahramanlarm acımasızca öldürülmeleri artık tarihi bir zorunluluk veya doğal bir olay olarak kabul edilir. Tıpkı, Shakespeare'in *Kral III. Richard*'la aynı yıl yazdığı *Titus Andronicus* adlı oyunda olduğu gibi. Bugünün modern seyircisi bu oyunda, 19. yüzyıl eleştirmenlerinin aksine, gereksiz, korkunç sahnelerin gülünçlüğünden ve biçimsizliğinden daha başka şeyler de bulmuştu. Ve **Peter Brook**'un sahneye koyduğu *Titus Andronicus*'un Beşinci Perdesindeki genel katliam sahnesini, bugünün seyircisi tıpkı Elizabeth döneminin bakır işçisi, terzi, kasap ve askerlerinden oluşan seyircisi gibi, büyük bir coşkuyla alkışlamaya hazırdı. O günlerde bu oyun en başarılı oyunlardan biri olmuştu. Shakespeare'in oyunlarında ortaya çıkan sorunlar kendi dönemimizdekilere o kadar çok benzer ki, çoğu zaman günümüz seyircisi umulmadık şekilde kendisini Elizabeth döneminin seyircisine yakın hisseder; ya da en azından onları daha iyi anlama olanağı bulur. Bu Shakespeare'in özellikle tarihsel oyunları için geçerlidir.

Shakespeare'in tarihsel oyunlarının başlıklarını kralların isimleri oluşturur: *Kral John, Kral II. Richard, IV. Henry, V. Henry, VI. Henry, III. Richard* (Shakespeare'in meslek yaşamının sonlarında yazdığı *Kral VIII. Henry* oyunu ise, sadece ismen onun tarihsel oyunlar grubunda yer alır). Shakespeare'in, 13. yüzyıl başlarındaki olayları ele alan *Kral John* oyunu dışındaki bütün tarihsel oyunları, 14. yüzyıl sonundan 15. yüzyıl sonuna kadar devam eden taht mücadelelerini anlatır. Bu oyunlar yüzyılı aşkın bir zamana yayılarak, her biri değişik bir hükümdarlık dönemini anlatan uzun bölümlerden oluşur ve tarihi bir destana ışık tutarlar. Bu bölümleri, eğer hüküm-

darların tahta çıkış sırasına göre kronolojik bir sıraya oturtacak olursak, Shakespeare tarihinin olduğu yerde durduğunu görürüz. Her bölüm aynı anda başlar ve biter. Her bölümde tarih, bir daire çizerek tekrar başlangıç noktasına geri döner. Bu devamlı tekrarlanan ve değişmeyen halkalar, tarihte art arda gelen kralların dönemlerini anlatır.

Bütün bu büyük trajedilerin her biri, taht mücadeleleri veya hükümdarların tahttaki yerini sağlamlaştırma mücadeleleri ile başlar. Her oyun, hükümdarın ölümü ile ve yeni hükümdarın taç giymesiyle sona erer. Shakespeare'in bütün tarihsel oyunlarında meşru hükümdar arkasında hep bir dizi cinayetler zinciri bırakır. Tacı ele geçirmek için kendisine yardım etmiş olan derebeylerini saf dışı eder. İlk önce düşmanlarını, sonra eskiden kendisini destekleyen taraftarlarını öldürerek, olası varisleri ve taht üzerinde hak iddia edebilecek kişileri idam ettirir. Tabii ki herkesi idam ettirmesi mümkün değildir. Bakarsınız genç bir Prens, bozulmuş düzeni sağlamak için sürgünden geri döner. Bu prens, genellikle öldürülen kişilerin oğlu, torunu veya kardeşidir. Saf dışı edilen, kovulan derebeyleri onun etrafında toplanır; o artık yeni düzen ve adalet için bir umudun simgesi olur. Fakat iktidara giden yolda hep bir cinayetin, şiddetin ve ihanetin izleri vardır. Ve böylece, yeni Prens tahta yaklaştıkça, tıpkı o güne kadar meşru sayılan hükümdar gibi arkasında bir dizi cinayetler zinciri bırakır. Sonunda tahta çıkan Prens, aynı kendinden önceki hükümdar gibi, en çok nefret edilen kişi olur. Düşmanlarını zaten öldürmüştür, şimdi de eskiden kendisini destekleyen taraftarlarını öldürecektir; ve ardından, taht üzerinde hak iddia eden yeni bir kişi, bozulan düzeni yeniden kurmak için ortaya çıkacaktır. Çark dönmüş, devrini tamamlamıştır. Artık yeni bir bölüm başlar. Yeni bir tarihsel trajedi:

> Lordlarım, Üçüncü Edward'ın yedi oğlu vardı:
> En büyük oğul Galler Prensi Kara Prens Edward'dı,
> İkinci oğul William Harfield, üçüncü oğul
> Clarence Dükü Lionel, onun bir küçüğü de
> Lancaster Dükü John Gount'tu;
> Beşinci oğul York Dükü Edmund Langley,
> Altıncı oğul Gloster Dükü Thomas Woodstock'tu,
> Yedinci ve sonuncusu ise, William Windsor'dı.
> Kara Prens Edward babasından önce öldü,
> Ardında tek oğlu Richard'ı bıraktı.

Richard, Üçüncü Edward'ın ölümü üzerine kral oldu;
Ta ki, John Gount'un en büyük oğlu ve mirasçısı
Lancaster Dükü Henry Bolingbroke
Dördüncü Henry adı ile tahta çıkana kadar.
Henry tahtı ele geçirip, yasal kralı tahttan indirdi.
Zavallı kraliçesini geldiği yere, Fransa'ya,
Richard'ı, bu zararsız insanı da, hepinizin bildiği gibi,
Pomfret'e gönderip orada alçakça öldürttü.

(Henry VI- p. II, II,2,

Bu konuların düzenlemesi şüphesiz ki Shakespeare'in bütün tarihsel oyunlarının ana hatlarında açıkça belirtilmemiştir. En belirgin şekilde, tarihsel trajedileri arasında başyapıt olan *II. Richard* ve *III. Richard*'ta, bir de *Kral John* adlı eserlerinde görülür. Dış güçlerle yapılan mücadeleleri anlatan idealize edilmiş ve milliyetçi bir oyun olan *V. Henry*'de ise, bu düzenlemeye daha az rastlanır. Fakat Shakespeare'in oyunlarında iktidar için yapılan bütün mücadeleler, efsanelerden arındırılarak olduğu gibi gösterilir. Bu, adı ünvanı ve gücü olan kişilerin, taht için birbirlerine karşı giriştikleri mücadeledir.

Ortaçağda zenginliğin en belirgin işareti, içi altınla dolu para keseleridir. Her kese elde tartılabilirdi. Yüzyıllarca, zenginliğin göstergesi tarla, otlak, orman, koyun sürüsü, şato ve köyler olmuştu. Sonraları, biber ve karanfil yüklü gemiler veya buğday çuvallarıyla dolu tahıl ambarları, şarap dolu mahzenlerle, Thames Nehri üzerinde kurulmuş olan eski deri kokularının ve boğucu pamuk tozlarının yayıldığı depolar zenginlik göstergesi oldu. Bu dönemde zengin kişilere ulaşılabilirdi. Ancak sonraları zenginler sade halktan uzaklaşarak güç anlaşılır, soyut bir simge durumuna geldiler. Servet somut bir şey olmaktan çıkarak, yazılı bir kâğıt haline dönüştü. Bu değişim **Karl Marx**'ın *Kapital* (Das Kapital) adlı eserinde daha kapsamlı olarak açıklanmıştır.

Aynı şekilde güç de değişime uğradı. İlk önce bir ad olmaktan çıktı. Kurumsal ve mitolojik, neredeyse soyut bir fikir haline geldi. Fakat Shakespeare'de gücün adı, gözleri, ağzı ve elleri vardı. Bu, bir masa etrafında oturan kişilerin dehşet uyandıran mücadeleleriydi.

Tanrı aşkına, oturalım yerde,
Kralların ölümüne dair hüzünlü öyküler anlatalım;
Kimilerin tahttan nasıl indirildiğini, bazılarının savaşta
öldürüldüğünü;

Kimilerin karıları tarafından zehirlendiğini, kimileri uyurken öldürüldüğünü
Tümünün cinayete kurban gittiğini.

(Richard II-III,2)

Shakespeare için taç, iktidarın bir simgesidir. Ağırdır ve ona dokunulabilir. Ölmekte olan kralın başından çıkarılabilir ve başka birinin başına konabilir; sonra bu kişi kral olur. Ancak ondan sonraki kişi, kral ölene kadar beklemek zorundadır veya kralın ölümü bir şekilde çabuklaştırılmalıdır.

İnşallah yaşamaz. Fakat George cenneti
Boylayıncaya kadar da ölmemeli.
Şimdi yanına gider, Clarence'a olan nefretini
Körüklemek için sağlam yalanlar düzerim.
.....
Bu iş de bitince Tanrı, Kral Edward'ı
Rahmetine kavuştursun ve didişip
Uğraşmak için bana bıraksın dünyayı

(Richard III-I,1)

Shakespeare'in her tarihsel oyununda, ölüm döşeğindeki hükümdarın titreyen ellerini seyreden ve gözlerinin içine bakan dört veya beş kişi görülür. Bunlar suikastı önceden planlamışlar, sadık askerlerini başkente getirerek vasallarıyla önceden haberleşmişlerdir. Kiralık katillere emirler verilmiştir. Taş duvarlı Londra Kulesi yeni tutsakları beklemektedir. Ortada dört ya da beş adam vardır, ancak bunlardan yalnızca biri canlı kalır. Her birinin değişik adı ve ünvanı vardır. Her biri değişik karakterdedir. Biri kurnaz, diğeri cesurdur; üçüncüsü acımasızdır, dördüncüsü ise kiniktir[1]. Onlar yaşayan kişilerdir; çünkü Shakespeare büyük bir yazardır. Onların yüzlerini hatırlarız. Fakat bu tarihsel oyunları bir bütünlük içinde okuyup, bir bölümünü bitirip bir sonraki bölüme başladığımızda, kralların ve tahta zorla sahip olanların yüzleri birbiri ardına bulanmaya, belirsizleşmeye başlar.

Bunların isimleri bile aynıdır. Her zaman bir Richard, bir Edward ve bir Henry vardır. Aynı ünvanları taşırlar. Her zaman bir York Dükü, bir Galler Prensi, bir Clarence Dükü mevcuttur. Farklı oyunlarda, farklı kişiler cesurdur, gaddardır veya kurnazdır. Fakat aralarında oynanan oyun hep aynıdır. Ve her trajedide öldürülen kralların

1. *Kinik*: İnsanların her hareketinde mutlaka bir çıkar bulunduğuna inanan.(Yay.N.)

annelerinin, kulak tırmalayan acı çığlıkları işitilir:

Kraliçe Margaret:

Bir Edward'ım vardı benim, onu bir Richard öldürünceye kadar
Bir Hanry'm vardı, onu bir Richard öldürünceye kadar.
Bir Edward'ın vardı senin, bir Richard öldürdü.
Bir Richard'ın vardı senin, bir Richard öldürdü.

York Düşesi:

Bir Richard'ım daha vardı benim, sen öldürdün,
Bir Richard'ım vardı benim, sen öldürttün.
.....

Kraliçe Margaret:

Benim Edward'ımı öldüren Edward'ın öldü.
Öbür Edward'ın da öldü Edward'ıma karşılık.
Hesabı denk getirmek için genç York'a da kıyıldı
İki Edward'ın benimkine yetmezdi çünkü.
Edward'ımı vuran Clarence'ın öldü,
Ve bu kanlı oyunun seyircileri,
Hain Hastings, Rivers, Vaughan, Grey
Vakitsiz gömüldüler mezarlarının karanlığına.

(Richard III, IV, 4)

Shakespeare'in tarihsel oyunlarındaki tahtı zorla ele geçirenlerle kralların özelliklerinden, yavaş yavaş tarihin bir yansıması ortaya çıkar. Bu Shakespeare'in kendine özgü kurgusunun bir görüntüsüdür. Devam eden her bölümde, her büyük Shakespeare sahnesinde, hep bir tekrar vardır.

Korkunç bir oyunun gurur okşayan başlangıcısın:
Yuvarlanmak için yükselmiş bir kadın.

(Richard III-V,4)

Shakespeare tarafından bir çok kez tekrarlanan tarihin bu yansıması, güçlü bir üslupla bizi etki altında bırakır. Ortaçağ tarihi, tıpkı kralların merasimle sürekli üzerinde yürüdükleri ihtişamlı bir merdiven gibidir. Yukarıya atılan her adım cinayet, hainlik ve ihanetle mühürlenmiştir. Merdivenin her basamağı, tahtı biraz daha yaklaştırır; bir adım daha... ve taç ele geçer. Ta ki, bir başkası onu alıp kaçana kadar.

...al sana bir engel daha:
Ya düşüp kalacaksın önünde, ya atlayıp geçeceksin.

(Macbeth-I,4)

Çok az bir mesafe, en yüksekteki basamakla sonu görünmeyen boşluğu ayırır. Hükümdar değişir. Fakat basamakları tırmanan kim olursa olsun iyi ve kötü, cesur ve korkak, aşağılık ve soylu, saf ve kinik, hepsi aynıdır.

Acaba bu, Shakespeare'in ilk gençlik yıllarında kaleme aldığı tarihsel trajedilerinin iyimser diye adlandırılmalarının bir nedeni olabilir miydi? Veya Shakespeare mutlak monarşi taraftarı mıydı? Yoksa 15. yüzyıl tarihinin kanlı olaylarını, feodal mücadelelerini ve İngiltere'nin iç karışıklıklarını anlatırken, seyircileri dehşete düşürmek mi istemişti? Veya kendi zamanı hakkında mı yazmıştı bunları? Belki de *Hamlet*, *Richard* oyunlarından daha farklı değildi? Shakespear, hangi deneyimlerine dayanarak yazmıştı; ahlak üzerine yazılar yazan biri miydi; yoksa, bildiği bir dünyayı, hayale kapılmadan, küçümsemeden ve öfkeden uzak olarak mı anlatmıştı ya da ilerisini görebildiği bir dünyayı mı anlatmıştı? O zaman bırakın *II. Richard* ve *III. Richard* oyunlarını olabildiğince iyi yorumlamaya çalışalım.

2

İlk önce Shakespeare'in oyunlarında görülen kurgunun nasıl oluştuğunu ve bu mekanizmanın nasıl işlediğini görelim. Ön mekânda iki ordu çarpışmaktadır. Küçük iç mekân, Avam Kamarası'na ve Kral'ın özel dairesine dönüşür. Balkonda ise piskoposlar tarafından etrafı çevrilmiş Kral görünür. Borazanlar çalar: Ön mekân şimdi Londra Kulesi'nin avlusudur ve hapsedilen prenslere muhafızlar burada eşlik etmektedir. İç mekân bu defa hücreye dönüşür. Tahtın varisi uyuyamamaktadır; etrafa saldığı dehşetle, vicdan azabından kıvranmaktadır. Kapı açılır ve kiralık katiller ellerinde hançer içeri gireler. Kısa bir zaman sonra ön mekân, herhangi bir Londra sokağına dönüşür. Gece olmuştur. Korkmuş halk, politikadan konuşarak sağa sola koşuşturmaktadır. Borazanlar tekrar çalar; yeni hükümdar balkonda görünür.

Şimdi *II. Richard* oyunundaki tahttan feragat sahnesini ele alalım: Bu sahne Kraliçe Elizabeth döneminde yayınlanan tüm *II. Richard* oyunlarından çıkarttırılmıştır. Çünkü Shakespeare'in kurgusu bu sahnede acımasızca kendini belli etmektedir: İktidarın el değiştirdiği

o anda yetkiyi veren ya Tanrı, ya halktır. Kılıcın parıltısı, muhafızların ağır adımlarla yürümesi, korkmuş asillerin alkışları, zorla toplanmış halkın sesi... ve işte: Yeni otorite, yine Tanrı'nın veya halkın iradesiyle oluşmuştur.

Sonradan IV. Henry adıyla tahta çıkacak olan Henry Bolingbroke, sürgünden ordusuyla geri döner ve vasalları tarafından terk edilen II. Richard'ı yakalar. Hükümet darbesi *(Coup d'état)* başarılı olmuştur. Ancak yasallaşması gerekmektedir. Çünkü eski kral halen yaşamaktadır.

> Richard'ı buraya getirin, herkesin içinde
> Boyun eğebilir böylece, bu şekilde ilerleyebiliriz,
> Şüphe olmadan üzerimizde.

Tüm kraliyet giysilerini çıkarmış olan Richard, muhafızlar eşliğinde içeri girer, Kraliyet nişanını taşıyan soylular da onu takip etmektedir. Sahne, Lordlar Kamarası'nda geçmektedir. Ön mekân, Richard tarafından yeniden inşa ettirilen, meşeden yapılmış çatısıyla ünlü Westminster Hall'ü temsil etmektedir. Richard buraya yalnızca bir kez, tahttan feragat etmesi için getirilir.

Tacı elinden alman Kral şöyle der:

> Yazık, niye bir krala yollanıyorum
> Onlar olduğu halde yönettiğim
> Kraliyet düşüncelerinden vazgeçmeden önce?
> Henüz imayı, yağ çekmeyi, eğilmeyi ve diz çökmeyi
> Öğrenmedim. Bu boyun eğmeyi bana öğretmesi için
> Bırakın hüznü bir süre. Yine de iyi anımsıyorum,
> Bu adamın iyiliklerini: Onlar benim değil miydi?
> Bir zaman bağırmazlar mıydı bana, "Selam olsun," diye?

Daha fazla konuşmasına izin verilmez. Çok kısa bir an için tacı elinde tutar ve sonra Henry'ye verir; kendi rızasıyla vermiştir tacı. Zaten iktidardan ve tüm gelirlerinden vazgeçmiştir. O güne kadar çıkarmış olduğu emirnameleri ve yasaları iptal etmiştir. Ondan artık daha başka ne isteyebilirler, daha ne kalmıştı ki geride? Buna Shakespeare cevap verir:

> Başka hiçbir şey bu suçlamaları,
> Bu kişiliğinin, yandaşlarının işlediği
> Kızdırıcı suçları okumanın dışında,
> Bu ülkenin yararı ve devlete karşı,

Ki onları itiraf ederek, kişilerin ruhları
Soylu şekilde görevden el çektiğini düşünür.

Tacı elinden alınmış kral konuşur:

Öyle mi yapmalıyım? Tarazlamalı mıyım,
Örülmüş aptallıklarımı? Zarif Northumberland
Hakaretlerin belirlenmişse,
Böyle iyi bir birlik içinde onların
Söylevini vermek utandırmaz mıydı seni?

Fakat gene daha fazla konuşmasına izin verilmez. Tahttan indirilme sahnesi çabuk ve kesin bir şekilde noktalanmalıdır. Eski kral bastırılmalıdır. Yeni kral beklemektedir. Eğer eski kral bir vatan haini değilse, o zaman yeni kral tahtı zorla ele geçirmiş demektir. Bu durumda Kraliçe Elizabeth'in bu sahneye neden sansür uyguladığını anlamak hiç de zor olmamaktadır.

Northumberland:
Lord'um, acele edin, bu maddeleri okuyun.
Kral Richard:
Gözlerim yaşlarla dolu, göremiyorum:
Ama yine de tuzlu su onları kör etmiyor o kadar
Onlar burada bir çeşit hainleri görebilir.
Hayır, kendime çevirirsem gözlerimi,
Diğerleriyle birlikte kendimi de bir hain bulurum;
Çünkü burada ruhumun rızasını verdim
Bir kralın gösterişli vücudundaki süsü yok etmek için.

Shakespeare tarihi oyunlaştırırken, ilk önce tarihi belli zaman dilimleri içine sıkıştırır. Tarihin kendisi, John'un, Henry'lerin, Richard'ların dramlarından daha heyecan vericidir. En görkemli dram, Shakespeare'in kurgusunun işleyişinde gizlidir. Shakespeare, yılları bir aya, ayları bir güne sığdırırken, tek bir sahnede kullandığı üç ya da dört cümle ile hikâyenin özünü açıklar.

İşte tahttan indirilme sahnesinin muhteşem finali:

Kral Richard: O zaman bırakın gideyim.
Bolingbroke: Nereye?
Kral Richard: Nereye isterseniz, böylece gözünüzden uzak olurum.
Bolingbroke:
Gidin, kimileriniz onu Kule'ye götürün.
.....

Gelecek çarşamba günü taç giyme törenimizi
Gerçekleştirir yakışır şekilde, lordlar hazırlanın.

(Richard II-IV,1)

Artık oyunun sonu yaklaşmaktadır. Geride yalnızca bir tek sahne kalmıştır. En son sahne. Fakat bu sahne aynı zamanda yeni bir trajedinin de başlangıç sahnesi olacaktır. Tabii ki, yeni bir başlık altında; IV. Henry, *II. Richard* oyununda Bolingbroke'u, olumlu bir kahramanı, bir intikamcıyı canlandırır. Çiğnenen yasayı ve adaleti korumuştur. Fakat kendi trajedisinde oynadığı rol, II. Richard rolünden başka bir şey değildir. Çark artık devrini tamamlamıştır. Yeni çark ise tekrar dönmeye başlar. Bolingbroke (IV. Henry) tarih merdiveninin yarısına çoktan ulaşmıştır. Artık taç giymiştir ve egemenliğini sürdürmektedir. Kraliyet giysileri içinde Windsor Şatosu'nda ülkenin önde gelen kişilerini beklemektedir. Beklediği kişiler gelirler:

Bolingbroke: Çektiğiniz acılardan ötürü sevgili Percy, minnettarız size; değerine katacağız doğru değerli kazançları.
(Fitzvater girer)

Fitzvater: Lord'um, Brocas'ın ve Bennet'in başlarını gönderdim. Oxford'dan Londra'ya, tehlikeli çifte hainlerin ikisi.

Bolingbroke: Acılarınız Fitzvater unutulmayacak, gerçek soylular değerinizi iyi öğrendim.

(Richard II-V,6)

Bu sahnede insanı en çok dehşete düşüren şey, olayların doğal ve kuru bir gerçekçilikle kabullenilmesidir. Sanki hiçbir şey olmamıştır. Sanki her şey olması gerektiği gibidir. Oysa yeni bir saltanat dönemi başlamıştır: Altı kişi, yeni kral için idama gönderilmiştir. Fakat Shakespeare, trajediyi asla bu şekilde bitirmez. Bir hareket gereklidir. Shakespeare'in kurgusunun işleyişi bir şekilde oyunda gösterilmelidir. Her şeyin farkında olmanın getirdiği coşku, işte bu dahiyane kurgunun işleyişine de ışık tutmaktadır. Yeni kral bir kişinin daha kellesini istemektedir; bu hepsinden daha önemlidir. En güvendiği adamına bu cinayeti işlemesi için emir verir. Emir vermek ne kadar basit bir sözcük... Krallar asla suikast emri vermezler, onlar yalnızca suikasta izin verirler; ve her nasılsa, bu konuda da hiçbir şey bilmezler. Ama Shakespeare'in kendi sözlerini hatırlayalım. Bu, tarihin tekerrür ettiği ve yalnızca bir kez gerçekleşen, herkes için yazılmış görkemli sahnelerden biridir. Bu sahnelerde her şey mevcuttur: İnsan kalbinin işleyişi, iktidar mekanizması, korku, dalkavukluk ve hile... Bu sahnede

Kral'ın bir rolü yoktur ve adı belirtilmemiştir. Yalnızca Kral'ın sözleri ve sözlerinin yankıları duyulur. Bu sahnede Shakespeare sanki, hayatın gerçeklerine, hayatın kendisinden daha yakındır.

Exton: Krala dikkat etmedin mi, ne sözler söyledi, "Beni bu yaşayan korkudan kurtaracak arkadaşım yok mu benim?". Öyle değil miydi?

Hizmetkâr: Tam olarak buydu sözleri.

Exton: "Arkadaşım yok mu benim?" dedi, iki defa yalvardı, iki defa, değil mi?

Hizmetkâr: Evet öyle.

(Richard II-V,4)

Ve şimdi, *II Richard* oyununun en son sahnesinde Richard'ın sadık tebaası, hizmetkârların taşıdığı bir tabutla birlikte içeri girer.

> Yüce kral, bu tabutun içinde sunuyorum gömülü korkunu, burada yatıyor tümden soluksuz en büyük düşmanlarının en güçlü olanı, Bordeauxlu Richard, buraya getirdiği...
>
> *(Richard II-V,6)*

Şimdi deha parıltıları açıkça görülmektedir. Bırakın Kral'ın cevabını atlayalım: Bu cevap o kadar sıradandır ki, üstünde durmaya bile değmez. Henry, Exton'u sürgüne gönderecek ve Richard'ın devlet töreniyle gömülmesini emredecektir. Cenazede en çok yas tutan kişi de kendisi olacaktır. Bütün bu olaylar, Shakespeare'in kurgusunun sınırları içinde, ortaçağ kronolojisine uygun olarak resmi ve kuru bir üslupla anlatılır. Fakat Kral'ın ağzından kaçırdığı bir cümle *Hamlet* oyunundaki sorunların da önceden bir habercisi olur. Gerçekten de *Hamlet*, yalnızca *II. Richard* ve *III. Richard* oyunlarının ışığı altında yorumlanmalıdır. Bu cümle hayata karşı duyulan korkuyu ve hayatın acımasızca işleyen çarkından duyulan ani dehşeti anlatmaktadır. İyi ve kötü kral diye bir şey yoktur; kral yalnızca kraldır. Veya bunu daha çağdaş bir üslupla anlatalım: Kralın yalnızca içinde bulunduğu durum ve düzen vardır. Bu durum hiçbir şekilde kişinin seçim hakkını özgürce kullanmasına izin vermez.

Bu trajedinin sonunda kral, Hamlet'in söylediği bir cümleye değinir:

> Zehre gereksinen onlar, zehri sevmezler.
>
> *(Richard II-V,6)*

Shakespeare'in dünyasında, olgu düzeniyle ahlaki düzen arasında bir çelişki yaşanır. Bu çelişki kaderdir. Ve hiç kimse kaderden kaçamaz.

3

Shakespeare'in dünyasının trajik karakterleri böylece yavaş yavaş ortaya çıkar. Fakat Hamlet'in meşhur sorularına geri dönmeden önce, bir kere daha yaşadığımız dünyayı tanımlamak ve bunun gerçek dünya olup olmadığını anlamak gerekir. İşte bu noktada Shakespeare'in kurgusu gene karşımıza çıkar ve bu kurgunun tahtın eteklerinden Londra sokaklarına, Kraliyet Dairesinden, Londra Kulesi'nin zindanlarına kadar nasıl çalıştığını izlemek gerekir.

VI. Henry ve Clarence Dükü öldürülür; IV. Edward ise eceliyle ölür. *III. Richard* oyununun ilk iki sahnesinde Shakespeare, İngiliz tarihinin o döneminin 11 uzun yılını bir tek haftaya sığdırır. Sahnede yalnızca Richard ve tahta çıkmak için tırmanması gereken basamaklar vardır. Her basamak bir insanı simgeler. Sonunda geride sadece, ölen kralın iki oğlu kalır. Onların da ölmesi gereklidir. Shakespeare tarih hakkında yazarken, ögelerin betimlemesinden, anekdotlardan ve neredeyse hikâyenin kendisinden kaçınmıştır. Bu, onun dehasının sadece bir bölümünü göstermektedir. Konu dışında kalan her şey, bir süzgeçten geçirilerek atılmıştır.

Tarihi kişilerin veya tarihi olayların ne kadar doğru olduğu önemli değildir. Ama durumlar doğrudur. Hatta durumların fazla doğru olduğunu bile söyleyebiliriz. Bu çok uzun ve bitmek bilmeyen Shakespeare'e özgü haftada, vakit sabah, akşam ve gece olabilir. Zaman kavramı yoktur. Sadece hikâye vardır ve biz hikâyenin gidişini neredeyse fiziksel olarak hissederiz. Bir de gece vardır; hani bütün ülkenin kaderinin, şatoda toplanan Kraliyet Danışma Konseyi'nin alacağı karara veya bir hançer darbesine bağlı olduğu dramatik gecelerden biri. İşte bu tarihi gecelerde hava, her zamankinden daha gergin ve saatler her zamankinden daha uzundur; hele bir de haber bekleyen biri varsa... Shakespeare hikâyeyi anlatırken, psikolojiden de söz eder ve bize bundan o kadar etkili bir parça sunar ki, kendimizi olayın içinde buluruz.

Richard artık, ülkenin Koruyucu Hükümdarı (Lord Protector) olarak iktidara gelmiştir. Kraliyet sarayında iki korkmuş kadın vardır: Ana Kraliçe ve Dul Kraliçe. Onların yanında on yaşlarında bir erkek çocuk oyun oynamaktadır; bu çocuk Dul Kraliçe'nin oğlu, Ana Kraliçe'nin de torunudur. Başpiskopos gelir. Herkes beklemede ve tek

bir şey üzerine yoğunlaşmış bulunmaktadır: Acaba Richard ne yapacaktır? Çocuk bile ailesinin ve ülkenin tarihini, öldürülen kişilerin adlarını bilmektedir. Birkaç saat veya birkaç gün içinde Kral'ın kardeşi olacaktır. Ya da...

Çocuk aldırmaz bir tavırla güçlü amcasına takılır, Kraliçe çocuğu azarlar.

York Piskoposu: Çocuğa darılmayın efendim.
Kraliçe Elizabeth: Çocukların kulağı delik oluyor.

Bu sarayda, tıpkı Elsinore'da olduğu gibi, Kraliyet ailesinin her üyesi, öldürülen kişinin adıyla anılır. Ancak, Danimarka bir hapishane değildir. Sonunda haberci gelir.

York Piskoposu: İşte bir ulak geliyor. Ne haber?
Haberci: Bildirmekle üzüntü duyduğum haberler Lord'um.
Kraliçe Elizabeth: Prens nasıl?
Haberci: İyidir efendim, sağlığı yerinde.
York Düşesi: Nedir haberlerin?
Haberci: Lord Rivers, Lord Grey ve Thomas Vaughan hapsedilmek üzere Pomfret'e gönderildiler.
York Düşesi: Kim tarafından?
Haberci: Güçlü Gloster ve Buckingham Dükleri.
York Piskoposu: Suçları neymiş?
Haberci:

Bildiklerimin hepsini anlattım sayın Lord'um
Niçin hapse atıldıkları hakkında hiçbir fikrim yok.

(Richard III-II, 4)

İktidarın el değiştirdiği gecenin sürmesi gibi, aynı uzun hafta da sürmektedir. Shakespeare, daha önce 11 yıllık uzun bir tarihi, birkaç şiddet içeren sahneye sıkıştırmıştı. Şimdiyse bize, bir saati diğerinin ardından göstermektedir. Londra sokaklarından birindeyiz. Halk korkmuş ikili üçlü gruplar halinde koşuşturmaktadır. Bir şey işitmişlerdir, bir şey bilmektedirler. Fakat onlar, eski trajedilerde olaylar hakkında yorum yapan veya tanrıların isteklerini bildiren korolar gibi değildir. Zaten Shakespeare'in oyunlarında tanrılar yoktur. Yalnızca, her biri önce cellat, sonra da kurban olan krallar vardır. Ayrıca, yaşayan korkmuş insanlar da vardır. Onlar, büyük tarih basamaklarına gözlerini dikerek dikkatle bakarlar. Çünkü yazgıları, en yüksekteki basamağa kimin erişeceğine veya boşluğa kimin düşeceğine

bağlıdır. Bu yüzden korkmaktadırlar. Shakespeare'in trajedileri, ölümsüz tanrıların karşısında ahlaki tavırların sorgulandığı antik trajedilere benzemez; Shakespeare'de kahramanın geleceğini kader belirlemez.

Shakespeare, insanların tarihe ne ölçüde katkıda bulunduklarının farkındadır; bu, onun gerçekçiliğinin büyüklüğünü göstermektedir. Bazıları tarihi yaratırken, diğerleri tarihin kurbanı olurlar. Bazıları ise sadece tarihi yarattıklarını düşünürler; oysa ki kendileri de birer kurbandan başka bir şey değildirler. Önceki Kral'dır; sonraki, emirleri yerine getiren ve 'Shakespeare'in Kurgusu'nun bir parçası olan Kral'ın sırdaşıdır. Bir de üçüncü kategoriyi oluşturanlar vardır: Krallığın sade vatandaşları... Büyük tarihi olaylar savaş meydanlarında, Kraliyet Sarayında ve Londra Kulesi'nin zindanlarında geçer. Fakat Londra Kulesi, Kraliyet Sarayı ve savaş meydanları aslında İngiltere'de bulunmaktadır.. Bu modern ve aynı zamanda tarihsel trajedilerin yaratılmasına yardım eden Shakespeare'in dehasıdır. Haydi şimdi, sokaktaki sesleri dinleyelim:

Üçüncü Vatandaş: Sevgili Kral Edward'ın öldüğü doğru mu imiş?

İkinci Vatandaş:

Evet efendim, yazık ki öyle.
Tanrı yardımcımız olsun bugünlerde.

Üçüncü Vatandaş: Görürsünüz efendiler, ortalık karışacak

Birinci Vatandaş: Yok yok Tanrının izniyle, oğlu geçecek tahta.

.....

Üçüncü Vatandaş:

Tanrı korusun ama,
Biz göreceğiz post kavgasının zararını.
Ah, Gloster Dükü tehlikeli adamdır,
Kraliçe'nin oğulları ile kardeşleri ise kibirli.
Bunlar başa geçmez de baş eğerlerse eğer,
Bu memleket rahat yüzü görür biraz.

Birinci Vatandaş: Yok canım, en kötüsünü düşünüyoruz biz de, yoluna girer her şey.

Üçüncü Vatandaş: Bulutlar görününce akıllı insanlar muşambalarını giyer.

(Richard III-II, 3)

Gene aynı uzun hafta ve aynı Londra sokağı. Aradan yalnızca bir gün geçmiştir. Richard sadık adamlarını Galler Prensi'ni getirmeleri için gönderir. Borazanlar çalar. Tahtın çocuk varisi Londra'ya girer.

Fakat onu, ne kardeşi ne de annesi karşılar. York Dükü ve Dul Kraliçe, Richard'ın şerrinden korunmak için, tıpkı sıradan suçlular gibi, beyaz renkli, gotik üsluplu St. Paul Katedrali'ne sığınırlar. Çünkü sığınma hakları yasayla korunmaktadır. Fakat oradan çıkmak zorundadırlar. Canterbury Piskoposu buna karşı çıkar, ama Buckingham Dükü, Başpiskoposu nasıl ikna edeceğini çok iyi bilmektedir.

> Gereksiz yere inat ediyorsunuz Lord'um
> Şekle ve geleneğe fazla bağlısınız.
> Çağımıza uygun düşünün hele bir...

Ve Kardinal şöyle cevap verir.

> Lord'um, bu defalık sizin sözünüze uyacağım.
> *(Richard III-III,1)*

Uzun hafta hiç bitmeyecekmiş gibi görünür. Tahtın iki varisi de, Galler Prensi ve York Dükü, Londra Kulesine hapsedilmiştir. Kraliçenin en yakın akrabalarının ve dostlarının idamı için bir cellat Pomfret Şatosu'na doğru yola çıkar; Richard uzun adımlarla tahta doğru ilerlemektedir. Fakat hükümet darbesinin de (*coup d'état*) başarıya ulaşması gerekmektedir. Lordlar Kamarası ve Kraliyet Danışma Konseyi sindirilmelidir. Şehir korkmuştur. İşte asıl şimdi, tarih yazdıklarını zannedenlerin bu kurguya nasıl karıştıklarını göreceğiz. Politik uygulamaların somut örneklerini, olduğu gibi, mitolojiden uzak ve ana hatları açıklanmış olarak göreceğiz. **Machiavelli**'nin *Prens* adlı oyunundaki o büyük darbe (*coup d'état*) sahnesinin dramatize edilmiş versiyonuna tanık olacağız. Fakat bu sahne yaşayan insanlar tarafından oynanacaktır. Shakespeare'in, Machievelli'nin bilimsel eserlerine karşı olan üstünlüğünü ortaya koyan da budur. Öldürüleceklerini bilen insanlar oynayacaktır bu oyunu; kendi canlarını kurtarmayı deneyecekler veya bir parça kendine saygı, cesaret veya dürüstlük için tarihle pazarlığa oturacaklardır. Hiçbiri başarılı olamayacaktır. Nitekim tarih onları ilk önce gözden düşürecek, sonra da onların kafalarını uçuracaktır.

4

Saat sabahın dördüdür. Shakespeare ilk defa trajedide kesin zamanı belirtir. Saatin sabahın dördü olmasının bir nedeni vardır. Bu saat, gece ile şafak vakti arasındaki saattir; yüksek mercilerce karar-

ların alındığı, yapılması gerekenin yapıldığı saattir. Fakat aynı zamanda bu saat, kişinin birinin evini terk ederek diğer bir kişinin hayatını kurtarmayı başardığı saattir de. Bu, seçme özgürlüğünün kullanıldığı son saattir. Kapı tokmağının sesi duyulur: Biri aceleci bir tavırla kapıyı vurmaktadır.

Haberci: Lord Hastings, Lord Hastings!
Lord Hastings: (İçerden) Kim o?
Haberci: Lord Stanley'in adamı.
Lord Hastings: (İçerden) Saat kaç?
Haberci: Dördü vurmak üzere.
Lord Hastings: Bu sıkıntılı gecelerde uyumuyor mu efendin?
Haberci: Söyleyeceklerimden öyle anlaşılıyor. İlk önce selamlarını gönderiyor size.
Lord Hastings: Sonra?
...
Haberci: Hem diyor, iki ayrı meclis toplanıyor.

Shakespeare'in oyunlarında en hayranlık duyduğum anlar işte bu kısa anlardır. Trajedi de birdenbire gündelik hayata geri döner; karakterler kesin sonucu belirleyecek bir savaştan önce veya krallığın kaderinin kurulan komploya bağlı olmasına rağmen, akşam yemeğine veya yatmaya giderler ("Tez elden gelin yemek yiyelim, sonradan komplolarımızı bir şekilde hazmederiz."). Uyur veya uyuyamazlar, şaraplarını içerler, hizmetkârlarını çağırtarak bir sürü şey yaparlar. Onlar sadece erkektir. Tıpkı Homer'ın kahramanları gibi, yer, uyur ve rahatsız yataklarında huzursuz bir şekilde dönüp dururlar. Shakespeare'in dehası, sabahın dördünde meydana gelen olayları anlatma şekliyle de ortaya çıkar. Kim en azından hayatında bir kez olsun sabahın dördünde bu şekilde uyandırılmamıştır ki?

Bundan ötürü soruyor, içine doğan
Bu tehlikeden sakınmak için.
Sayın Lord atla kuzeye kaçar mı beraber?

Lord Hastings sabaha karşı saat dörtte uyandırılır. Dostlarının bütün uyarılarına rağmen bir türlü kaçmaya karar veremez ve sonunda beklemeyi tercih eder.

Git efendi git, Lord'una dön,
Söyle korkmasın ayrı meclislerden.

Kendileri ile ben birinde bulunacağız,
Öbüründe de dostum Catesby var.
.....
... söyle kendisine
Boşuna bu korkusu, sebepsiz.
Rüyalarına gelince, huzursuz uykuların
Oyununa inanacak kadar saf olmasına şaşıyorum
Domuz kovalamadan kaçmak demek,
Onu kışkırtmak, niyeti yokken,
Peşimize düşürmek demektir.
Git efendine söyle, kalksın bana gelsin,
Beraber gidelim Kale'ye de,
Yaban domuzu nasıl davranacak bize, görsün.

(Richard III-III, 2)

Karar saati gelmiştir artık. Herkes Londra Kulesi'nde toplanır: Lord Hastings'i önceden uyaran Lord Stanley, uyarıları dikkate almayan Lord Hastings, Ely Piskoposu ve Pomfret Şatosu'ndaki idamları gerçekleştiren Ratcliff... Hepsi bir masa etrafında toplanmıştır: Krallık Konseyi, ülkenin en güçlü Lordları, Dünyevi ve Ruhani Liderler, Kilise, Hazine, Ordu ve Hapishaneler üzerinde güç sahibi olan ve halkın önlerinde tirtir titrediği kişiler. 'Bir Numara' hariç herkes oradadır: Richard, Lord Protector. O henüz gelmemiştir. Onlar bu arada konuşmak, oyalanmak ve kendi fikirlerini dile getirmek zorundadırlar. Üstelik bunu Lord Protector gelmeden ve fikirlerini açıklamadan önce yapmak zorundaydılar. Sırdaşı olanlar hariç, kimse Richard'ın ne düşündüğünü bilmiyordu. Ancak sırdaşların da konuşmaya niyetleri yoktu. Herkes bekliyordu. Ve bütün İngiltere'nin önlerinde tirtir titrediği Konsey Üyeleri ise suskundu.

Buckingham: Kral vekilinin fikrini bilen var mı? Sayın Dük'le en samimi kim orada?

Ely Piskoposu: Onun fikrini herkesten çok siz bilirsiniz sanırım.

Buckingham:

Kim? Ben mi Lord'um?
Biz birbirimizin dışını biliriz ancak.
İçimize gelince, ben sizinkini ne kadar biliyorsam
O da benimkini o kadar bilir Lord'um.
Yahut siz benimkini ne kadar biliyorsunuz
Ben de onun içini öyle bilirim.
Lord Hastings, siz kendisi ile pek sevişirsiniz.

Hastings:

Sağ olsunlar, biliyorum severler beni;
Ama taç giyme konusunda ne düşündüklerini sormadım
Kendileri de bildirmediler isteklerini
Ama siz gününü kararlaştırın.

Bu sırada Kral Richard içeri girer. Nihayet soylu Lordlar onun sesini duyacak, neler olduğunu öğrenebileceklerdir. Ve onun konuştuğunu duyarlar:

Ely Lord'u son gidişimde Holborn'a
Bahçenizde güzel çilekler görmüştüm:
Bir miktar getirtin, rica ederim.

(III,4)

Shakespeare zalim hükümdarın gülüşünü nerede ve ne zaman işitmiştir? Ve eğer işitmediyse bunu nasıl sezinlemiştir?

Bütün İngiltere'nin önlerinde korkudan tirtir titrediği Konsey Üyelerine tekrar dönelim. Herkes suskun oturmaktadır; birbirlerinin gözlerine bakmaktan kaçınmakla birlikte, hepsi birbirinin kafasından neler geçtiğini öğrenmek istemektedir. Her şeyden önce de Lord Protector'un ne düşündüğünü bilmek isterler. Fakat Richard, tek sözcük etmeden çıkar gider.

Stanley: Bugün gösterdiği bir olasılıkla yüzünde kalbinden geçenleri sezinledin mi?

Hastings: Bereket versin burdaki insanlardan hiçbiri hakaret etmedi ona, hakarete uğrasaydı çünkü, bakışlarında görürdünüz bunu.
Stanley: İnşallah gücenmemiştir derim ben.

Richard tekrar içeri girer. Artık kararını vermiştir. Kimden şüpheleneceğini bilmektedir. Kurbanını seçmiştir. Bu büyük meclis sahnesinde Shakespeare, korkunç bir gerilim yaratmıştır ve bunu sürdürmektedir. Seyircilerin bir an bile olsun rahatlamasına izin vermez. Her taraf o kadar sessizdir ki, yalnızca nefes sesleri duyulmaktadır. Bu aslında hikâyenin özünü oluşturmaktadır.

Richard konuşur. Bu sözleri ezberlemişizdir.

Hepinizden rica ediyorum, neyi hak ettiklerini söyleyin bana,
Onlar ki şeytani planlarla ölümüme kastetmişlerdir.
Lanet bir büyücülükle, bedenim üstünde
Cehennemi büyüleriyle söz sahibi olmuşlardır.

Lord Hastings yaban domuzunu daha fazla kışkırtmak istemez.

Onun bir zamanlar Meclis'te dostları vardı. O adalete inanıyordu. Hükümet darbesine (*coup d'état*) karşı değildi. Fakat bu darbenin yasalar tarafından da desteklenmesini istiyordu. Çok değil henüz üç saat önce adaleti savunmuştu. Yasanın açıkça çiğnendiği bu olaya karışmayı reddetmişti. Geride kalan şeref ve onurun son izlerini de korumak istemişti. O cesur bir adamdı; hem de çok cesur. Büyük bir olasılıkla Shakespeare denizi veya bir savaş meydanını görmemişti. Coğrafya bilmezdi. Öyle ki, Bohemya'yı deniz kıyısına taşımıştı. Proteus, Shakespeare'e göre, Verona'dan Milano'ya gitmek için gemiye binmiş, üstelik geminin hareketi için suların yükselmesini beklemişti. Ona göre, Floransa da bir liman kentiydi. Shakespeare tarih de bilmezdi. Oyunlarında Ulysses, Aristotle'dan alıntılar yapar ve *Atinalı Timon*'da ise, **Seneca** ve **Galen**'den söz ederdi. Shakespeare felsefe de bilmezdi. Hele savaş hakkında en ufak bir bilgisi bile yoktu. Değişik dönemlerin gelenek ve göreneklerini karıştırmaktaydı. *Jules Caesar*'da saatin gong sesi duyulurdu. Hizmetkâr, Cleopatra'nın korsesini çıkartırdı. Kral John zamanında ise, toplarda barut kullanılırdı. Shakespeare belki deniz, savaş veya dağları görmemişti; tarih, coğrafya veya felsefe bilmezdi, ama Meclis toplantısında soylu Hastings'in, Richard'ın arkasından konuşacağını ve böylece onun, kendi ölüm fermanını imzalayacağını biliyordu. Sesi hâlâ kulaklarımda çınlamaktadır:

Hastings: Size duyduğum derin sevgiden efendim, bu soylu mecliste ön saflardayım. Hakaret edenlere karabasan olmak için. Kim olurlarsa olsunlar, diyorum ki efendim, ölümü hak etmişlerdir...

Bir kişinin kellesini kurtarmak şimdi çok geç olabilir. Ama kişiyi gözden düşürmek için henüz çok geç değildir; kişinin büyücülüğe ve şeytana veya herhangi bir şeye inandığını göstermek, ölüme bir saat kalsa bile yeterlidir.

Gloster: Öyleyse gözlerin kötülüklerinin tanığı olsun! Bak, nasıl büyülendim; gör kolum bir cılız fidan gibi soldu: Ve bu Edward'ın karısı, o canavar büyücü, sürtük Shore ile birlik olup büyüleriyle damgaladılar beni.

Hastings: Eğer böyle bir şey yapmışlarsa asil efendim...

Gloster: Eğer! Sen şu lanetli sürtüğün koruyucusu, bana 'eğer'lerden mi söz ediyorsun? Sen bir hainsin, kesin başını şunun! Şimdi Aziz

Paul üzerine yemin ederim ki, idamlarını görmeden yemek yemeyeceğim. Lovel ve Ratcliff, yapın şu işi.

(Richard III-I,4)

Bu sahneyi Sir **Lawrance Olivier**'ın filminde görmüştüm. Herkes gözlerini aşağı doğru indirir, hiç kimse Hastings'e bakamaz. Büyük yuvarlak masada yanında oturanlar teker teker ondan uzaklaşırlar. İlk önce Richard, iskemlesini geri iterek odayı terk eder. Diğerleri de onu izler, birer birer odadan çıkarlar. Ely Piskoposu, hatta en sadık dostu Lord Stanley bile odayı terk edenler arasındadır. Hiç kimse başını çevirip geriye doğru dönüp bakmaz bile. Artık odada yalnızca Lord Hastings ve ülkenin en büyük iki celladı olan Lord Lovel ve Sir Richard Ratcliff kalmıştır. Kılıçlarını yavaşça kınlarından sıyırırlar.

Artık burada cinayeti meşru kılmak gerekmektedir. Suçluyu mahkemeye çıkarmak için zaman yoktur. Ama mahkeme resmi olarak kurulmalıdır; ve kurulacaktır da. Ancak suçlu, mahkeme salonuna getirilememiştir. Shakespeare, kurgunun nasıl işlediğini iyi bilir. Londra Belediye Başkanı ve hâkimleri ne güne duruyorlardı? Yalnızca ikna edilmeliydiler. Richard ve Buckingham Dükü, Belediye Başkanı'nı çağırırlar. Derhal gelen Belediye Başkanı'nın aslında ikna edilmeye ihtiyacı yoktur. Çünkü o çoktan ikna olmuştur. O zaten her zaman ikna olmaya hazırdır.

Londra Belediye Başkanı: Adalet yerini buldu şimdi! Ölümü hak etti; her ikinizin de büyüklüğü iyi işledi. Hatalı hainleri benzer girişimlerden dolayı uyarmak için.

.....

Buckingham: Yine de ölüm emrini vermedik. Siz sonunu görmeye gelene dek; bu, arkadaşlarımızın sevgili aceleciliği. Dileğimiz karşı olarak engelledi sonunu; çünkü Lord'um, haini konuşurken duymanızı, ihanetinin amaç ve tavrını korkarak itiraf etmesini istedik, böylece vatandaşlara aynısını belirtebilirsiniz, bizi yanlış anlayan, ölümüne ağlayanlara.

Londra Belediye Başkanı: Ama iyi efendim, sizin sözünüz geçecek, dahası, onu gördüm, konuştuğunu duydum; şüphe etmeyiniz, siz iki soylu ve doğru prens. Ama görevbilir vatandaşlarımıza duyuracağım, bu durumda adil kararlarınızı.

(Richard III-III,5)

Bu sahnenin iyi bir finali vardır. Belediye Başkanı, Belediye Sarayına geri döner. Gloster ve Buckingham Dükü akşam yemeğine giderler.

Ön sahne tamamen boştur. Aynı uzun hafta devam etmektedir. Sonunda sabah olur. Yazıcı, elinde bir kâğıtla içeri girer.

İşte iyi kalpli Hastings'in suçlarını anlatan bildiri...
İri bir yazı ile güzelce yazılmış.
Bugün Saint Paul Kilisesinde okunsun diye.
Bakın şimdi tutuyor mu işler birbirini?
Onbir saat sürdü temize çekmem,
Çünkü Catesby dün akşam yollamıştı bana.
Taslağın yazılması da tutmuştur bir o kadar.
Oysa ki daha beş saat önce, bütün şüphelerden uzak,
Sorgusuz, serbest yaşıyordu Hastings.
İşte dünya böyle şimdi! Bu apaçık kandırmacayı
Görmeyecek kadar budala olan var mıdır?
Fakat, "Görüyorum," diyecek babayiğit nerede?
Dünya kötü! Ve böyle yolsuz işler ortaya vurulmazsa
Sonunda hayır beklemek doğrusu boşuna.

(Richard III-II,6)

İyi bir dünya, ama şimdilik... Bir mahkeme kâtibinin, acımasız alaycı üslubuyla, Shakespeare'in bir süre sonra yazdığı komedi ve trajedilerindeki soytarılara benzemesi ne kadar olağanüstü bir olaydır. Filozofça düşünen bir saray soytarısı mı, her şeyi bilen fakat konuşması yasaklanmış bir kâtip mi dünya hakkındaki gerçeği bilebilir? İşte iyi bir dünya... Fakat nasıl bir dünya? Shakespeare'in anlatmak istediği dünya hangisiydi?

Shakespeare, *III. Richard* oyununda ne anlatmak istemişti? Tarihsel oyunlarında, **Hall**'ün[1] ve **Holinshed**'in[2] **Sir Thomas More**'un[3] notlarına dayanarak yazdığı kayıtları, kaynak olarak kullanmıştır. Olayları ya da olayların oluş sırasını değiştirmemiştir. Hatta korkunç çilek sahnesi hemen hemen More'un sözcükleriyle anlatılmıştır. Acaba Shakespeare, Londra Tiyatrosu'nda çok popüler olan **Thomas Legge**'nin *Richardus Tertius* veya kimin tarafından yazıldığı belli olmayan *III. Richard'ın Gerçek Hikâyesi* (True History of Richard III)

---

1. Joseph Hall (1574-1656): İngiliz Piskopos, ahlak felsefecisi ve yergi yazarı. I. James'in oğlu Prens Henry'nin saray rahibi. (Yay.N.)
2. Raphael Holinshed (ölümü 1580): İngiliz tarihçisi. Shakespeare onun *İngiltere, İskoçya ve İrlanda Kronikleri* adlı eserinden yararlanmıştır. (Yay.N.)
3. Sir Thomas More (1477-1535): İngiliz hümanisti, tarihçi ve krallık başdanışmanı. Aziz Thomas More olarak da tanınır. *Kral III. Richard'ın Tarihi* (History of King Richard III) adlı eseri İngiliz tarih yazımının başyapıtı sayılmaktadır.

gibi oyunları tekrar canlandırıyor ve bu tarihi oyunlara yeni bir hayat mı veriyordu? Acaba *III. Richard*, yalnızca tarihten kopup gelen bir sayfa mıydı, yoksa İngiltere'nin geçmiş tarihinden acı bir bölüm müydü?

İşte iyi bir dünya... Fakat nasıl bir dünya? III. Richard'ın dünyası mı? Shakespeare'in dünyası mı? Shakespeare hangi dünya hakkında yazmıştı, hangi zamanı anlatmak istemişti? 15. yüzyıl ortalarında birbirlerini katletmeye çalışan derebeylerin dünyası mı, yoksa, iyi, bilge ve dindar bir kraliçe olan Elizabeth'in hüküm sürdüğü dönemdeki dünya mı? Ama Shakespeare henüz yirmi üç yaşındayken aynı Elizabeth, Mary Stuart'ı idam ettirmiş ve aralarında kendi âşıklarının, bakanlarının, teoloji ve hukuk doktorlarının, generallerin, piskoposların, yüksek hâkimlerin bulunduğu 1500 kişiyi darağacına göndermemiş miydi? İşte iyi bir dünya... Yoksa Shakespeare tarihi akıp giden bir şiddet zinciri gibi mi görmüştü? Acaba tarih onun için bitmek bilmeyen fırtınalı bir hafta, giderek azalan sessizlikle birlikte, yoğun bulut kümelerinin arasından ara sıra yüzünü gösteren güneş, huzurlu bir sabah veya âşıkların birbirlerini kucakladıkları ve Arden Ormanında ağaçların altında uyumaya gittikleri sakin bir akşam mıydı?

> Git, acele git, durma bu mezbahada
> Yoksa sayısını artırırsın ölülerin.
>
> *(Richard III-IV,1)*

İşte iyi bir dünya... Gerçekte kurgu Shakespeare için ne anlam ifade ediyordu? Birbirinin ardı sıra tahta çıkan kralların tarih merdiveninden birbirlerini itmelerini mi, yoksa beyne sıçrayan kanın gözleri kör etmesi mi? Doğal düzenin bozulmasıyla, her haksızlık intikam ateşini körüklemiş, kötülük kötülüğü, her suç bir başka suçu mu doğurmuştu? Veya acımasız bir sosyal düzen içerisinde vasalların ve asillerin birbirlerine düşerek, Krallığın bir çiftlik gibi yönetilmesi ve yönetimin, tıpkı bir av gibi, en güçlü olanın eline geçmesi miydi? İktidar için yapılan kesin mücadele veya mantığın ne hızlandırıp ne de durduramayacağı insan kalbinin şiddetli çarpıntısı mı? Yoksa keskin demir parçasının tek bir kere ve herkes için bükülmesi mi? Şafağın hiç sökmediği, yoğun ve kalın bir tarihi gece mi? Ya da karanlığın insanın ruhuna kadar işlemesi mi?

5

III. Richard oyunu, bu soruların yalnızca bazılarına yanıt verir. Bu trajedide *Titus Andronicus*'u aratmayacak kadar vahşet ve yalnızca oyunun bir karakterini kısa bir an için şüpheye düşüren tereddüt vardır. Bu karakter Clarence Dükü'nü öldürmek için Richard tarafından gönderilen kiralık katildir.

Birinci Katil: Ne korkuyor musun yoksa?

İkinci Katil: Öldürmekten korkmuyorum, yazılı emir var nasıl olsa. fakat öldürdüğüm için cehennemlik olmaktan korkuyorum. Bir ceza ki, emir falan kurtaramaz insanı..

Kralların, piskoposların, yargıçların, şansölyelerin, lordların ve generallerin dünyasında, mesleği para karşılığında cinayet işlemek olan bu adam, bir an için cinayet işlemekten çekinir. Krallığın yasalarını çiğnemekten, ya da toplumsal düzeni bozmaktan korkmaz. O düzende bir yeri olduğunu, ama bu yerin çok onurlu bir yer olmadığını, yine de herkesçe kabul edilen ve gerekli bir yer olduğunu bilir; cinayet işleme yetkisini, kralın bizzat kendisinden almıştır. Kiralık katil, yalnızca kıyametten, lanetlenmekten ve cehennemden korkmaktadır. Bu oyundaki tek inançlı kişi odur. Vicdanının sesini duymaktadır, ama aynı zamanda, vicdanın gereksiz, komik ve berbat bir şey olduğunun, yaşadığı dünyanın yasaları ve düzeniyle uzlaşmayacağının da farkındadır.

İkinci Katil: İstemem, bir ilişkim olmayacak onunla. Vicdan ürkek yapıyor insanı. Bir şey çalamazsm, suçlar; küfredemezsin, susturur; komşunun karısı ile yatamazsın yakalar insanı. Vicdan, insanın içinde başkaldıran, yüzü kızaran utangaç bir ruhtur. Engellerle doldurur adamın yolunu. Bir gün, bulduğum bir kese altını geri verdirdi bana. Vicdan, kendisine inananı dilenciliğe sürükler. İyi yaşamak isteyen bir insan, vicdansız yaşamaya çalışır, kendine güvenir sadece.

Bu trajedideki kişilerden yalnızca ikisi dünyanın düzeni hakkında kafa yorar: Kral III Richard ve kiralık katil; yani, biri feodal düzenin doruğunda, diğeri en altlarında olan iki kişi. III. Richard'ın şüphesi ya da tereddütü yoktur. Ancak kiralık katil bir anlık şüphe duyar. Her ikisi de farklı açılardan olmakla beraber, tarihi çarkın dönüşünü aynı

netlikle görürler. Her ikisinin de yanılsaması yoktur; bu gerçeğin üstesinden yalnızca ikisi gelebilirler. Dünyayı olduğu gibi kabul ederler. Dahası, kral ve kiralık katil dünyanın düzenini saf şekliyle tanımlarlar. Shakespeare'in anlatmak istediği tamamıyla buydu. Shakespeare'in ilk gençlik yıllarında yazdığı oyunlarda, aniden ortaya çıkan deha parıltıları vardır. Bunlardan bir tanesi, kiralık katille kralın erkek kardeşinin özdeşleştirilmesidir.

Clarence: Sen nesin allahaşkına?
Birinci Katil: Sizin gibi bir insan.
Clarence: Ama benim gibi soylu değilsin.
Birinci Katil: Sen de bizim gibi sadık değilsin.

Diyaloğun bu bölümü *Hamlet*'i çoktan gölgede bırakmaktadır. Kiralık katiller tarihin mezar kazıcıları değillerse nedirler? Mezar kazıcıları da, darağacı kuranlar da büyük tarihsel olaylara ve insan dramlarına aynı açıdan bakarlar. Nitekim Elsinore Kilisesinin avlusunda mezar kazıcıları, kralın oğluyla aynı konuları konuşmaktadırlar. Bu açıdan bakıldığında, bir kral oğluyla bir dilenci arasında fark yoktur. İkisi de ölümlüdür. Ölmek için doğmuşlardır. Onlar, tarih düzeninde büyük mekanizmanın dişlileridir. Mezarlık ve darağacı perspektifinden bakıldığında, ikisi de yalnızca birer insandır. Shakespeare, şimşekle aydınlanmışçasına, tarihin panoramasının tüm büyüklüğüyle aniden göründüğü, beklenmedik karşı koymaları aşmaktadır. Bu yüzden, *III. Richard, Hamlet*'in siyasi bir oyun olarak yorumlanmasına işaret ederken, diğer taraftan *Richard, Hamlet* açısından yorumlandığında, ahlaki düzenle pratik davranış düzeni arasındaki tutarsızlık üzerine felsefi bir oyun halini alır.

İki cellat, Richard'ın ricası üzerine, onun kardeşini öldürmek için hapishane hücresine gelirler. Daha dün, hem Clarence Dükü hem de katiller, Kral'ın emriyle ve onun adına adam öldürüyorlardı. Clarence Dükü, Kral'ın yerine her tür cinayeti işlemeleri için katillere emir verebiliyordu. Oysa bugün, Clarence Dükü'nün kendisi hapishanededir; ve şimdi aynı kral adına ve onun emriyle ölmesi gerekmektedir. Dük ve kiralık katiller yalnızca insandır ve aynı mekanizmanın dişlileridir.

Bu sahneyi bir kez daha düşünelim. Kralın kardeşi daha dün, siyasi düzen uğruna katillere öldürme emri veriyordu. Oysa şimdi hapse atılmıştır ve aynı cellatlarla karşı karşıyadır. Kendini savunur, onlara

vicdandan söz eder. Cellatların yanıtıysa, bir zamanlar kendisinin vicdanı alaya aldığı yolundadır. Kralın kardeşi, 'Kutsal Taç'ın bir elçisi olduğunu söyler, yüksek düşüncelerden söz eder. Ancak cellatlar, "Hapiste elçi yoktur, sözünü ettiğiniz o yüksek düşünce şimdi sizin ölümünüzü istemektedir," diye cevap verirler.

Clarence: ... Dostlarım ne yaptım ben size?
Birinci Katil: Krala yaptınız, bize değil.
Clarence: Sevgisini kazanacağım onun yine.
İkinci Katil: Asla efendim, onun için ölmeye hazırlanın.
.....
Birinci Katil: Biz yapacağımızı emirle yapıyoruz.
İkinci Katil: Emir veren de kralımız.

(Richard III-I,4)

Böylece iki kiralık katil, Clarence Dükü'nü bir Malmsey[1] şarabı fıçısında boğarlar.

Bu, uzun bir haftanın başlangıcıdır. Hafta büyük taç giyme sahnesiyle bitecektir. Richard artık, tahta giden yolda, yoluna çıkan herkesi yok etmiştir. Konsey'i, Lordlar Kamarası'nı ve şehri korkutmuştur. Gece olmuştur. Ön sahne, krallık sarayının avlusunu simgelemektedir. Burada toplanan korkmuş soylular, olanları sessizlik içinde izlemektedir. Gloster'in ajanları her yerde dolaşmaktadır. Avlunun bir köşesinde, evlerinden zorla sürüklenip getirilen insanların oluşturduğu bir kalabalık durmaktadır. Richard'ı kral ilan etmek zorunda olan onlardır, çünkü Richard yalnızca halkın istemiyle hüküm sürmeye söz vermiştir. Sonunda balkonda görünür, elinde bir dua kitabı vardır, dua etmektedir. Tüm bunlardan sonra, tanrının isteğiyle hükümdar olmuştur.

Londra Belediye Başkanı: Bakın! Efendimiz, iki rahibin arasında!
Buckingham: İki erdem desteği, bir Hıristiyan prens için, gurura kapılıp da düşmesine engel olurlar.

Shakespeare'in Globe sahnesiyle defalarca kıyasladığı büyük tarihi oyunlarından biri, şimdi bu ahşaptan küçük, yuvarlak platform üzerinde sergilenmektedir. Richard, tacı kabul etmesi için kendisine yalvarılmasına izin verir.

Londra Belediye Başkanı: Söyleyin aziz dostum, size yalvarıyor vatandaşlarımız.

1. *Malmsey*: Yunanistan ve İspanya'da üretilen tatlı bir şarap türü. (Yay. N.)

Buckingham: Yüce Lord, sunulan bu sevgiyi geri çevirmeyin.
Catesby: Haklı isteklerini kabul edip onları sevindirin.
(Richard III-III,7)

Soylular da, halk da suskundur. Yalnızca "Amin," diyeceklerdir. Bu yeterlidir. Richard tacı kabul etmeye söz vermiştir. Dua kitabını bir kenara koyar. Yanında duran din adamlarına döner ve der ki:

Gelin kutsal işimize dönelim.

6

Tiyatrodaki tarih, çoğu zaman oyun kahramanlarının kişisel yaşamındaki aşkları, acıları, nefretleri ve deneyimlerinin var olduğu büyük bir dekordur. Kimi zaman yaşamlarını zorlaştıran tarihle ilişkilidirler, ama o zaman bile; bir peruk, bir jüpon, yerlere kadar uzanan bir kılıç gibi, az ya da çok rahatsız bir kostüm görüntüsü vermekten öteye gidemezler. Elbette ki, böyle oyunlar görünüşte tarihidir, ama aktörlerin tarihi kişilikler gibi oynamadığı, ya da oyun için yalnızca dekor olmadıkları oyunlar da vardır. Tarihi olayları bilirler, ezberlemişlerdir, çoğu kez yanılmazlar. **Schiller**, bu tür tarihi oyunların klasik bir yazarıydı. **Marx** onun karakterlerine, "çağdaş düşüncenin megafonları" derdi. Onlar tarihi yorumlarlar, çünkü önerdiği çözümleri bilirler. Bazen sosyal güçlerin çatışmasını ve gerçek eğilimlerini anlatırlar. Ama bu bile, tarihin oyunlaştırılmasının başarılı olduğu anlamına gelmez. Bu, yalnızca "oyunlaştırılmış tarihi bir metin"dir. Metin, **Schiller** ve **Romain Rolland**'da olduğu gibi ülkücü, veya **Büchner** ve **Brecht**'in bazı oyunlarında olduğu gibi materyalist olabilir, ama bir metin olmaktan ileri gitmez.

Shakespeare'in tarihi anlayışı, yukarda sözü edilen iki düşünceden farklı bir türdür. Tarih kendini sahnede gözler önüne serer, ama asla sadece oynanmaz; dekor veya sahne değildir. Bizzat kendisi, trajedinin başoyuncusudur. Ama hangi trajedinin?

Tarihsel trajedinin iki temel tipi vardır. İlki, tarihin bir anlamı olduğu, görevlerini tarafsız yerine getirip, kesin bir yöne götürdüğü inancıdır. Bu akılcıdır, ya da akla uygun bir duruma getirilebilir. Burada trajedi, tarihin ve insanlığın, ilerlemenin ödemek zorunda oldukları bedelinden ibarettir. Tarihin amansız dişlisini ileri itenlerden biri olan bir habercinin, zamanın ilerisine geçtiği için tarih tarafından

yok edilmesi de trajik bir durumdur. Tarihsel trajedinin bu düşüncesi, Hegel tarafından ilan edilmiştir. Düşüncelerin tarafsız gelişimini değiştirmiş olsa bile bu, genç Marx'ın görüşlerine yakındı. Shakespeare tarihi, durmadan toprağı kazan bir köstebekle karşılaştırıyordu:

> Aferin sana ihtiyar,
> Demek toprağı o kadar tez oyup yol açabiliyorsun?
> Yaman lağımcılardansın doğrusu.
>
> *(Hamlet-I,5)*

Bir köstebek bilinçten yoksundur, ama toprağı belli bir yönde kazar. Düşleri vardır, ama onlar, güneşe ve gökyüzüne karşı hissettiklerini belirsiz bir şekilde açıklar. Yürüyüşünün yönünü belirleyen düşleri değil, sürekli toprağı kazan pençeleriyle burnudur. Eğer köstebek yüzeye çıkmadan önce, toprak tarafından yutulursa, trajik olur.

Tarihsel trajedinin başka bir türü vardır. Bu tür trajedi temelini, tarihin anlamsızlığından, durağanlığından ve fırtına, kasırga, doğum, ölüm gibi olgularla tekrarlanmasından alır. Bir köstebek toprağı kazar, ama asla yeryüzüne çıkmayacaktır. *Sürekli yeni* kuşak köstebekler doğmakta, tüm yönlerden dünyayı oymakta, ama sonunda sürekli olarak toprağa gömülmektedirler. Her köstebeğin düşleri vardır. Uzun bir süre, bir köstebek tanrısının olduğunu, köstebekleri yaratıp onlara ölümsüzlük sözü verdiğini, toprağın, göğün ve yıldızların köstebekler için yaratıldığını düşünerek, yaratanın efendisi olarak kendisini düşlemiştir. Ama birden, yalnızca bir köstebek olduğunun, toprağın, göğün, yıldızların onun için yaratılmadığının farkına varmıştır. Köstebek acı çeker, hisseder, düşünür; ama acıları, duyguları, düşünceleri köstebek olduğu gerçeğini değiştiremez. O toprağı kazmayı, toprak da onu gömmeyi sürdürecektir. İşte bu noktada köstebek, köstebek olmanın trajikliğini anlar.

Bana öyle geliyor ki, tarihsel trajedinin sonraki tanımı Shakespeare'in yalnızca *Hamlet* ve *Kral Lear* oyunlarını yazdığı dönemindeki tanımlarına değil, ilk zamanlarda yazdığı eserlerinden, *Fırtına*'ya (Tempest) kadar tüm yapıtlarının tanımlarına daha yakındır.

> ... çünkü baş, tacın içinde
> Bir kralın ölümlü tapınakları döner
> Ölümü saklar sarayı, orada oturur antika,

Alay eder durmayla, sırıtır süsüne,
Bir soluk almasına izin vererek, bir küçük sahne
Hükmetmek, korkutmak, bakışları ile öldürmek için;
.....
... böyle alay eder,
Sonunda gelir, küçük bir iğneyle
Deler kale duvarını, elveda Kral!

(Richard II- II,2)

Değerlendirmelerimize, tarihin büyük merdiveninin metaforuyla başladık. Bu öyle bir merdiven ki, **Leopold Jessner**[1] Berlin Schauspielhaus'taki gösteriminde *III. Richard*'ı bu merdivenin üzerine yerleştirdi. Bu metaforun, aynı zamanda fevkalade verimli olan, felsefi sonuçları vardır. İyi ya da kötü kral yoktur, merdivenin farklı basamaklarındaki krallar vardır. Kralların adları değişebilir, her zaman Richard'ı aşağı iten bir Henry veya tam tersi bulunmaktadır. Shakespeare'in tarihi oyunlarındaki karakterler 'Büyük Mekanizma'ya aittir. Tahtın dibinde işlemeye başlayan ve tüm krallığın boyun eğdiği bu tarihsel mekanizma nedir? Dişlilerinin hem büyük lordlar hem de kiralık katiller olduğu bir mekanizma mı? İnsanları vahşete, zulme, ihanete zorlayan, sürekli olarak yeni kurbanlar isteyen bir mekanizma mı? Yasalara göre, güç erkine giden yolun aynı zamanda ölüme giden yol olduğu bir mekanizma mı? Shakespeare için bu Büyük Mekanizma, kralın Tanrı tarafından tayin edildiği bir tarih düzenidir.

Azgın bir denizin bütün suyu bile
Meshedilmiş bir kralın tedavi ediciliğini yıkayamaz,
Dünyevi insanların soluğu azledemez
Tanrının seçtiği temsilciyi.

(Richard II-III,2)

Güneş dünyanın çevresinde döner, gezegenler ve yıldızların tümü hiyerarşik bir düzende yer almışlardır. Evrende, elementlerin, melek korolarının ve dünya üzerinde buna karşılık gelen sınıfın bir düzeni vardır. Üst düzeydekiler ve vasalların vasalı vardır. Krallık gücü Tanrı'dan gelir, yeryüzündeki bütün güç, Kral'ın uyguladığı gücün yansımasıdır.

1. Leopold Jessner (1878-1945): Alman tiyatro adamı; oyuncu, yönetmen. Göstermeci bir sahne düzeni içinde çok mekânlı oyun yerini gerçekleştirmiş, sahne düzeni içinde simgesel ritme olanak veren yükselen "Jessen basamakları"nı (Jessnertreppe) kullanmıştır. (Yay.N.)

Gökler, yıldızlar ve bu dünya, büyük bir düzen içinde
Başa, sıraya, mevkiye, yola, yordama, ölçülere, mevsimlere.
Biçimlere, görevlere, geleneklere saygı gösterirler.
İşte onun için güneş hepsinin ortasında,
Tüm 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 kargaşalığa düştü mü,
Vebalar, belalar, kavgalar başlar:
Deniz kudurur, yeryüzü sarsılır, rüzgârlar boşanır.
Korkular, sapıtmalar, kanlı olaylar,
Varlığın birliğini, uyumlu huzurunu altüst eder,
Her şey çığırından çıkar, dağılır, parçalanır,
Kökünden bozulur dünyanın düzeni,
İnsanları yükseklere ulaştıran o merdiven
Bir sarsıldı mı, iş çıkmaza girmiştir!

(Troilus ve Cressida-I,3)

II. Richard oyunu, bir tahttan indirme trajedisidir. Bu aslında, Richard'ın değil, kralın tahttan indirilmesidir. Aynı zamanda krallık gücüyle ilgili bir fikirdir. Shakespeare'in, kralın kanından gelen bir prensle -kralın kardeşi- bir kiralık katili nasıl özdeşleştirdiğini gördük. *II. Richard*'da, Tanrı tarafından seçilmiş olan kral, tacını kaybettiğinde artık sıradan bir ölümlü halini almıştır. Trajedinin ilk perdelerinde kral, güneşle karşılaştırılmıştır. Diğerleri, onun göz kamaştıran parlaklığı karşısında gözlerini indirmek zorunda kalmıştır. Şimdi güneş yörüngesinden fırlatılmıştır ve evrenin tüm düzeni bununla son bulmaktadır.

...ne bırakabilir ki,
Toprağa arınmış vücutlarımızdan başka?
Ülkelerimiz, yaşamlarımız, her şey Bolingbroke'un,
Bizim diyebileceğimiz hiçbir şeyimiz yok; ölümden,
Kemiklerimize örtü ve hamur olan şu çorak
Toprak modelinden başka.
.....
... at bir tarafa saygıyı,
Geleneği, şekli, törensel görevi,
Çünkü, yanlış anladın hep sen beni:
Senin gibi katık ederim ekmeğe, duyumsarım eksikliği,

Tadarım üzüntüyü, gereksinirim arkadaşa, böylesine
sorumluyken
Bana nasıl söyleyebilirsin kral olduğumu.

(Richard II-III,2)

E pur si muove! Bu sözcükler farklı vurgulamalarla okunabilir. Anlamı: "Ve hâlâ dönüyor!..." Bu sözcüklerde bir tür acı gülümseme de vardır. Burada ne cennet, ne cehennem ne de gezegenler kümesi vardır. Dünya güneşin etrafında döner. Rönesans tarihi, yeni kralların tepesinden boşluğa düştüğü tam bir büyük merdivendir. Orada sadece Büyük Mekanizma vardır. Büyük Mekanizma yalnızca zalim değildir. Burada başka bir özellik de vardır: Bu, trajik farstır.

III. Richard, Hamlet'i gölgede bırakır. *II. Richard,* deneyimle kazanılan bilginin trajedisidir. Boşluğa fırlatılmadan hemen önce azledilmiş kral, Lear'ın büyüklüğüne ulaşır. Shakespeare'in çağdaşı bir adamın trajedisi olan *Kral Lear* de, *Hamlet* gibi, Rönesans hümanizmasının ve dünyanın yanılsamalarından kurtulmuş bir insanın trajedisidir. Kral Lear uğradığı ihanetlerden çökmüş, yıkılmış bir halde, yavaşça, adım adım merdivenlerden inerken, bir zamanlar yönettiği ama bilmediği dünyanın acımasızlığını öğreniyordu. II. Richard, vahşi bir şekilde ve aniden boşluğa itilir. Onunla birlikte feodal düzenin yapısı çökecektir. Azledilen yalnızca Richard değildir. Dünyanın çevresinde devinmeyi bırakan güneştir.

Bardağı verin bana, orada okuyamayacak mıyım
Daha derin karışıklıkları yine de? Keder
O kadar çok vurdu ki, yüzüme
Daha derin yara vermedi! Ah dalkavuk ayna,
Ne kadar benziyorsun bolluk içindeki yandaşlarıma,
Aldatıyorsun beni! Her gün çatısı altında
On bin adam barındıran yüz, bu yüz mü? Güneş gibi,
Ona bakanların gözünü alan yüz, bu yüz müydü?
Bunca aptallıkları karşılayan yüz bu muydu?
Sonunda Bolingbroke'un meydan okuduğu?
Kırılgan bir zafer parlıyor bu yüzde?
Zafer kadar kırılgan bu yüz;
(Bardağı yere vurur)
İşte, çatladı yüzlerce kez titreyerek.
Dikkat et, sessiz kral, bu oyunun dersine...

(Richard II-IV,1)

II. Richard'ın trajedisi en yüksek basamakta gerçekleşmiştir. *III.*

Richard'ın başlıca sahneleri, kahramanın yukarıya giden yolunda, ama aşağı basamaklarda yer alır. Farkında olmadan hiçbir tarih trajedisi olmaz. Trajedi, kralın Büyük Mekanizma'nın işleyişinin farkına vardığı noktada başlar. Bu, onun kurbanı olduğunda ya da cellat gibi davrandığında da olabilir. Bunlar, Shakespeare'in ahlaki düzeni tarihin düzeniyle ters düşürerek, büyük karşı çıkışlarını gerçekleştirdiği noktalardır. III. Richard, kendini **Machievelli** ile kıyaslayan, her nasılsa *Prens*'i (The Prince) okumuş olan gerçek bir prenstir. Onun için siyasetin amacı, gücü elinde tutmak olan sıradan bir iştir. Tıpkı köprü yapım sanatı ya da eskrim kullanma becerisi gibi, siyasetin de ahlakla bir ilgisi yoktur. İnsan, tutkularına ve isteklerine göre şekillenebilen bir kildir. Bütün dünya elle şekillenebilen bir kil parçasıdır. III. Richard, yalnızca büyük merdiveni tırmanan krallardan birinin adı değildir; Shakespeare'in tarihsel oyun dizilerinde betimlediği birkaç kralın benzer durumunu açıklamak için kullandığı bir terim de değildir. III. Richard, Büyük Mekanizma'nın başarısı, arzusu ve bilincidir. Shakespeare, burada ilk kez Büyük Mekanizma'nın insan yüzünü göstermiştir. Aptallığı ve dudaklarındaki zalim alaycılığıyla korku veren, ama aynı zamanda büyüleyen bir yüzdür bu.

7

III. Richard, tarihsel deneyimin bütünü içinde, Shakespeare'in sunduğu o büyük kişiliklerin ilkidir. Amacı, gerçek dünyayla ilgili hesaplaşmasını sonuçlandırmaktır. Bu hesaplaşma, Richard'ın Lady Anne ile tanışmasıyla başlar. Bu sahne Shakespeare'in yazdığı ve bugüne değin yazılan en önemli sahnelerden biridir. Lady Anne, kendi kayınpederi VI. Henry'nin cesedini hizmetkârların taşıdıkları açık bir tabutu izlemektedir. Richard onu Londra Kulesi'nde öldürtmüştür. Richard daha önce de, Anne'in kocası ve babasını, yani Edward'ı ve Warwick Kontu'nu, öldürtmüştür. Bir önceki gün müydü? Bir hafta, bir ay, bir yıl önce miydi? Burada zamanın bir anlamı yoktur. Zaman uzun bir geceye, uzun yoğun bir haftaya sıkıştırılmıştır.

Richard cenaze alayına engel olur. Kule saatinin altı dakikayı gösterdiği, içinde kırk üç karşılıklı konuşma olan 3. Folio'nun okunduğu, o altı dakikalık zaman diliminde Richard, kocasını, babasını, ka-

yınpederini öldürtmüş olduğu kadını, yatak odasına kendi isteğiyle girmeye ikna edecektir.

Siz tabutu taşıyanlar, koyun onu yere.

Bunlar Richard'ın bu sahnedeki ilk sözleridir. Lady Anne, eski trajedilerdeki Kader Tanrıçaları gibi tümüyle acı çeken ve nefret eden biridir. Fakat Lady Anne, içinde yaşadığı zamanı iyi bilmektedir. Shakespeare, başlangıçta sahneyi, herkesin korkudan kanının donduğu ve hiç kimsenin yaşamından emin olmadığı bir şiddet ve korku ülkesine yerleştirir. Tabutu bekleyen askerler Richard'tan önce kaçıp ortadan yok olurlar; hizmetkârlar tabutu yere fırlatır. Lady Anne için artık hiçbir şey sürpriz değildir; her şeyi görmüştür o.

Ne! Titriyor musunuz? Korkuyor musunuz hepiniz?
Sizi ayıplamıyorum, ölümlüsünüz çünkü.

Lady Anne, Richard'la yalnız kalacaktır; sevdiği herkesi yitirmiştir. Artık korkudan kurtulmuştur. Ağlar, yalvarır, ilenir, dalga geçer, alay eder:

Vahşi bir hayvan bile acıma duygusundan nasibini almıştır.

Ve Richard cevap verir:

Ben hayvan değilim, bu yüzden böyle bir duygum yok.

Shakespeare, bir kez daha, gezegenlerin en acımasızı olan dünyada, hayvanlardan daha acımasız olan insanlar arasında, devinimin yer aldığını hatırlatır bize. Hesaplaşmasını sonuçlandırmak için, aşırı sevgi ve acıyı, suç ve nefreti araştırır. Bu sözlü düelloda Lady Anne hâlâ üstün olan taraftır. Richard bozguna uğramıştır, suçunu inkâra çalışır, yalanlar söyler. Lady Anne, ona yalanlarını kabul ettirir. Ve yalnızca şimdi, dış görünüşünden arınmış, vahşetin açıkça ortaya konduğu, caninin kurbanıyla karşı karşıya kaldığı bir dünyada, Richard, Anne'den daha güçlü olabilir. Kral'ı öldürdüğünü kabul eder.

Gloster:
Gitmesine yardım ettiğim için teşekkür etsin bana
Dünyadan çok oraya yakışıyordu...
Lady Anne: Sense cehenneme yakışırsın ancak.
Gloster: Bir yere daha, izin verin söyleyeyim.
Lady Anne: Zindana.
Gloster: Hayır, yatak odanıza.

Bu Richard'ın ilk zaferidir. Yalan söylediği, suçunu inkâr ettiği sürece ahlaki düzenin varlığını tanımıştır. Ama şimdi onu yok etmiştir. Sahnede yalnızdırlar, ama yalnızca sahnede değil, cinayet, vahşet, kaba kuvvet ve zulümle dolu bir dünyada yalnızdırlar.

Lady Anne: Huzursuzluk çöksün yattığın odaya.
Gloster: Öyle olacak sizinle yatıncaya kadar.
Lady Anne: Dilerim öyle olsun.

Bu noktada Lady Anne zaten kaybetmiştir. Richard, halıyı onun ayağının altından çekmiştir. Öyleyse bütün bu dayanılmaz mekanizma, sevdiklerinin ölümü, ülkenin büyük lordlarının çektikleri, iktidar erki ve taç için harcanan çaba, bütün bunlar görünüşte onun için, yalnızca onun içindi. Dünya dış görünüşünden arınmış, ahlaki düzen yok olmuştur. Şimdi de tarih yok olmaktadır. Ortada yalnızca bir adam, bir kadın ve bir kan gölü vardır.

Gloster:
Güzelliğinizdi öldürmeme sebep.
Rüyama girip
Koynunuzda bir saat yaşamak uğrunda,
Dünyayı öldürmeyi göze aldıran güzelliğiniz.
Lady Anne:
Katil herif, buna inansaydım, bil ki
Bu tırnaklar o güzelliği yırtar atardı yanaklarımdan.

Shakespeare psikolojik öngörü yeteneğine sahiptir. Bu büyük sahnede, çılgın ve cesur kısa diyalog içinde, karanlığın yüreğine olan yolculuğunu üstlenir. Dünyayı, kin ve nefretin ilkel güçlerine indirger. Lady Anne, Richard'tan hâlâ nefret etmektedir, ama yalnızca şehvetin var olduğu bir dünyada nefretiyle zaten yalnızdır. Bu sahne, kendi deneyimlerimiz için yorumlanmalıdır. Kişi bu sahnede, Nazi işgali gecesini, toplama kamplarını, katliamları görmelidir. Kişi bu sahnede, tüm ahlaki değerlerin parçalandığı, kurbanın cellat, cellatın kurban olduğu zalim zamanı bulmalıdır. Lady Anne, Richard'ın yüzüne tükürecektir; ama bu son hareketi, boyun eğmeden önceki son savunması olacaktır.

Lady Anne, kendini Richard'a korkudan vermez. Dünyadaki tüm yasaların yok olduğunu kendine kanıtlamak için, onu cehennemin dibine kadar izleyecektir. Çünkü her şey yok olduğunda belleklerde yalnızca anı kalır, ama o da bastırılmalıdır. Kişi kendini ya da ken-

dindeki son utanç izlerini öldürmelidir. Lady Anne, Richard'ın yatağına bunun için girer.

Eğer tarih devasa bir katliamdan başka bir şey değilse, ne kalıyor karanlığa bir sıçrama dışında, ölümle zevk arasında bir seçim mi? Shakespeare'in Lady Anne'e kullandırdığı, başka hiçbir seçeneği olmayan bu şıkkı uygulatma biçimi harikaydı.

Richard kılıcını ona verir.

Gloster:

Hayır, durma, çünkü Kral Henry'yi ben öldürdüm.
Fakat güzelliğinizdi beni kışkırtan;
Haydi çabuk, genç Edward'ı vuran bendim,
Ama sebep kutsal yüzündü senin.

Lady Anne:

Kalk ikiyüzlü, ölmeni isterim
Ama celladın olmak istemem.

Shakspeare'den yarım yüzyıl sonra, bir kadının babasını öldüren adamla karşı karşıya kaldığı bir oyun yazıldı. Chimène'in babası, Rodrigue'in babasına hakaret etmiş ve Rodrigue babasının utancının öcünü almıştı. Buna karşılık Chimène de babasının intikamını almak için Rodrigue'in kafasını ister. Tüm trajedi boyunca sert ritmi bir an bile bozulmayan, düzgün, on iki heceli dizelerin yönettiği, aşk ve görev arasında bir diyalog sürer. **Corneille**'in dünyası da acımasızdır, ama ahlaki düzen de, entelektüel düzen de çiğnenmemiştir. Onur, sevgi ve yasa sağlam kalmıştır. Shakespeare'in krallık hikâyelerinde yalnızca nefret, şehvet ve vahşet vardır: Büyük Mekanizma celladı kurbana, kurbanıysa cellada dönüştürür. Corneille'in kahramanları birbirine uygun ve kendine güvenlidir. Yaşamlarında şüpheye yer yoktur; tutkuları karakterlerini değiştirmez. Tekdüze bir dünyada yaşarlar. Başka gezegenden gelmiş insanlar gibi görünmelerinin nedeni bu olabilir. İzleyicinin gözü önünde, soylu bir davranışla birbirlerinin değerini arttırmaya çalışırlar, ama bu onlara pahalıya mal olmaz ve iç dünyalarını da değiştirmez. Shakespeare'in fırtınalar koparan diyaloglarını, Corneille'in değişmez gramer kuralları uğruna tutkunun azaltıldığı o büyük söz sanatına tercih ederim.

Lady Anne: Kalbini okuyabilseydim.
Gloster: Dilim onun tercümanı.

Lady Anne: Korkarım ikisi de yalancı.
Gloster: Doğru erkek görülmemiş öyleyse.
Lady Anne: Tamam, tamam, al kılıcı.
Gloster: Beni bağışlıyorsun demek.
Lady Anne: Onu sonra öğrenirsin.
Gloster: Umutla mı yaşayayım?
Lady Anne: Sanırım bütün insanlar öyle yaşar.

(Richard III-I,2)

Corneille'in kahramanları dünyadan daha güçlüdür ve ruhlarının derinliklerinde karanlık yoktur. Ama kocasının katilinin yüzüne tüküren ve sonra da onunla yatan Lady Anne bana daha insan ve heykele benzeyen Chimène'den belki de daha çağdaş görünüyor. Shakespeare'de tüm insan değerleri kırılgandır ve dünya insanlardan daha güçlüdür. Tarihin acımasız çarkı, herkesi, her şeyi ezer geçer. İnsanın durumunu, kendi bulunduğu büyük merdiven basamağı belirler. İnsanın seçim özgürlüğünü belirleyen de bu basamaktır.

Shakespeare, *II. Richard*'ta, yalnız kralı değil, krallık gücünün düşüncesini de azleder. *III. Richard*'ta, tüm ahlaki düzenin çöküşünü göstermiştir. Büyük tahta çıkma sahnesinden sonra, II. Richard bir ayna ister; yüzünün değişmediğini görünce aynayı kırıp atar. Kral insana dönüşmüş, taç Tanrının seçtiğinin başmdan sökülüp alınmıştır. Ama dünya yerinden oynamamış, hiçbir şey, hatta kralın yüzü bile değişmemiştir. Bu yüzden, taç aldatmacadan başka bir şey değildir.

Lady Anne'i yatak odasına zorla götürdükten sonra, III. Richard da ayna ister. Her şey aldatmacaya dönüşmüştür: Bağlılık, aşk ve hatta nefret. Suç cezasız kalır; güzellik kaba kuvveti seçmiştir; insan yazgısı, kişinin ellerinde şekillendirebileceği bir kil parçasıdır. Burada Tanrı yoktur, yasa yoktur.

Tanrı, kendi vicdanı, hep bana karşı bunlar.
Benimse dayanacak dostlarım yok.
Şeytandan ve ikiyüzlülükten başka
Yine de onu elde edeyim ha!

(Richard III-I,2)

III. Richard da ayna ister. Fakat II. Richard'tan daha akıllıdır. Ayna ister, ama aynı zamanda, kendisine yeni bir elbise dikmeleri için terzilerini çağırır.

8

Shakespeare, ortaçağa benzer kaygılardan uzak ve Rönesans'ın başlarındaki yanılsamaları taşımaksızın bu amansız mekanizmayı gözler. Güneş dünyanın etrafında dönmez, doğanın ya da gökyüzünün düzeni yoktur. Kral, Tanrı tarafından seçilmemiştir, siyaset yalnızca gücü ele geçirmeyi ve garantiye almayı amaçlayan bir sanat değildir. Dünya fırtına ya da kasırgaya benzer bir görünüm sunar. Zayıf çalılar dünyaya şapka çıkarmak zorunda bırakılırken, uzun ağaçlar kökü sökülmüş halde düşer. Tarihin ve doğanın düzeni acımasız, insan yüreğinde büyüyen tutkular korkutucudur.

Shakespeare, Rönesans ütopyalarının imgelerini yalnız komedilerinde hatırlar. Arden Ormanı'nda, sevgililer buluşur, bir oğul elinden alınan arazisini yeniden kazanır, özgür adamlar avlanıp şarkı söylerler; bir yaz dönümü gecesinin sıcak düşünü ve hatta Arden Ormanı'nın rüyasını, iç karşı koymaları böler. Uyum yalnız, kısa ve geçici bir durgunluk anıdır. Jaques'ın acı alaycılığı, kır yaşamının dinginliğini bozar.

19. yüzyıl edebiyat araştırmacılarının Shakespeare'in iyimser dönemi dediği, 1600 yılından önce yazılan bütün önemli eserlerine gelince, yalnızca *IV. Henry* için neşeli bir oyun denilebilir. Her iki *Richard* oyununda ve diğer *Henry*'lerde, trajedinin tek karakteri tarihtir. *IV. Henry*'nin kahramanı ise Falstaff'dır.

Büyük feodal baronlar hâlâ birbirini doğramaktadır. Kral IV. Henry kısa bir süre önce, II. Richard'ı azletmiş, onu adamlarıyla birlikte öldürtmüş, suçlarını affetmemiş, kutsal ülkeye göndermemiştir. Onu tahta çıkaran taraftarları başkaldırmaktadır. Onlar için Henry yeni bir zorbadır. Galler ve İskoçya ayaklanır. Tarih tekrar ve baştan başlayacaktır. *IV. Henry*'de tarih, oyundaki birçok aktörden yalnızca biridir. Oyun, yalnız krallık sarayında, feodal şatolarda, savaş alanlarında, Londra Kulesi'nin zindanlarında ve korkmuş şehirlilerin aceleyle geçtiği Londra sokağında oynanmaz. Krallık sarayının yakınlarında "Boar's Head" adında bir taverna vardır. Orada Falstaff kraldır. Her nasılsa, şatafatsız bir tarihsel almanağın bölümleri arasına, yıllarca koca göbeğinin altındaki dizlerini göremeyen şişman şövalye hakkında, zengin bir Rönesans güldürüsü eklenmiştir.

II. Richard ve *III. Richard*'ı, *IV. Henry*'ye tercih ederim. Bu ikisi bana çok daha derin ve daha acımasız bir trajedi türü olarak görünüyor. Shakespeare onlarda, hileye ya da kurguya kaçmadan, güç mekanizmasını doğrudan gösterir. Krallık yüceliğini tahtından indirir, tüm yanılsamalardan arındırır. Yönetimlerin birbirinin ardına gelmesi ve tarihin yalın mekanizması bunu başarmak için yeterlidir. Tahta geçecek kişi, geleceğin ulusal kahramanı, Agincourt'un[1] galibidir. *IV. Henry* zaten yurtseverlikle ilgili bir destandır.

Shakespeare büyük yüzleştirmelerinden asla vazgeçmez. Yalnızca onları farklı şekillerde ortaya koyar. Birbirlerini boğazlayan feodal baronlara karşı Falstaff, yalnızca Rönesans yaşam arzusunu değil, cennette ve cehennemde, krallıkta ve krallığın diğer yasalarında, gök gürültüsünü andıran kahkahasıyla kişiselleştirilmiştir. Şişman şövalyede bir halk zekâsı ve deneyimi vardır. Tarihin kendisini içine almasına izin vermeyecektir. Onunla dalga geçer.

IV. Henry'de iki büyük sahne vardır. İlk sahne Falstaff'ı ordunun toplandığı yere adamlarıyla yürüyen yeni bir komutan olarak gösterir. Yalnızca topalları, en yoksul, en kılıksız ve çaresizleri toplamıştır; çünkü bunlar askerden kaçmış ve parasız kimselerdir. Genç prens bu hüzünlü orduya dehşetle bakar. Ama Falstaff dingin bir şekilde yanıt verir:

> Yok yok, kargı talimi için güzel hedef olurlar! Top yemi işte canım, top yemi! Sonuçta çukur doldurmayacaklar mı? Ha başkası doldurmuş ha bunlar, ne fark eder. Ne olmuş yani, onlar da insan, yaşıyorlar işte.
>
> *(IV. Henry, I-IV,2)*

Bu sahnenin tümü, hiç değiştirilmeden olduğu gibi **Brecht**'in bir oyununa konabilirdi. Bir kimse yalnızca bunu okuduğunda, Brecht'in Shakespeare'den ne kadar çok şey aldığını anlar.

Diğer sahne Falstaff'ı savaş alanında gösterir. Kendine saklanacak en iyi yeri ararken, kendi kendine konuşur.

> Neymiş onur o halde? Bir sözcük. Ne var bu onur sözcüğünde? Ne yani bu onur? Hava. Harika bir ödül! Kim almış bu ödülü? Geçen çarşamba ölen adam. Hissediyor mu aldığı ödülü? Yoo. İşitiyor mu? Yoo. Varlığıyla yokluğu bir yani. Evet, hem de öteki

1. Agincourt: Kuzey Fransa'da Yüzyıl Savaşları'nın geçtiği bir bölge. Yay.N.

dünyada. Peki yaşayanlarla yaşamıyor mu? Yoo. Niye? İftira canına okuyor. O halde benim işime yaramaz. Onur dediğin şey bir mezar anıtı, o kadar; benim soruşturma da burada biter.

(IV. Henry-I,V,1)

IV. Henry'de, İngiltere'nin bu iki düşüncesi sürekli olarak birbiriyle çelişir durumdadır. Feodal baronlar birbirini boğazlar. Genç prens yollarda tüccarları soyar ve bir soysuzlar grubuyla meyhanelerde keyifli zaman geçirir. *IV. Henry,* Shakespeare'in yazdığı birkaç özür dileme oyunundan biridir. Genç prens, büyüyüp akıllı ve cesur bir kral olur. Yine de verilen derste bir iğneleme vardır. Görünüşe göre, Falstaff'ın yanındakiler ve yankesiciler, krallık için feodalite katliamından çok daha iyi bir okuldur. Tüm olanlardan sonra, bu iki iş birbirinden çok farklı değildir. *Kral John*'u anımsamak yeterlidir:

Kuzenim, İngiltere'ye git, elini çabuk tut
Biz gelmeden önce, salla bakalım çantalarını
Kirli çıkı başpapazların hapsedilmiş meleklerini
Kavuştur özgürlüğüne; dinginliğin şişman kaburgaları
Doyurmalıdır şimdi açları.

(Kral John-III,3)

9

Şimdi son kez olarak Shakespeare'in büyük merdiven metaforuna dönmek zorundayız. *II. Richard* kendi trajedisi sürecinde gelişir. Aşağı basamaklarda bu, yalnızca bir kral ismidir; biz onu yalnızca son basamakta ve büyük trajik yakın çekimde görürüz. İnsan yüzünü yeniden kazanmıştır. *III. Richard*'ın dramatik optikleri bu düzeni tersine çevirir. Kral, trajedinin ilk yarısında Büyük Mekanizmanın dehası, tarihin bir *demiurgos*'u[1], Makyeveliyen bir Prens'tir. Ama Shakespeare, *Prens*'in yazarından daha zekidir. Büyük basamakları tırmanırken, Richard küçüldükçe küçülür. Sanki tarihi çark onu yutmaktadır. Giderek, çarkın dişlilerinden biri olur, cellat olmaktan çıkmıştır, şimdi o bir kurbandır, dişlilere yakalanmıştır.

---

1. *Demiurgos*: Platon felsefesinde dünyayı yaratan etmen, evrenin yaratıcısı. (Yay.N.)

Richard tarih yapmaktaydı. Bütün dünya onun için, ellerinde şekillendireceği bir parça kildi. Şimdiyse kendisi, başka birinin şekillendirdiği bir kil parçasıdır. Shakespeare'in tarihi oyunlarında, tarihin, o güne kadar güçlü olan prensi, kör bir çıkmaza ittiği anı algılamasına her zaman hayran olmuşumdur. Prens, tarihi yaptığı ya da yaptığını sandığı an, tarihin nesnesinden başka bir şey olmaz. Bu, Büyük Mekanizma'nın kendisinin, onu harekete geçiren kişiden daha güçlü olduğunun anlaşıldığı andır.

Trajedinin son perdesinde, III. Richard yalnızca kovalanan kralın ismidir. Sahne, savaş alanından savaş alanına değişir; kralın peşindedirler, o ise kaçmaktadır, giderek güçten düşer; Richard'ı yakalamışlardır artık. O şimdi yalnızca hayatını kurtarmaya çalışmaktadır.

Bir at! Bir at! Krallığımı, bir ata verin!

(Richard III-V,4)

Böylece, tüm çabalarının değeri ortaya çıkmıştır. Gücün, tarihin, Tanrı'nın seçtiğini süsleyen tacın gerçek bedeli budur. İyi bir at, tüm krallıktan daha değerlidir. Shakespeare'in tarihsel kronolojilerinin son cümlesi budur.

10

1958'de, J. **Woszczerowicz** bir grup genç aktörle *III. Richard* oyununundan bazı sahneleri, Varşova Kültürevi'nde sergilemiştir. Oda doluydu ve küçücük platformu kalabalık hemen hemen kaplamış, hiçbir özel ışıklandırma ve sahne dekoru kullanılmamıştı. Woszczerowicz ceketini çıkardı ve boğazlı, kalın, siyah bir süveterle kaldı. Sol kolunu, güçsüz elini gösterecek şekilde sıvadı. Sağ elinin işaret parmağında iri bir yüzük vardı. Lady Anne sıradan bir elbise giyiyordu. Siyah süveterli adam, babasını ve kocasını öldürmüştür. Şimdi, Anne'den kendisiyle yatmasını istemektedir. Çenesinin aşağı bölümünü kaplayan siyah süveter zırh gibi görünüyordu. Ama insan cinayet işlemek için zırha ihtiyaç duyar mı? Daha önce asla böyle yoğun ve tutarlı bir Shakespeare gösterisi görmemiştim. O zamandan beri, Woszczerowicz'in *III. Richard*'ını bekliyordum. Sonunda, 1961

kışının ilk günlerinde, Woszczerowicz, *III. Richard*'ı Varşova'da Ateneum Tiyatrosu'nda sahneye koydu.

O hızlı bir şekilde içeri yürür, ayaklarından birini hafifçe sürümektedir, durur ve gülmeye başlar. Savaşın bittiğini, barışın geldiğini, keskin kılıçların bir kenara bırakılabileceğini söyler. Yukarıdan, birbiri ardına ve dekoru oluşturmak üzere, bir sıra demir çubuk sahneye sarkıtılır. Richard sahnede kendi kendine konuşmaktadır, bize değil. Tekrar gülmeye başlar, kendine değil, bize... Geniş bir yüzü, dağınık saçları vardır. Kirli, yırtık bir yelek giymektedir. Woszczer böylece Sganerelle'in bölümüne başlayabilir: Aynı makyaj, aynı ton ve aynı gülüşle... Orada, bacakları açık şekilde, güçsüz sol kolu aşağı sallanarak duruyordu.

Sir **Laurence Olivier** başlangıçtan beri büyülüyordu. Richard'ın şekil bozukluğu hafifçe alaya alınmıştı, kahroluyordu ve ürkütücüydü, Kral'ın kardeşiydi. Woszczerowicz, gülerek barıştan söz eder. Bu şekilsiz cüce saçmalamaya başlar. Bu ilk açıklama ve ilk şoktur. O, diğer bütün oyunculardan daha kısa boyludur. Diğerlerinin yüzlerine bakabilmek için başını kaldırmak zorundadır, bir alay malzemesidir. Bunu bilir, her şeyi bilir...

19. yüzyılda Richard rolü trajedi oyuncuları tarafından, trajik bir şekilde oynandı. Richard, ya hastalıklı bir suçlu tipi ya da süpermen olarak temsil edildi. Woszczerowicz, komik bir aktöre, tüm doğal yollarla Richard rolünü yakıştıran ilk kişiydi. Onun Richard'ı hava atar, diz çöker, zavallı ve öfkeliymiş gibi yapar, nazikmiş, heyecanlıymış, şehvetle doluymuş hatta zalimmiş gibi davranır. Onun Richard'ı tüm durumların üstündedir, kendini onlarla özdeşleştirmez, yalnızca onları oynar. Öyle değildir, öyle görünür. Woszczerowicz büyük bir aktördür. Ama onun Richard'ı daha da büyük bir aktördür. Gerçek anlamda bir aktör, rol yapan ve kartlarını oynayan biridir. Geçerli terminolojide, bir aktör davacı değil davalı'dır. Benzer şekilde, tarihin büyük aktörlerinden söz edebiliriz. Onlar hem rol yapabilir, hem kartlarını oynayabilirler. Soytarılıktan utanmazlar, hiçbir şeyden utanmazlar. Aynen, aktörün oynamak zorunda olduğu hiçbir rolden utanmayacağı gibi. Çünkü, aktör onu yalnızca temsil eder. Rolün üstündedir. Sahneye koyansa, rolü seçer ve durumları dayatır. O halde, aktör için her şey bir tiyatrodur. Oyunuyla herkesi saf dışı bırakmıştır. Boş dünyada yalnız kaldığı zaman, gülebilir.

Kendini bir soytarı olarak bile kabul edebilir, süper bir soytarı olarak...

Shakespeare, yaşamı tiyatroyla karşılaştırmayı çok seviyordu. Gerçi bu karşılaştırma eski zamanlarda da vardı, ama karşılaştırmayı derinlik ve açıklıkla zenginleştiren Shakespeare olmuştur. *Teatrum Mundi* (Dünya Tiyatrosu), ne trajik ne de komiktir. O, yalnızca trajik ve komik aktörlere yer verir. Bu tiyatroda despot tiranın rolü nedir? Richard, tarihin kendisi gibi tarafsızdır. O, Büyük Mekanizma'nın bilinç ve dehasıdır. Tarihin çarkını çevirir, daha sonra da aynı çark tarafından ezilir. Richard zalim bile değildir. Psikoloji onu ilgilendirmez. O yalnızca tarihtir, tarihin sürekli tekrarlanan bölümlerinden biridir. Yüzü yoktur.

Fakat Richard'ı oynayan aktörün bir yüzü olmalıdır. Woszczerowicz'in Richard'mın geniş bir yüzü vardır ve güler. Bu, korkutucu bir gülüştür. Tiranın en korkutucu türü, kendini soytarı, dünyayı da soytarılığın devasa bir türü olarak kabul edendir. Oyundaki tüm aktörler göz önüne alındığında, Shakespeare'i bu şekilde yorumlayan ilk kişi Woszczerowich olmuştur. Sanıyorum ki bu, dehanın gücü ile yapılan bir yorumdur. Gösterisine soytarılıkla başlar, soytarılık onun rolünün özüdür. Onun bütün davranışları bir soytarının davranışlarıdır. Kurnaz ve zalim olduğu kadar, sevgi ve güç yüklü hareketleri de vardır, ama soytarılık bir hareketler kümesi değildir. Soytarılık bir felsefedir ve aşağılamanın en yüksek şeklidir: Mutlak aşağılama...

Richard kral olmuştur. Üstünde krallık giysisini taşımaktadır. Elbisesi iki saat içinde dikilmiştir. Diğerleri güzel giysileri önemseyebilir; Richard'm onlara ihtiyacı yoktur. Daima bir acele içindedir. Diğerlerinin ufak işlere zamanı vardır, onun yoktur. Boş sahneye bir taht taşınır. Daha çok darağacına benzeyen, ahşaptan bir yapıdır bu. Cüce adam, krallık işaretlerini taşıyan bir örümcek gibi yüksekte oturmaktadır. Onları küçümser. Asasını kalçasının altına koyar. Asa nedir? Altın bir değnek. Richard bu değneğin bedelini bilir.

Richard son perdede yalnızca bir soytarı olmaktan çıkar. O zamana kadar, öfke, gazap, bağlılık ve hatta korku patlamaları taklidi yapmıştır. Şimdi gerçekten korkmaktadır. Bu ana kadar rolünü seçip, diğerlerinin üstünde duran biri olmuştur. Şimdi yalnızca kendidir: Öldürülmesi istenen bir adam. Richard bu rolü kabullenmek istemez.

Ama buna zorunludur. Artık gülmemektedir. Ağır, şekilsiz bir cüceden başka bir şey değildir. Yakında bir domuz gibi boğazlanacaktır. Cesedinin başından taç çekilip alınacaktır. Yeni, genç bir kral barıştan söz edecektir.

Bir dizi parmaklık yukardan sarkıtılır. Şimdi VII. Henry barıştan, bağışlayıcılıktan, adaletten söz etmektedir. Ve birden Richard'ınkine benzeyen kargamsı bir ses çıkarır. Aynı tür acı gülüş, bir an için yüzünü değiştirir. Parmaklıklar sarkıtılır. Yeni Kral'ın yüzü yeniden aydınlanır.

Yüzyılın Ortasındaki Hamlet

1

Hamlet'e adanan bilimsel inceleme ve çalışmaların bibliyografyası, Varşova telefon rehberinin iki katı büyüklüğündedir. Hamlet kadar, hiçbir et ve kemikten yapılmış Danimarkalı hakkında bu kadar geniş şekilde yazılmamıştır. Shakespeare'in prensi kesinlikle ulusunun en tanınmış temsilcisidir. Sayısız sözlük ve yorumlar *Hamlet*'in çevresinde çoğalmıştır. O, tiyatroda ayrı, metinde ayrı yaşayan birkaç yazınsal kahramandan biridir. Onun adı, Shakespeare'in oyununu hiç görmemiş ya da okumamış kişiler için bile bir anlam taşır. Bu açıdan, Leonardo'nun *Mona Lisa*'sına oldukça benzer. *Mona Lisa*'ya ait resmi görmeden bile onun gülümsediğini biliriz. *Mona Lisa*'nın gülümseyişi, resimden tamamen ayrılmıştır. Yalnızca Leonardo'nun tabloda anlattığını değil, ayrıca tablo hakkında yazılmış olan her şeyi içerir. Bir çok insan, kızlar, kadınlar, şairler, ressamlar bu gülüşün gizemini çözmeye çalışmışlardır. Şimdi bize gülümseyen, yalnızca Mona Lisa değildir, ayrıca, bu gülümsemeyi çözümlemeye ya da taklit etmeye çalışan tüm o insanlardır.

Hamlet için, daha doğrusu tiyatrodaki *Hamlet* için durum budur. Çünkü bizi metinden, yalnız kültürümüzdeki *Hamlet*'in bağımsız yaşamı değil, oyunun büyüklüğü de ayırır. *Hamlet* tümüyle sergilenemez, çünkü o zaman oyun yaklaşık altı saat sürerdi. Kısa kesilmeli ve kimi bölümleri çıkartılmalıdır. Bu başyapıtta potansiyel olarak var olan birçok *Hamlet*'ten yalnızca biri oynanabilir. Bu *Hamlet*, her zaman Shakespeare'in *Hamlet*'inden daha zavallı olacaktır. Yine de, zamanımıza kadar ulaşan *Hamlet* bu olabilir. Olabilir, ama ben olmalıdır demeyi tercih ederim.

Hamlet basit bir biçimde oynanamaz. Oyunun, yönetmen ve oyuncuları büyülemesinin nedeni bu olabilir. Bir çok kuşak, bu oyunda kendi yansımasını görmüştür. *Hamlet*'in dehası, belki de oyunun bir ayna görevi içermesinde saklıdır. İdeal bir *Hamlet*, Shakespeare'e en sadık ve aynı zamanda en çağdaş olanıdır. Bu mümkün müdür? Bilmiyorum. Ama bir Shakespeare oyununu, içinde

ne kadar Shakespeare'den, ne kadar bizden bir şeyler olduğunu araştırarak değerlendirebiliriz.

Aklımdaki zorlama bir güncellik değil, genç varoluşçuların dağarcığına konulmuş bir *Hamlet*'tir. *Hamlet* bu yüzden gecelik, sirk taytı, ortaçağ zırhı ve Rönesans kostümü içinde oynanır. Kostümlerin önemi yoktur. Önemli olan Shakespeare'in metni yoluyla, çağdaş deneyimimizi, endişemizi ve duyarlılığımızı kazanmak zorunda olduğumuzdur.

Hamlet'te birçok konu vardır. Ahlaka karşı güç ve politika vardır. Teori ve pratik arasında farklılık, yaşamın son amacı üzerine tartışma, aile dramının yanında aşk trajedisi vardır. Siyasal, din bilimsel ve fizik ötesi sorunlar dikkate alınır. İçinde, derin psikolojik çözümleme, kanlı bir öykü, bir düello ve genel katliam olmak üzere, istediğiniz her şey vardır. İnsan istediğini seçebilir, ama seçerken, neyi ve niye seçtiğini bilmelidir.

2

Sovyet Komünist Partisinin 21. Kongresinden birkaç hafta sonra Cracow'da sergilenen *Hamlet*, tamı tamına üç saat sürdü. Yalnızca, aydınlık ve açık, gergin ve keskin, çağdaş ve tutarlı bir konuyla sınırlanmış, mükemmel politik bir oyundu. Danimarka devletinde bir şeyler kokmaktadır. *Hamlet*'in yeni anlamının ilk izlenimidir bu. Ve sonra, cılız, cansız sözcüklerle üç kez, "Danimarka bir hapishanedir," diye tekrar edilmiştir. Son olarak, olağanüstü mezarlık sahnesi; mezar kazıcıların fizik ötesinden çıkıp gelmiş, barbarca ve açık, bilinen diyaloğu... Mezarcılar mezarları kimin için kazdıklarını bilirler; "Darağacı, kiliseden daha sağlam yapılmıştır," derler.

İzlemek ve soruşturmak sahneden en sık duyulan sözcüklerdi. Bu oyunda, istisnasız herkes sürekli izleniyordu. Polonius, kral katilinin bakanı, kendi oğlunun arkasından bile Fransa'ya adam gönderir. Shakespeare zamanımıza göre bir dâhi değil miydi? Bakanı dinleyelim:

> Kuzum, önce bunu öğrenin bakalım,
> Paris'te Danimarkalı kimler var,
> Ne türlü yaşarlar, kimin neslidirler, nerede otururlar

Kimlerle düşüp kalkarlar, ne harcarlar.
Sözü böylece dolaştırarak oğlumu tanıdıklarını anladınız mı?
Onunla daha yakından alakalı sualler sorun.

(II,1)

Elsinor Şatosunda her perdenin arkasında biri saklanıyordu. İyi niyetli bakan, Kraliçe'ye bile güvenmez. Yeniden onu dinleyelim:

Annesinden başka birinin de, münasip bir yerden
Konuşulanları dinlemesi uygun olur
Çünkü anneler tabiat icabı, taraf tutarlar.

(III,3)

Korku, Elsinor Şatosundaki her şeyi aşındırmıştır: Evlilik, aşk ve arkadaşlık. Shakespeare, Büyük Mekanizma'nın işleyişini bu kadar iyi öğrendiğinden beri, Essex Kontuna yapılan suikast ve idamı süresinde çok kötü şeyler yaşamış olmalıdır. Hamlet'in genç arkadaşlarıyla konuşan Kral'ı dinleyelim:

... Her ikinizden de rica ederim:
Ta çocukluktan beri onunla beraber yetiştiniz,
Yaşça olsun, tahsilce olsun akranı bulunduğunuz için
Burada sarayımızda lütfen biraz kalın.
Hamlet'i eğlencelere götürürsünüz.
Fırsat buldukça da, onu böyle dertlendiren
Ama bilmediğimiz, bilsek, çaresini bulacağımız
Bir şey var mı, öğrenmeye çalışırsınız.

(II, 2)

Katil amca, Hamlet'i sürekli göz hapsinde tutar; Hamlet'in Danimarka'yı terk etmesini neden istemez? Hamlet'in saraydaki varlığı uygun değildir. Herkese unutmak istediklerini anımsatmaktadır. Belki bir şeyden şüphe ediyordu? Yurt dışına çıkmasına izin vermeyip, onu el altında tutmak daha iyi olmaz mıydı? Ya da Kral, Hamlet'ten mümkün olduğunca çabuk kurtulmak istemiş ama oğlunu yakınında isteyen Kraliçe'ye uymak zorunda mı kalmıştı? Ya Kraliçe? Bu konu hakkında ne düşünmektedir? Suçluluk mu duymaktadır? Kraliçe ne bilmektedir? Tutkuyu, cinayeti ve sessizliği yaşamıştır. İçindeki her şeyi bastırmak zorundadır. Yüzeysel duruşunun altında bir volkan hissedilir.

Ophelia da büyük oyunun içine çekilmiştir. Onun konuşmalarına kulak misafiri olur, mektuplarını okur, ona sorular sorarlar. Onlardan kendiliğinden vazgeçtiği doğrudur. Ophelia aynı zamanda Meka-

nizma'nm bir parçası ve kurbanıdır. Politika buradaki her şeyi tehdit eder ve bundan kaçmanın yolu yoktur. Politika tüm karakterleri zehirler. Söyleşilerinin tek konusu politikadır. Bu, bir tür deliliktir.

Hamlet, Ophelia'yı sever. İzlendiğini bilir, ama ilgilenmesi gereken daha önemli konuları vardır. Bu dünyada aşka yer yoktur. Hamlet'in etkileyici çığlığı, "Ophelia, sen git manastıra kapan!", yalnızca Ophelia'ya değil, iki âşığa kulak misafiri olanlara da seslenmektedir. Bu haykırışlar, insanların Hamlet'in deliliğine ilişkin iddialarını doğrulamaktadır. Ama Hamlet'e ve Ophelia'ya göre bunun anlamı, cinayetin hüküm sürdüğü bu dünyada aşka yer olmamasıdır.

Hamlet, Cracow'da, 1956'da içtenlikle ve ürkütücü bir açıklıkla oynanmıştır. Şüphesiz ki bu, basitleştirilmiş bir *Hamlet* idi. Bu sahnelemenin yorumu öylesine ima doluydu ki, oyundan sonra metne göz attığımda, onda siyasi suçun oyununu gördüm. Hamlet'in deliliğinin sahte mi yoksa gerçek mi olduğuna ait klasik soruya Cracow sahnelemesi şu yanıtı verir: Hamlet darbeyi (*coup d'état*) sergilemek için deli taklidi yapar, soğukkanlılıkla delilik maskesi takar. Hamlet delidir, çünkü tüm duygu ve sevgiyi tahrip ettiğinden, politikanın kendisi deliliktir.

Böyle bir yoruma karşı söyleyebileceğim hiçbir şey yoktur. Bütün diğer Hamlet'lerden ötürü üzgün değilim: İyi ve kötü arasında kesin bir çizgi çizemeyen ahlakçı Hamlet, eylem için yeterli bir neden bulamayan entelektüel Hamlet, dünyanın varlığından şüphe eden filozof Hamlet...

Ben, siyasetle derinden ilgilenen, düşlerden arınmış, alaycı, tutkulu ve vahşi bir gençliği tercih ederim. **James Dean**'ın çekiciliğine sahip genç bir asi... Tutkusu kimi zaman çocuksu görünür. Şüphe yok ki, tüm diğer önceki Hamlet'lerden daha ilkeldir. Onun gücü, düşünce değil eylemdir. Vahşidir ve kızgınlıktan sarhoştur. 21. Parti Kongresinden sonraki Polonyah Hamlet, onlardan biridir. Yine de, derin ahlaki şüpheleri yoktur, ama ahmak değildir. Babasının gerçekten öldürülüp öldürülmediğini bilmek ister. Hayalete, ya da bu konuda herhangi bir hayalete tümüyle güvenemez. Daha inandırıcı bir kanıt arar, bu yüzden işlenen suçu sahneleyerek psikolojik bir test düzenler. Dünyadan nefret eder, bu yüzden Ophelia'yı kurban eder. Ama dar-

beden (*coup d'état*) çekinmez. Her nasılsa darbenin zor bir iş olduğunu bilir. Tüm lehte ve aleyhte olan şeyleri dikkate alır. Doğuştan bir suikastçıdır. Onun için o l m a k, babasının intikamını almak, Kral'a suikast düzenlemek demekken, o l m a m a k dövüşten vazgeçmek demektir.

Ölümünden önce yayınlanan, *Bilimsel Felsefenin Yükselişi* (The Rise of Scientific Philosophy) adlı son kitabında, beklenmedik şekilde Hamlet'in tek kişilik konuşmasına iki sayfa ayıran **Hans Reichenbach**'ın[1] aynı sonuçlara ulaşması önemlidir. Reichenbach, en saygıdeğer neo-pozitivistlerden biriydi; kendisi özel bilim dallarına beklenti kuramını uygulamakla ilgileniyordu. O, Hamlet'in monoloğundaki mantıkçı ve siyasetçi arasındaki iç hesaplaşmayı görür. Bu, eylemin ahlaki haklılığına uygulanan, Averaj Yasası'dır.

Ama Cracow'da gördüğüm *Hamlet*, yalnız oyundaki sorunlar çağdaşlaştırıldığı için çağdaş değildi. Psikolojik ve dramatik nitelikleri açısından da çağdaştı. Eylem, gerçek hayatta yaşadığımıza benzer şekilde, büyük baskı altında gelişiyordu. Büyük monologlardan ve hikâye niteliğinden yoksun bu yapım, modern mücadelenin tipik şiddetini ortaya çıkarır. Siyasi, erotik ve kariyer dürtüleri birbirine karışır, tepkiler kaba, çözümler anında etkilidir. Bu *Hamlet*'te, çağdaş siyasi kabarenin karartmaları, büyük alaycı güldürüleri bile vardı. Shakespeare'den alıntı yapalım:

> *Kral:* Ee, Hamlet Polonius nerede?
> *Hamlet:* Yemekte
> *Kral:* Akşam yemeğinde mi? Nerede?
> *Hamlet:* Yemekte değil, yenmekte.
>
> *(IV,3)*

Bu şaka, *Sürrealistlerin Küçük Sözlüğü*'nden alınmış olabilir. Aynı biçimdedir ve biri gülünç, diğeri acımasız olan iki anlamı vardır. Bu da, acımasızlığın ve alaycılığın tiyatrosunun yeni bir modelidir. Shakespeare'den alıntı yapalım; hep Shakespeare'den alıntı yapalım.

---

1. Hans Reichenbach (1891-1953): Alman filozofu ve fizikçisi. Berlin'de (1926), İstanbul'da (1933), Los Angelos'ta (1938) felsefe profösörü olarak felsefe tarihi, fizik felsefesi ve mantık dersleri vermiştir. (Yay.N.)

3

Hamlet sünger gibidir. Biçimsel ya da antik model olarak sahnelenmedikçe, zamanımızın tüm sorunlarını derhal emer. Şimdiye dek yazılıp söylenmiş birçok kusuru ile birlikte en garip oyundur. *Hamlet*, her oyuncunun üç aşağı beş yukarı oynayacağı, trajik ve acımasız rollerin ve söyleyecek görkemli şeylerin olduğu büyük bir senaryodur. Oyunda, her karakterin yazarın ona yüklediği bir görevi, gerçekleştirecek kesin bir görevi vardır. Bu senaryo karakterlerden bağımsızdır. Önceden tasarlanmıştır. Shakespeare durumları tasarladığı kadar, karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini de tanımlar; onlara sözcük ve jestlerini dikte ettirir. Ama karakterlerin kim olduğunu söylemez. Senaryo onlarla ilişkide dışsal bir şeydir. Bu yüzden, *Hamlet*'in senaryosu, farklı türde karakterlerle oynanabilir.

Aktör, daima kendi için yazılmamış hazır bir role girer. Şüphesiz, *Hamlet* bu açıdan diğer oyunlardan farklılık göstermez. İlk provada, aktörler bir masa çevresinde oturur. Yönetmen, sen Kral, sen Ophelia, sen Leartes olacaksın ve şimdi oyunu okuyalım, der. Oyunlarda hep benzer şeyler olur. Hamlet, Leartes, Ophelia kendilerine verilen rolleri, oynamak istemedikleri rolleri oynamak zorundadırlar. Onlar, içinde oldukları, ancak bütünüyle anlamadıkları bir oyunun oyuncularıdır. Senaryo, karakterlerin eylemlerini kabul ettirir, ama eylemlerin altında yatan dürtüleri yani psikolojiyi dikte ettirmez. Bu, tiyatronun olduğu gibi yaşamın da gerçeğidir.

Gizli bir örgüt bir eylem hazırlamaktadır. Plan dikkatlice düşünülmüştür: Yer, zaman çizelgesi, geri çekilme taktiği. Sonra roller dağıtılmalıdır. O köşede durup, gri arabayı gördüğünüzde mendilinizi sallayacaksınız. Z'ye kadar gidip el bombalarıyla dolu bir çantayı 12 numaralı eve götüreceksiniz. W yönünde ateş edip, M yönünde kaçacaksınız. Görevler bölüştürülmüş, roller öğretilmiştir. Jestler bile tarif edilmiştir. Ama bir akşam önce, N yönünde ateş edecek olan çocuk, Rimbaud okumuş veya votka içmiş ya da her ikisini de yapmış olabilirdi. Genç bir felsefeci, ya da tam bir sokak serserisi de olabilirdi. El bombalarını getirecek olan kız, mutsuz bir aşk ilişkisi yaşıyor olabilir veya mutlu bir kız olabilir; her ikisi de olabilir. Oyundaki olaylar dizisi bu yüzden değiştirilmeyecektir. Senaryo değişmeden kalır.

Hamlet birkaç şekilde özetlenebilir. Bir tarihçe olarak, heyecanlı bir

oyun olarak ya da felsefi bir oyun olarak... Her üçü de Shakespeare tarafından yazılmış olmasına rağmen muhtemeldir ki, bunlar üç farklı oyun olacaktır. Ama eğer özet doğru olursa, üç oyunun senaryoları da aynı olacaktır. Bunun dışında her zaman farklı bir Ophelia, Hamlet, ya da Leartes olacaktır. Roller aynıdır, ama farklı aktörlerce oynanır.

Gelin, senaryoya bir göz atalım. Çünkü, tüm olanlardan sonra, Shakespeare eski bir senaryoyu ve içindeki rolleri yazmış ya da yeniden düzeltmiş olabilir. Ama roller dağıtılmadı. Bu, her çağda yeniden yapılmıştır. Her çağın kendi Polonius'ları, Fortinbras'ları, Hamlet'leri ve Ophelia'ları vardır. Onlar sahneye çıkmadan önce, makyaj odalarına gitmek zorundadırlar. Fakat orada çok fazla kalmalarına izin verilmez. Büyük peruklar takabilir, bıyıklarını traş edebilir, sakal yapıştırabilir, ortaçağ görünümlü taytlar giyebilir, **Byron**'a özgü şalları omuzlarına atabilir, zırh içinde ya da frak içinde oynayabilirler. Makyajları aşırı olmamak koşuluyla, bu görünüşlerinin gerçekten fazlaca bir önemi yoktur. Çünkü, onların çağdaş yüzleri olmalıdır. Aksi taktirde, *Hamlet* yerine bir kostüm oyunu oynamış olurlardı.

Bertolt Brecht, *Tiyatro İçin Küçük Organon*'unda şöyle yazıyordu:

> ... Tiyatro her zaman, zamanın gereksinimlerini dikkate almalıdır. Sözgelimi *Hamlet*'in eski oyununu ele alalım. İnanıyorum ki, bunu yazdığım kanlı ve karamsar zamanlar, suçlu yönetici sınıflar ve mantığın genel perişanlığı (...) yüzünden, bu oyunun öyküsü şöyle okunabilir. Savaş günleridir. Danimarka Kralı olan Hamlet'in babası, galip geldiği bir yağma savaşında Norveç Kralını öldürmüştür. Norveç Kralının oğlu Fortinbras kendini yeni bir savaşa hazırlarken, Danimarka Kralı da kardeşi tarafından öldürülür. Ölü Kralların kardeşleri, kendileri kral olmuşken birbirleriyle barış yaparlar. Polonya'ya doğru bir yağma savaşına giden yollarında Norveç birlikleri Danimarka toprağını geçmeye izinlidir. Tam bu sırada, savaşçı babanın hayaleti genç Hamlet'ten kendisine karşı işlenmiş suçun intikamını almasını ister. Kanlı ölümlere bir başkasını eklemeden önce biraz tereddüt eden Hamlet sürgüne gitmeyi bile isteyer. Polonya'ya giderken Fortinbras ve birlikleriyle deniz kıyısında karşılaşır. Onu örnek alarak, geri döner ve barbarca bir katliam sahnesinde amcasını, annesini ve kendisini öldürür. Danimarka'yı Norveçlilere bırakarak. Böylece, bu koşullarda, zaten az çok yiğit olan genç adamın Wittenberg Üniversitesinde edindiği yeni bilgisini nasıl

kötüye kullandığını gözleriz. Bu bilgi, feodal dünyanın çelişkilerini çözmeye geldiğinde, yoluna girer. Mantığı, mantık dışı gerçekle karşılaştığında uygulanamazdır. Mantıklı düşünmesi ve eylemi arasındaki farklılığa kurban olur.

Brecht, *Küçük Organon*'unu İkinci Dünya Savaşı yıllarında yazıyordu. Şüphe yok ki Brecht, Shakespeare'in trajedisinde, her şeyin üstünde, ülkeyi yakıp yıkan orduları, saldırı savaşlarını, mantığın güçsüzlüğünü gördü. Hamlet'in kişisel oyunu ya da Ophelia'nın talihsizlikleri, tarihi olaylar tarafından önemsiz hale getirilmiştir. Brecht, *Hamlet*'teki siyasete karşı duyarlıydı. Danimarka Prensinin ruhunun derinliklerinden ziyade, tarihsel paradoksun yoğunluğuyla ilgileniyordu. 1956 ve 1959'daki *Hamlet*'in Polonya yapımlarının çıkış noktası birbirine çok benzerdi ve her nasılsa Brecht'in kavramlarından farklılaşabilirlerdi. *Hamlet*, 1956'da siyasi bir oyundu. Danimarka Prensi o zamana kadar çok daha karmaşık bir kişiliğe sahip olmuş ve yeni deneyimler geçirmiş olmasına rağmen, 1959'da da öyle kaldı.

Hangi rolleri içerdiğini anlamak için, rollerin çağdaş karakterlerce oynanacağını bilerek, senaryoya bir göz atalım. Bir senaryo olarak düşünülen *Hamlet*, üç delikanlı ve bir kızın öyküsüdür. Delikanlılar aynı yaştadır. İsimleri: Hamlet, Leartes, Fortinbras'tır. Kız daha gençtir ve adı Ophelia'dır. Hepsi kanlı, siyasi ve ailevi olaylara karışmıştır. Sonuçta üçü ölecek, dördüncüsü şans eseri Danimarka Kralı olacaktır.

Onların oyunun içinde olduklarını, özellikle yazdım. Çünkü, hiçbiri rolünü seçmemiştir. Rol onlara senaryoda tasarlandığı şekilde dışardan dayatılmıştır. Hamlet, Ophelia ve diğer karakterler kim olursa olsun, senaryo sonuna kadar oynanmalıdır. Şu anda senaryonun ne olması gerektiğiyle ilgilenmiyorum. Senaryo, tarihin yazgısının ya da insanlık durumunun mekanizması olabilir ve bu, *Hamlet*'i nasıl tasavvur etmek istediğimize bağlıdır. *Hamlet* dayatılmış durumların oyunudur, oyunun çağdaş yorumlarının anahtarı burada yatar.

Kral, Kraliçe, Polonius, Rosenkrantz ve Guildenstern'in durumları açıkça belirtilmiştir. Bu, Kraliçe'nin durumunda olduğu gibi trajik ya da Polonius'un durumunda olduğu gibi grotesk bir durum olabilir. Ama karakter ve durum yakından bağlantılıdır. Cladius bir caninin ve kralın rolünü oynamaz, o zaten katil ve kraldır. Polonius despot bir baba ve kralın danışmanı rolünü oynamaz, o zaten despot bir baba ve bir kral danışmanıdır.

Hamlet için durum farklıdır. Babasını öldürenlerden intikamını almaya çalışan kişi olmaktan daha çok, tahtın varisidir. Görev Hamlet'i sınırlayamaz ya da şüphesiz hiçbir koşul onu sınırlayamaz. Görev ona zorla kabul ettirilmiştir. Hamlet onu kabul eder, ama aynı zamanda bu görevi kabul etmiş olmaktan ötürü tiksinti duyar. Rolünü kabul eder, ama onun üstünde ve daha ilerisindedir.

Öğrencilik günlerinde Hamlet, **Montaigne**'i dikkatlice çalışmıştı. Montaigne'in kitabı elinde Elsinor Şatosunun teraslarında, ortaçağ hayaletini kovalar. Hamlet, kitabın kenarına, "görünüşe aldanma," diye yazdıktan hemen sonra, hayalet görünmüştür. Shakespeare, en dikkatli Montaigne okuyucularını feodalite dünyasına geri itmiş, ayrıca Montaigne'e tuzak kurmuştur.

1904 yılında Hamlet, **Gordon Craig**'in tiyatronun en evrensel sanatçısı dediği, ressam, oyun yazarı ve tasarımcı Stanislaw Wyspianski tarafından, "elinde bir kitapla zavallı çocuk" olarak tanımlanmıştır. Wyspianski, Polonyalı Hamlet'i Cracow'un Krallık Şatosunun Rönesans galerilerinin çevresinde yürüttü. Yüzyılın başında Polonyalı Hamlet'e dayatılan tarihin senaryosu şuydu: Ulusun özgürlüğü için savaşma görevi... Bu özel Hamlet, Polonyalı romantik şairleri ve **Nietzsche**'yi okurdu. Güçsüzlüğünü, kişisel başarısızlığı olarak görürdü.

Her Hamlet'in elinde bir kitap vardır. Peki, çağdaş Hamlet hangi kitabı okur? 1956 sonbaharının sonlarındaki Cracow'da sahnelenen Hamlet, yalnızca gazeteleri okuyor, "Danimarka bir hapishanedir," diye bağırıyor, dünyayı ıslah etmek istiyordu. Asi bir ideologdu ve yalnızca eylem için yaşıyordu. 1959 Varşova yapımındaki Hamlet, yine şüphelerle doluydu ve yine elinde bir kitapla mutsuz bir çocuktu. Siyah süveter ve mavi kot içinde onu kolayca gözümüzün önüne getirebiliriz. Elinde tuttuğu kitap Montaigne'in değil, **Sartre**'ın, **Camus**'nün ya da **Kafka**'nındır. Paris'te veya Brüksel'de ya da gerçek Hamlet gibi Wittenberg'de öğrenim görmüştür. Polonya'ya üç ya da dört yıl önce dönmüştür. Dünyanın birkaç basit cümleye sıkıştırılıp sıkıştırılmayacağı konusunda çok fazla şüphesi vardır. Ara sıra, varoluşun kökten saçmalığına ilişkin düşünceler onun canını sıkar.

Hamlet'lerin en çağdaşı olan bu sonuncusu, bir gerginlik anında ülkeye dönmüştür. Babasının hayaleti, intikam istemektedir. Arkadaşları, tahta geçebilmesi için savaşmasını beklerler. O tekrar uzaklaşmak ister. Uzaklaşamaz. Herkes onu siyasete karıştırır. Tuzağa düşürülür ve kendisini, istemediği ama üstüne yıkılan zorunlu bir

durumda bulur. İç huzurunu aramaktadır, ama bunu kendine itiraf etmek istemez. Sonunda, kendisine dayatılan seçeneği kabul eder; yalnızca eylem konusundaki seçeneği... Zor durumdadır, ama düşündükleriyle değil, sadece yapacaklarıyla... Eylemin düşüncelerinden kesin çizgilerle ayrılmış olduğunu bilir, ama düşüncesinin bu şekilde sınırlanmasını da reddeder. Pratiğin, teoriyle eşitlenmesini istememiştir.

İçten içe açlık çekmektedir. Başlangıçtan beri, yaşamı yitik bir neden olarak düşünür. Bu büyük oyundan affedilmeyi tercih eder, ama oyunun kurallarına sadık kalır. Düşünen insanın istediğini yapmasa da, yaşamına karşı sorumlu olduğunu bilir. Ve bilir ki, başımıza ne geldiği önemli değildir, önemli olan, başımıza gelenin kendimizce yaratılmış olmasıdır. Kimi zaman kendini varoluşçu sanır, diğer zamanlarda, yalnızca asi bir Marksist. Ama bilir ki, ölüm, yaşamı yazgıya dönüştürür. **Malraux**'nun *İnsanlık Durumu*'nu (Condition Humaine) okumuştur.

Çağdaş Hamlet'in bu davranışı, iç özgürlüğünün savunmasıdır. Hepsinden önemlisi, bu Hamlet kesin çizgilerle ayrılmış bir tanımdan korkar. Ama eylemde bulunmalıdır. Ophelia'nın saç şekli, **Leonardo**'nun *Gelincikli Kadın*'ı (Lady with a weasel) gibi olabilir, ya da saçları dağınık olabilir, bir domuz kuyruğu ya da at kuyruğu gibi olabilir. Ama o da başlangıçtan beri yaşamın umutsuz bir iş olduğunu bilir. Bu yüzden, yaşamla çok tehlikeli olan oyununu oynamak istemez. Oyunda hile yapmaya onu olaylar zorlar. Arkadaşı politikaya karışmıştır. Kraliyet bakanının kızı Ophelia, onunla yatmıştır, ama söz dinler bir kızdır. Hamlet'le yaptığı konuşmaya, babasının kulak misafiri olduğunu kabul eder. Belki Hamlet'i kurtarmak ister, ama tuzağa kendisi düşer. Olaylar onu çıkışı olmayan bir yola sürüklemiştir. Erkeğini seven sıradan bir kıza, tarihin senaryosu, trajik bir rol vermiştir.

4

Geleneksel 19. yüzyıl Hamletolojisi kendisini tamamen, "gerçekte Hamlet kimdir," sorusuyla ilgili çalışmalara adamıştır. Geleneksel araştırmacılar Shakespeare'i dağınık, tutarsız ve kötü yapılanmış bir başyapıt yazmış olmakla suçlarlar. Halbuki, çağdaş denemeler Hamlet'i teatral bakış açısından ele alır. Hamlet, felsefi, ahlaki ya da psi-

kolojik bir inceleme değil, tiyatro için yazılmış bir oyun, rolleri olan bir senaryodur, denilebilir. Eğer öyleyse, araştırmaya *Hamlet*'in senaryosu çerçevesinde kararlı bir rol oynayan Fortinbras ile başlanmalıdır.

Çağdaş bir yönetmenin, *Hamlet*'in çözümsel provalarına başladığını tasavvur edelim. Aktörlerini bir masanın etrafına oturtup onlara şöyle demiştir: Shakespeare'den, *Hamlet* isimli bir oyun oynayacağız. Elimizden geldiğince dürüst oynamaya çalışacağız Yani metni değiştirmeyeceğiz. Üç buçuk saati geçirmeksizin, olabildiğince, metni vermeye çalışacağız. Her parçayı düşüneceğiz. Çağdaş bir *Hamlet* göstermeye çalışacağız. 19. yüzyıl doğalcılığını kırmaya çalışacağız. Eski bir elbise, kürsü ve sahnenin her iki yanındaki iki sandalyeyle yetineceğiz. Renkli Rönesans giysileri tasarlamaya çalışacağız, ama bu kostümler, biz çağdaş insanlar tarafından giyilecek. Ellerinizi havaya kaldırmamalı, parmaklarınızın ucunda ya da sırıkların üzerinde yürümemelisiniz. Bu senaryo, dünyanın acımasız olduğunu gösterdi, ama her birimizin dünyanın acımasızlığı konusunda bir tecrübesi vardır. Kimi insanlar bu acımasızlığa isyan eder, kimileriyse onu bir yasa gibi kabul eder, ama her ikisi de acımasızlık tarafından ezilir.

Yaşlıca bir aktör Polonius'u oynayacaksa bu noktada belki şöyle soracaktır: *Hamlet* politik bir oyun mudur? "Bilmiyorum," diye yanıtlar belki yönetmen. Bu, buradaki üç genç insan için Danimarka'nın ne anlama geldiğine bağlıdır. Ophelia'yı oynayacak olan genç kızı, Leartes'in yeşil kostümünü henüz denemekte olan genç aktörü ve köşede gümüş madalyonuna bakıp duran, endişeli biçimde oturan Hamlet'i işaret eder. O zaman, belki yönetmen bir süre düşünceye dalacak ve kendi kendine sessizce şöyle diyecektir: "Belki de Fortinbras'ımızın kim olduğuna bağlıdır".

Hamlet'in tüm çözümlemelerinde (H. Granville Barker, F. Fergusson, J. Paris) Fortinbras karakteri ön plana çıkarılmıştır. Yapısal yorumlarda *Hamlet*, benzeşen durumların oyunu, aynalar sistemidir. Onda aynı sorun karşılık olarak trajik açıdan, dokunaklı, alaycı ve grotesk olarak yansıtılmıştır. Babalarını yitiren üç oğul, ya da Hamlet'in ve Ophelia'nın deliliği...

Etkin tarihsel yorumlardan, *Hamlet*'in, bir güç ve kalıtım oyunu olduğu anlaşılır. İlk örnekte, Fortinbras, Hamlet'in çiftlerinden ikinci kişiliklerinden, medyumlarından biridir. Diğer taraftan, Danimarka tahtının vârisi, Krallığa düzen getiren ve suç ve intikam zincirini kıran

adamdır. Bu düzen ahlaki yasanın onarılması ya da Avrupa'da Yeni Düzen (Neue Ordnung In Europa) olarak anlaşılabilir. Trajedinin sonu iki şekilde yorumlanabilir. Çünkü, Hamlet'in bilinen çelişkileri, ister Rönesans'a özgü ister çağdaş olsun, tarihsel bir bağlama yerleştirilmek istenirse, Fortinbras'ın oynadığı rol görmezlikten gelinemez.

Zorluk şudur, oyunun metninde Fortinbras karakteri geniş şekilde çizilmiştir. Sahnedeyse iki kere görünür: İlk kez Dördüncü Perdede, o ve birlikleri Polonya yolundayken; ikinci kez, genel katliamdan sonra, taht üzerinde hak iddia ettiği zaman. Ama oyunda genç Fortinbras'tan çok söz edilir. Babası, Hamlet'in babası tarafından bir düelloda öldürülmüştür. Bu oyundaki tüm genç insanların -Hamlet, Leartes ve Ophelia- babaları öldürülmüştür. Genç Fortinbras'ın tarihini izlerken, izleyicilerin kafası karışır. Öndeyişten Danimarka'ya savaş açmak istediğini öğreniriz. Sonra sahip olmaya değmez bir toprak parçası için Polonyalılarla savaşır, sonunda Elsinore'da görünür. Bu çok acıklı oyunun son sözlerini söyleyen Fortinbras'tır.

Bu Norveçli genç prens kimdir? Bilmiyoruz. Shakespeare bize bu konuda fazla bir şey söylemez. Neyi temsil eder? Kör talihi mi, dünyanın saçmalığını mı, ya da adaletin zaferini mi? Shakespeare araştırmacıları, sırasıyla tüm bu yorumları kendilerine sorun etmişlerdir. Yönetmen karar vermek zorundadır. Shakespeare bize yalnızca ismini söylemiştir. Ama isim önemlidir: Fortinbras (*forte braccio*): Güçlü kollu adam. Genç, güçlü bir kişi gelir ve şöyle der: "Cesetleri kaldırın, Hamlet iyi bir çocuktu, ama öldü. Şimdi kralınız ben olacağım. Krallık için belli haklarım olduğunu yeni anımsadım". Sonra gülümser, kendinden çok memnundur.

Büyük bir oyun sonuçlanmıştır. İnsanlar savaşmış, komplo kurmuş, birbirini öldürmüş, aşk için suç işlemiş, aşk için delirmişlerdir. Yaşam, ölüm ve kader hakkında şaşırtıcı şeyler söylemişlerdir. Birbirlerine tuzak kurmuş, tuzağa kendileri düşmüşlerdir. Güçlerini savunmuş ya da güce karşı baş kaldırmışlardır. Daha iyi bir dünya kurmak, ya da yalnızca kendilerini kurtarmak istemişlerdir. Onlar bir şeyi simgeler. Suçlarının bile belli bir büyüklüğü vardır. Ve o zaman, genç güçlü bir adam gelir ve cana yakın bir gülümsemeyle şöyle der: "Kaldırın bu cesetleri, şimdi kralınız ben olacağım".

Troilus ve Cressida
Şaşırtıcı ve Çağdaş

Başlangıçta, orada gülünç hava vardır. Muhteşem Achilles, destansı Achilles, efsanevi Achilles, erkek fahişesi Patroclus ile yatakta yuvarlanmaktadır. O bir eşcinseldir, kendini beğenmişin biridir, aptal ve yaşlı bir cadı gibi kavgacıdır. Yalnızca kuş beyinli et yığını Ajax, ondan daha aptaldır. Bütün karargâh, birbirini kıskanan bu iki dev adama gülmektedir. Her ikisi de korkaktır. Shakespeare tüm bunlardan memnun değildir. Achilles ve Patroclus çadırlarında, krallar ve generalleri taklit ederler. Shakespeare'de soytarılar sık sık prensleri taklit eder. Oysa burada alay daha acımasızdır ve kimseyi bağışlamaz. Kahramanlar soytarıları taklit edip, soytarı olur. Aslında gerçek soytarı, soytarı değildir, prensleri soytarı yapar. O daha akıllıdır, nefret eder, alay eder.

> Agamemnon, budalanın biridir, çünkü Achilles'a kumanda etmeye kalkışır; Achilles bir budaladır, çünkü Agamemnon'un kumandası altındadır; Thersites bir budaladır, çünkü böyle bir budalaya hizmet etmektedir, Patroclus ise, budala olduğu için budaladır.
>
> *(II,3)*

Soytarıların çemberi şimdi daralmıştır. Nestor ve Ulysses bile bir süre için bu evrensel soytarılık tarafından yutulur. Onlar, iki moronun yardımı olmaksızın savaş kazanamayan bir çift yaşlı gevezedir.

Peki ya Truva? Yaşlı bir pezevenk ve bir genç kız, şehrin duvarları dışında yapılan bir saldırıdan dönen savaşçıları ve kralın oğullarını izlemektedir. İkisine göre savaş yoktur, savaşın farkına varmamışlardır. Bütün gördükleri, askeri adımlarla yürüyen adamlardır. Truva'da ayrıca Helen vardır. Shakespeare Helen'i sadece bir sahnede gösterir, ama o gösterilmeden önce bile, Pandarus, Helen'in Troilus'u verandada nasıl kucaklayıp yeni çıkmakta olan sakalını çektiğini bize anlatmıştır. Gülünç rol havası değişmiştir; şimdi daha kurnazcadır, ama daha az alaycı değildir. Yunan cephesinde kırmızı yüzlü soytarılar, büyük, şişman, ağır, birbirini taklit eden kaba saba insanlar görürüz. Truva'da havadan sudan konuşan zarif saraylılarla karşılaşırız. Gülünç taklit havası hâlâ vardır, ama konusu değişmiştir. Paris, gör-

kemli bir aşk hikâyesinde olduğu gibi, Helen'in önünde diz çöker, Ortaçağ aşk hikâyelerinden esinlenerek ona kısaca "Nell," der. İç oğlanları ut ya da viyola çalmaktadır. Sevimli Nell, Yunan Kraliçesi, Londra tavernalarındaki fahişeler gibi şakalar yapar. Gülünç rol havası, büyük gülünç taklit, anakronizmalar ve günümüze ait imalar, *Hamlet*'ten yalnızca bir yıl sonra yazılmış bir yapıtta, bütün bu olaylarla karşılaşmak bizi hayrete düşürür. Offenbach'ın *Güzel Helen*'i 1601 yılında yazılmıştır, ama Shakespeare'in *Troilus ve Cressida*'sı, *Güzel Helen* değildir.

En şaşırtıcı olan gülünç rol havası değil, bunların ani duraksama ya da oldukça can yakıcı bir felsefe ve tutkulu bir şiirle aynı potada yoğrulmasıdır. Yunan cephesinde, kimsenin bir hayali yoktur. Herkes Helen'in bir fahişe olduğunu ve savaşın bir boynuzluyla, bir şırfıntı uğruna sürdürüldüğünü bilir. Bunu: Priam ve Cassandra bilir, Paris bile bilir, şüphesiz Hector da bilir; Truvalılar da bilir, her iki taraf da bilir. Helen, savaşta dökülen bir damla Yunan veya Truvalı kanına değmez. Ama böyle olsa ne olur ki? Ve değmez ne anlama gelir?

Menelaus bir boynuzludur, Helen bir fahişedir, Achilles ve Ajax soytarıdır. Ama savaş soytarılık değildir. Savaşta Truvalılar ve Yunanlar ölecek, Truva yerle bir olacaktır. Kahramanlar tanrıları yardıma çağırır, ama *Troillus ve Cressida*'da tanrı yoktur. Orada tanrı ve kader yoktur. O halde neden savaş ilan edilmiştir? Diğer taraftan, savaşa katılan yalnızca aptallar değildir. Nestor, Ulysses, hatta Agamemnon aptal değildir. Ne Priam, ne Hector, ne de Troilus aptaldır. Shakespeare'in hiçbir oyununda karakterler kendilerini ve dünyayı tutkulu ve şiddetli duygularla incelememişlerdir. Seçimlerini, olayın tam farkında olarak yapmak istemişlerdir. Felsefe yaparlar, ama bu ne kolay ya da kolay anlaşılır felsefedir, ne de bütünüyle retoriktir.

Savaşın anlamı ve bedeli, aşkın varlığı ve bedeli hakkındaki büyük tartışma, *Troilus ve Cressida*'nın ilk sahnesinden, son sahnesine kadar sürer. Soytarılık, bu tartışmayı sürekli olarak gündemde tutar. Biri bunu, acımasız ve mantıksız bir dünyada, ahlaki düzenin varlığı hakkındaki bir tartışma diye de ifade edebilir. Danimarka Prensi Hamlet aynı sıkıntıyla yüz yüze gelmiştir. Savaş sürmektedir. Truvalılar ve Yunan halkı birbirini öldürür. Savaş yalnızca katliamsa, savaşın var olduğu dünya anlamsızdır. Ama dünya düzeni sürmektedir ve dünyaya, dünyanın varlığını ve değerler dengesinin manasını korumak için bir anlam verilmelidir. Helen bir fahişedir, Priam'ın ve

Truvalı liderlerin izniyle kaçırılmıştır. Helen'in amacı, Truva'nın amacı olmuştur. Helen, aşkın ve güzelliğin simgesi olmuştur. Helen, Truvalılar onu Menelaus'a geri getirip, uğrunda ölmeye değmeyecek bir fahişe olduğunu kendi kendilerine itiraf ettiklerinde, tam bir fahişe olacaktır. Bir mücevherin değeri ne kadardır? Sarraf onu terazide tartar, bedelini belirler. Bazılarının gözünde mücevher aslından daha değerli olabilir, yani onun gerçek değeri, insanda uyandırdığı tutkunun bedeli ve takan kişinin gözündeki değeridir.

Hector, Helen hakkındaki her şeyi, savaş hakkındaki hemen her şeyi bilir. Doğanın ve ülkenin yasasına göre, Helen'in Yunan tarafına geri verilmesi gerektiğini ve onu geri vermenin sağduyulu bir davranış olacağını bilir. Helen'i geri vermenin onu yitirmek olduğunu, bu mücevherin altın değerinde olduğunu, ayrıca, yeni zengin (nouveau riche) armatörlerin, aşk, bağlılık ve hatta onur da içinde olmak üzere, her şeyi satın alabileceklerini düşünmekte haklı olduklarını da bilir. Savaş yedi yıl sürmüştür. İnsanlar Helen uğruna ölmüşlerdir. Şimdi Helen'i geri vermek bu ölümleri anlamsız kılmak olacaktır. Hector iyice düşünüp taşınarak bir seçim yapar. O, ne Troilus gibi coşkulu bir genç, ne de Paris gibi çılgın bir âşıktır. Yunan tarafının daha güçlü olduğunu ve Truva'yı yerle bir edebileceklerini bilir. Mantığa ve kendi iradesine karşı bir seçim yapar. Mantıklı sarrafın işi gibi görünür, Truva'nın ahlaki ve fiziksel yıkımı arasında bir seçim yapması gerektiğini bilir ve Helen'i geri veremez.

Bu tartışma boşuna sürdürülmez. *Troilus ve Cressida* başlangıçtan beri çağdaş bir oyun, alaycı siyasal bir kitapçıktır. Truva İspanya, Yunan halkı da İngiliz idi. Savaş, Yenilmez Armada'nın mağlubiyetinden sonra, uzun bir süre devam etti ve kesin bir sonuca varılamadı. Yunanlar gerçekçi, ağır ve merhametsizdir. Bir boynuzlu ile bir şırfıntı yüzünden savaşıldığını bilirler, bağlılık ve onur uğruna öldüklerine kendilerini inandırmak zorunda değildirler. Onlar, dünyanın başka bir parçalarıdırlar. Onlar tüccardır, sayı saymayı bilirler, onlar için savaşın gerçekten bir anlamı yoktur. Truvalılar, gülünç katılıklarında ve ortaçağa özgü dövüş kurallarında ısrar eder, tarih hatası yaparlar. Ama bundan, kendilerini savunmayı bilmedikleri ya da teslim olmaları gerektiği sonucu çıkmaz. Savaşın nedeni yoktur, nedensiz de olsa savaş kazanılmalıdır. Bu Shakespeare'in gerçekçiliğinin bir kanıtıdır. Ulysses gerçekçi, pratik, akılcı bir adamdır, matematik bile bilir. Büyük söylevinde Öklid'in (Euclid) aksiyomuna göndermede bulunur.

Bu da yapılıyor... İki koşut çizgi birbirine ne denli kavuşmazsa
(I,3)

Akılcı Ulysses bir ideologdur. Çalışmasına uyacak bir sistem oluşturur. Ortaçağa özgü bütün kozmoloji ve din bilimine başvurur. Evreni, güneşi, gezegenleri, yıldızları ve yeryüzünü yöneten hiyerarşik ilkeden söz eder. Bu ilahi hiyerarşi, sınıf ve rütbe hiyerarşisiyle benzeşir. Hiyerarşi bir doğa yasasıdır, bozulması, çiğnenmesi ise, yasanın üstündeki gücün, düzenin üstündeki anarşinin zaferine eşittir. Bir boynuzlu ile bir şırfıntı yüzünden yapılan bu savaşın amacını bulmaya çalışan yalnızca feodal mistikler değildir, akılcılar da savaşı savunur. *Troillus ve Cressida*'nın derin alaycılığı ve can alıcı bilgeliği burada yatmaktadır.

Hector, ortaçağdaki Haçlı Seferlerinin şövalyesi düzeyine yükseltilmiştir. Achilles'un sakat olduğunu (kollarını kullanamaz) fark ederek, düellodan vazgeçer. Achilleus'un böyle endişeleri yoktur, Hector'un kılıcını yere bırakıp, miğferini çıkarttığı andan yararlanıp, sadık uşaklarının (Myrmidonlar) yardımıyla, onu hemen öldürür. Hector'un düşmesi gibi, Truva da düşecektir. Hector, güç ve paranın hâkim olduğu yeni Rönesans dünyasında, onur ve bağlılık hakkındaki düşlerinde tarih hatası (anachronistic) yapar. Aptal, aşağılık ve korkak Achilles, Hector'u öldürür. Hiç kimse ve hiçbir şey bu savaşın anlamını savunamaz.

Savaşla alay edilmiştir, aşkla da alay edilecektir. Helen bir fahişedir. Cressida Yunan cephesine gönderilecek ve fahişe olacaktır. Cressida'nın Yunan cephesine gönderilmesi, yalnızca oyundaki eylemin bir parçası değil, ayrıca büyük bir metafordur.

Cressida, Shakespeare karakterlerinin en şaşırtıcılarından biridir. Belki de Hamlet kadar şaşırtıcıdır. Hamlet gibi çok yönlüdür, tek bir formülle tanımlanamaz. Bu kız, savaş başladığında sekiz, on ya da on iki yaşlarında olabilirdi. Belki bu yüzden savaş ona o kadar doğal ve sıradan görünmüştür; savaşın farkında bile değildir ve bu yüzden savaştan söz etmez. Cressida'ya henüz dokunulmamıştır, ama o aşk ve erkeklerle yatma konusunda her şeyi bilir, nasıl oluyorsa, bildiğini sanır. Doğal yapısıyla özgür, bilinçli ve cesurdur. Cressida Rönasans'a aittir, ama Lamiel'e yakın bir **Stendhal** tipini ve 20. yüzyılın ortalarındaki bir genç kız tipini simgeler. Ahlaki değerleri küçümser, daha doğrusu küçümser görünmek ister. Çok şey görmüştür, can yakıcı ve alaycıdır. Tutkuludur, tutkusundan korkar ve bunu itiraf etmekten

utanır. Hatta daha çok duygularından korkar, kendine güvenmez. Bu kendine güvensizlik, çekingenlik ve kendini inceleme gereği nedeniyle, çağdaşımızdır. Kendini alayla savunur.

Shakespeare'in eserlerinde, bir durum olmaksızın bir karakter var olmaz. Cressida on yedi yaşındadır. Kendi amcası onu, Troilus'a peşkeş çekip onun yatağına bir âşık olarak götürmüştür. Aykırı Cressida, amcasından daha da aykırı olmak ister. Can yakıcı Cressida, gizlilik duygusuna dudak büker, tutkulu Cressida, öpüşmeyi başlatan kişidir. İşte bu noktada bütün özgüvenini yitirir, sevgiyle dolar, utanır, kızarır. Şimdi yeniden kendi yaşındadır.

> Aklım başımda değil galiba...
> Ah gitsem artık! Ne söylediğimi bilmiyorum.
>
> *(III,2)*

Bir kuşun aşk şarkısı kurgusu içinde başlayan *Romeo ve Juliet*'teki balkon sahnesi, Shakespeare'in en içe işleyen aşk sahnelerinden biridir. Burada her şeyimiz vardır. Troilus ve Cressida'nın bu karşılaşmasında bilinçli bir acımasızlık vardır. Bir pezevenk onları bir araya getirmiştir. Âşıkların ilk gecesinde, pezevengin kıkırdamaları, onlara eşlik eder. Bu dünyada aşka yer yoktur. Aşk, başlangıçtan itibaren zehirlenmiştir. Bu savaş dönemi âşıklarına yalnız bir gece verilmiş, o gece bile berbat edilmiştir. Gece tüm şiirselliğinden yoksun bırakılmış, lekelenmiştir. Cressida savaşın farkına varmamıştır. Savaş ona, Troilus'la ilk gecesinden sonra, şafak söktüğünde ulaşmıştır.

> Ne olur kal biraz daha.
> Ama siz erkekler kalmasını bilmezsiniz ki!
> Ah aptal Cressida! Keşke kaçsaydım senden,
> Bak o zaman nasıl kalırdın burada.
>
> *(IV,2)*

Pandorus, Cressida'yı bir mal gibi kazanmıştır. Şimdi, mal gibi, tutsak alınan bir Truvalı general karşılığında, Yunan tarafına verilecektir. İlk gecesinin sabahında, erkenden orayı terk etmelidir. Cressida on yedi yaşındadır. Böyle bir deneyim yeterlidir. Farklı bir Cressida olarak, Yunan tarafına gidecektir. Şimdiye kadar aşkı yalnızca hayalinde tanımıştı, şimdi ise, bir gece boyunca, aşkı gerçekte tanımıştır. Cressida şiddetle uyandırılmıştır. Dünyanın savunmaya değmez, çok çirkin ve acımasız olduğunun farkına varmıştır. Yunan cephesine giderken bile, Diomedes ona kabaca asılır. O zamana kadar sırayla generaller, prensler, yaşlı, büyük ve ünlü adamlar tarafından öpülmüş-

tür: Nestor, Agamemnon, Ulysses... Bu güzelliğin arzu yarattığını anlar. Cressida hâlâ alay edebilmektedir. Fahişe olacağını zaten bilir. Bu olmadan önce, her şeyi yıkmak zorundadır. Böylece geride bir anı bile kalmaz. Tutarlıdır.

Yunan cephesine hareket etmeden önce, Troilus'la eldivenle gömlek değiş tokuş etmişlerdir. Ortaçağa özgü bu giysilerin önemi yoktur. Troilus'la yüzükleri değiş tokuş edebilirlerdi. Ayrıntı önemli değildir, önemli olan güvene dayalı anlaşmadır. O akşam Diomedes, Cressida'ya Troilus'un gömleğini sorar. Cressida, vermek zorunda değildir, ama verir. Bunu yapmadan da Diomedes'in metresi olabilirdi, ama henüz olmamıştır. Önce içindeki bütün duyguları öldürmek zorundadır. Cressida, Diomedes ile yatmıştır, tıpkı Lady Anne'in, babasını ve kocasını öldüren Richard'la yattığı gibi...

Bu trajikomedide, soytarılar için iki büyük rol vardır: Truva'daki sevimli soytarı Pandarus ve Yunan karargâhındaki kötü soytarı Thersites. Pandarus, herkes için elinden geleni yapan, her çift için yatak hazırlayan, sevecen bir soytarıdır. Dünyada sanki büyük bir fars'ın içindeymiş gibi yaşar. Ama acımasızlık ona da ulaşacaktır. Yaşlı pezevenk ağlayacaktır, ama ağlaması ne acıma, ne merhamet uyandıracaktır.

Yalnızca kötü soytarı Thersites tüm yanılsamalardan uzaktır. Bu doğuştan insan sevmez adam, dünyayı korkunç bir grotesk olarak görür.

> Ah şu Diomedes keratasını bir görebilsem! Bir karga gibi tepesine biner, söylerdim başına gelebilecekleri. Patroclus neler vermez bana bu fahişeyle arasını yaparsam. Bir papağan bademe ne kadar düşkünse, o da öylesine düşkündür kolay elde edilen karılara. Şehvet, Şehvet! Hep savaş ve şehvet! Modası geçmeyen yalnız bunlar. Hepsinin canı cehenneme!
>
> *(V,2)*

Othello için farklı bir son düşünelim. Desdemona'yı öldürmez. Onun çok vefasız olabileceğini bilir, hatta onu öldürebileceğini de bilir. Iago ile aynı fikirdedir: Eğer Desdemona vefasız olsaydı, onun sadakatsizliğine inanabilseydi ve onu öldürebilseydi, o zaman dünya alçak ve rezil, cinayet gereksiz olurdu. Terk etmek yeterlidir.

Trajedide kahramanlar ölür, ama ahlaki düzen korunur. Onların ölümleri, mutlağın varlığını doğrular. Bu şaşırtıcı oyunda, Troilus'un ne kendisi ölür, ne de vefasız Cressida'yı öldürür. Katarsis yoktur.

Hector'un ölümü bile tümüyle trajik değildir. Myrmidonlar (Achilles'in sadık uşakları) tarafından kuşatılan ve kendini beğenmiş bir korkak tarafından, öldürülen kahraman Hector, asil jestini hayatıyla öder. Ölümünde bile ince bir alay vardır.

Grotesk, trajediden daha acımasızdır. Thersites haklıdır. Ama bundan ne çıkar? Thersites'in kendisi aşağılıktır.

Macbeth ya da Ölüm Mikrobu

Kim bu adam? Üstü başı kan içinde.
(Macbeth-I,2)

III. Richard'daki Büyük Mekanizma, belki daha da zalim bir biçimde, *Macbeth*'de de işler. Macbeth, bir isyanı bastırmış olarak, tahta yakın bir yere yerleştirilir. Kral olabilir, o halde olmalıdır. Meşru kralı öldürür. Sonra, tanıkları ve şüphe edenleri de öldürmelidir. Daha sonra, kendisine karşı olan herkesi öldürmek zorundadır.

Atlılar, daha çok atlılar yollayın:
Dolaşsın görsünler dört bir yanı.
Kimler korku salıyorsa ortalığa, asın hepsini!
Ver şu zırhımı.
(V,3)

Sonunda kendini öldürecektir. Tarihin büyük merdivenin basamaklarında, bir aşağı bir yukarı bütün yolu yürümüştür.

Macbeth'in konusu, diğer tarihi oyunların konularından farksızdır. Ama konu özetleri aldatıcıdır. *Macbeth*'teki tarih, Shakespeare'in tarihsel oyunlarına benzemez, çünkü Büyük Mekanizma olarak gösterilmez. Bir kâbus gibi gösterilir. Mekanizma ve kâbus, güç ve taht için yapılan aynı mücadeleyi tanımlamak adına, tümüyle farklı metaforlardır. Farklı metaforlar, yaklaşım farklılığını, hatta bundan daha fazlasını bile yansıtır: farklı felsefeleri... Tarih, bir mekanizma gibi gösterilir, onun çok korkunç ve kaçınılmaz oluşu büyüleyicidir. Oysa kâbus, dehşete düşürür ve felç eder. *Macbeth*'te tarih, suç gibi kişisel deneyim yoluyla gösterilmiştir. Bu, karar, seçenek ve zorlama meselesidir. Suçun işlenmesi kişisel bir sorumluluktur, kişinin kendi elleriyle gerçekleştirilmelidir. Macbeth, Duncan'ı kendi elleriyle öldürür.

Macbeth'teki tarih, kâbuslardaki gibi karışıktır. Bir kâbusta olduğu gibi herkesi içine alır. Mekanizma bir kez harekete geçmeye görsün, insanı mahvetmemesi mümkün değildir. Kişi kâbusu zorlukla tamamlar, kâbus insanın boğazına yavaş, yavaş tırmanır.

Macbeth şöyle diyor:

Öylesine kan içinde yüzüyorum ki artık
Geri gitsem de bela, ileri gitsem de...

(III,4)

Macbeth'teki tarih, içki ya da kan gibi yapışkan ve yoğundur. Üç cadıyla yapılan girişten sonra, uygun eylem Duncan'ın sözleriyle başlar.

Kim bu adam? Üstü başı kan içinde

(I,2)

Bu oyundaki herkes kana bulanmıştır; hem kurbanlar, hem katiller... Bütün dünya kanla lekelenmiştir. Duncan'ın oğlu Donalbain şöyle der:

Burada hançer saklı yüzlerde
Kanımıza susayan kanca en yakınımızdır

(II,3)

Macbeth'teki kan yalnızca metafor değil, katledilmiş vücutlardan akan gerçek kandır. Eller ve yüzler, hançerler ve kılıçlar üzerinde leke bırakır.

Lady Macbeth şöyle der:

Biraz su siler götürür bu işi.
Ne kolaymış görürsün

(II,2)

Ama bu kan, eller, yüzler ve hançerlerden temizlenemez. *Macbeth* katliamla başlar, katliamla biter. Kan giderek daha da fazlalaşır; herkes kanın içinde yürür, sahneyi kan seli basar. Kan seli içinde bir dünyayı anımsatmayan bir *Macbeth* sahnelemesi, kaçınılmaz olarak yanlış olurdu. Büyük Mekanizma konusunda soyut bir şey vardır: Richard'ın zalimlikleri ölüm cezası demektir. Çoğu, sahnenin dışında infaz edilir. *Macbeth*'de ölüm, suç ve cinayet somuttur. Bu oyundaki tarih de öyledir; somut, açık, fiziksel ve bunaltıcıdır. Bu da, can çekişme, kılıcın çekilişi, hançerin saplanışı demektir. *Macbeth* bir ihtiras ve şiddet trajedisi olarak adlandırılabilir, bu doğru değildir. *Macbeth*'te yalnızca bir tek tema vardır: Cinayet... Tarih en basit şekline, bir imgeye ve bir bölüme indirgenmiştir: Öldürenler ve öldürülenler.

Bu oyunda, ihtiras, cinayetin amacı ve planı, şiddet, işlenen cinayetlerin hatırlanması ve kaçınılmaz yeni suçların korkusu demektir. Hikâye, bir kralın öldürülmesini gösterecek olan, gerçek ve büyük bir cinayet sahnesiyle başlar. Ondan sonra insan, katilin kendisi öldürü-

lünceye kadar, öldürmek zorundadır. Yeni kral, bir kralı öldüren adam olacaktır. *Macbeth*'in olduğu kadar, *III. Richard*'ın ve diğer krallık oyunlarının da kurgusu budur. Tarihin muazzam silindiri, sırayla herkesi içine almış, ezip geçmektedir. Yine de *Macbeth*'te, bu cinayet çarkında, bir mekanizmanın mantığı yoktur, ama bize korkutucu şekilde büyüyen bir kâbusu anımsatır.

Macbeth: Gece ne sularda?
Lady Macbeth: Cenkleşiyorlar; gece mi sabah mı belli değil.
(III,4)

Bir çok sahne, geceleyin, aslında gecenin bütün saatlerinde, geç vakitlerinde, gece yarısı ve sabaha karşı geçer. Gece hep vardır, ama metaforlar yoluyla gece:" Hayır! Güneş hiçbir zaman öyle bir yarın göremeyecek. *(I,5)*"; hareket yoluyla gece: Hizmetkârlar fener taşır, yakar, söndürür. Doğaçlama düzyazı cümleleriyle gece:

Gece hırkanı giy.
(II, 2)

Uykunun sürgüne gönderildiği bir gecedir bu. Başka hiçbir Shakespeare trajedisinde uyku hakkında bu kadar çok konuşma yoktur. Macbeth, uykuyu katletmiştir. Artık uyuyamamaktadır. Bütün İskoçya'da kimse uyuyamamaktadır. Ülkede uyku değil, yalnızca kâbuslar vardır.

... Kör kütük sızdı mı ikisi birden
Ölü domuzlar gibi.
(I,7)

Unutkanlık yaratmayan, ama günle birlikte suçu düşündüren bu huzursuz uykuyla, yalnızca Macbeth ve Lady Macbeth savaşmaz. Banquo'ya işkence eden de aynı çeşit kâbustur.

Kurşun gibi bir uyku çöküyor üstüme;
Oysa hiç de uyumak istemiyor canım.
Uzak tutun benden,
Uykuda başı boş kalan kötü düşünceleri.
(II,1)

Uyku ve yiyecek, her ikisi de zehirlenmiştir. Shakespeare'in yarattığı dünyalardan en saplantılısı olan *Macbeth*'in dünyasında, cinayet, cinayet düşüncesi, cinayet korkusu her şeye siner. Bu trajedide iki büyük bölüm vardır, ama oyundaki üçüncü karakter dünyadır. Macbeth ve Lady Macbeth'in yüzlerini daha çabuk anımsarız, çünkü onları diğerlerinden

daha fazla görürüz. Ama bütün yüzlerde aynı tür korkuyu çağrıştıran, aynı somurtma vardır. Tüm kişiler, tıpkı kendilerine eziyet edilmiş gibidirler. Macbeth'in dünyası dardır ve oradan kaçış yoktur. Bu dünyadaki doğa bile kâbuslara yakışır şekilde anlaşılmazdır, çamur ve hayaletlerden oluşmuştur.

Banquo:

Demek toprağında olurmuş kabarcıkları!
...nerdeler?

Macbeth:

Havada! Senin benim gibiyken
Eriyiverdiler esen rüzgârda.

(I,3)

Macbeth'teki cadılar görüntünün bir parçasıdır. Onlar da dünyayla aynı malzemeden oluşmuşlardır. Kavşaklarda haykırır, cinayete teşvik ederler. Toprak, hummalı gibi titrer, bir baykuş, uçmakta olan şahini gagalayarak öldürür, atlar dörtnala giderken, çitleri kırar, birbirlerini ısırır, birbirleriyle dövüşürler. *Macbeth*'in dünyasında, aşka, arkadaşlığa, hatta arzuya bile yer yoktur. Şehvet dahi, cinayet düşüncesiyle zehirlenmiştir. Macbeth ile Lady Macbeth arasında birçok karanlık mesele vardır. Shakespeare'in yarattığı her büyük karakterin birçok yönü vardır. Tek bir yorumdan fazlasını içerirler. Macbethlerin bu özel birlikteliğinde çocuk yoktur, ya da ölmüştürler. Lady Macbeth erkek rolüne soyunmuştur. Macbeth'den erkekliğini kanıtlaması için cinayet isteminde bulunur, bu bir bakıma sevginin de kanıtlanması olacaktır. Lady Macbeth'in bütün konuşmalarında, dönüp dolaşıp aynı saplantılı temaya gelinir:

Sevgini de böyle bileceğim bundan sonra.
.....
O zaman insandın asıl,
Yapmaya yüreğin olduğu zaman.

(I,7)

İkisinin birbirlerine karşı cinsel tutkuları olmasına rağmen, erotik yenilgiye uğramışlardır. Ama bu tutku, iki başoyuncunun rollerini yorumlamaları için belirleyici olmakla beraber, trajedinin yorumundaki en önemli etken değildir.

Farkına varmaksızın trajedi olmaz. III. Richard, Büyük Mekanizma'nın farkındadır, Macbeth kâbusun farkındadır. Cinayetin kader, zorunluluk, iç gereklilik olarak dayatıldığı dünyada yalnız bir düş

vardır: Cinayet çemberini kıracak bir cinayetin düşü... Böyle bir cinayet, kâbustan çıkışın yolu olacak, özgürlük anlamı taşıyacaktır. İşlenmesi zorunlu olan cinayetin adına, kişinin kaçamadığı cinayet, cinayetin kendisinden bile kötüdür.

Macbeth şöyle diyor:

> Yapmakla olup bitseydi bu iş,
> Hemen yapardım olup biterdi
> Döktüğüm kanla akıp gitse her şey,
> Bir vuruşta sonuna varılsa işin,
> Zaman denizinin bir kumsalı olan bu dünyayı
> Öbür dünyayı gözden çıkarır insan.
>
> *(I,7)*

Malraux'nun *İnsanlık Durumu*'ndaki (La Condition Humaine) terörist Chen, 20. yüzyılın ortalarında yazılmış cümlelerden en korkuncunu şöyle dile getirir: Hiç öldürmemiş kişi bâkirdir. Bu cümlenin anlamı; Eski ahite göre, ilk cinsel eylemin insanın kendi varlığını tanıması olduğu gibi, öldürmenin insanın kendi varlığını idrak etmesi olduğudur. Ayrıca, öldürme deneyimi, aynen cinsel eylemde olduğu gibi, başkasına aktarılamaz. Öldürme eylemi, onu gerçekleştiren kişiyi değiştirir. Bu eylemden sonra o artık, farklı bir dünyada yaşayan farklı bir kişidir.

İlk cinayetinden sonra Macbeth şöyle der:

> ...Her şey boş artık bu yalan dünyada
> Her şey bir oyuncak artık sadece
> Büyüklük, insanlık öldü,
> Hayatın şarabı alındı gitti...
>
> *(II,3)*

Macbeth, içinde cinayetin potansiyel olarak var olduğu dünyayla, kendini aynı düzeye oturtmak için öldürmüştür. Macbeth, yalnız kral olmak için değil, kendini ispatlamak için öldürmüştür. Öldürdükten sonra yeni bir Macbeth'tir. Öldürmekten korkan Macbeth ile öldüren Macbeth arasında bir seçim yapmıştır. Kişinin yalnızca öldürebileceğini değil, öldürmesi gerektiğini de bilir.

Edmund:

> ... Er kişiler içinde oldukları
> durumun adamıdırlar
> Kılıca merhamet yakışmaz...
> .....

Yüzbaşı:

Araba çekemem, kurutulmuş yulaf yiyemem
Ama insan işiyse eğer bunu yaparım.

(Kral Lear-V,3)

Üstteki parça *Kral Lear*'den alınmıştır. Edmund cellatlara Cordelia'yı hapiste boğmalarını emreder. Cinayet erkek işidir. Bir erkek ne yapabilir? Bu **Nietzche**'ci soru *Macbeth*'de ilk kez yer almıştır.

Lady Macbeth:

İstemekte yiğit
Yapmaya gelince korkak, öyle mi?
.....

Macbeth:

Yeter, sus artık! Bir insana yaraşan her şeyi yapmaya varım
Ondan ötesini yaptım mı insan olmaktan çıkarım.

Lady Macbeth:

Öyleyse hangi hayvan yazdırdı sana. Bana yazdıklarını?

(I,7)

Bu diyalog, oyunda Duncan'ın öldürülmesinden hemen önce yer alır. Cinayetten sonra Macbeth artık yanıtı bilecektir. Öldürmek insanın tek yapabildiği şey değildir; o yalnızca bir cinayettir.

Birinci Katil:

Biz de birer insanız nihayet, kralım.

Macbeth:

Evet insan diye geçersiniz listede.
Zağarlar, tazılar, kurt, çakal bozmaları
Çomarlar, finolar da köpek diye geçer.
.....

İkinci Katil: Ne emredersiniz yerine getiririz kralım

(III,1)

Macbeth için bu, deneyimin bir sonucudur. Buna Auschwitz deneyimi denebilir. Her şeyin kolay olduğu bir eşiğe geçilmiştir... Her şey bir oyuncaktır. Ama bu, Macbeth hakkındaki gerçeğin bir parçasıdır. Macbeth kralı öldürmüştür, çünkü kralı öldürmekten korkan bir Macbeth'i kabul edememiştir. Şimdi, öldüren Macbeth kendini kabul edememektedir. Macbeth kâbustan kurtulmak için öldürmüştür, ama kâbusu yaratan cinayetin gerekliliğidir. "Uzundur gece asla günü bulmayan *(IV,3)*". Macbeth'i çevreleyen gece derinleştikçe derinleşir. Macbeth korkudan öldürmüştür ve korkudan öldürmeyi sürdürür.

Bu, Macbeth hakkındaki gerçeğin bir başka parçasıdır. Ama hâlâ gerçeğin tamamı değildir.

Kendi psikolojisi içinde Macbeth, belki de Shakespeare'in trajedilerinin en derinidir. Macbeth'in kendisi bir karakter değildir, en azından 19. yüzyılda kastedildiği anlamda karakter değildir. Lady Macbeth ise, öylesine bir karakterdir. Ondaki, güce karşı olan şehvet dışında her şey, yanıp kül olmuştur. Âşık ve anne olmadaki başarısızlığının intikamını almaktadır. Boştur, yanmayı da sürdürmektedir. Lady Macbeth'de hayal gücü yoktur, bu yüzden kendini her şeyin dışında kabul eder, ama kendisinden kaçamaz. Macbeth'de hayal gücü vardır. İlk cinayetinin ardından kendine, III. Richard'ın kendine sorduğu gibi sorular sorar.

> İş kral olmakta değil,
> Kral olup sağ kalmakta.
>
> *(III,1)*

İlk sahnelerden beri Macbeth kendini hiçlikle tanımlar, kendine göre o, var olan değil, var olmayan kişidir. Hiçlikteymişçesine dünyaya dalar. Yalnızca potansiyel olarak vardır. Macbeth kendini seçer, ama her seçim sahnesinden sonra, kendini daha korkunç ve daha yabancı görür. " .....içinde ne varsa, orada olduğu için kendini kınar *(V, 2)*." Macbeth'in kendisini tanımlamaya çalıştığı formüller şaşırtıcı biçimde varoluşçuların diline benzemektedir. Var olmak Macbeth'e göre belirsizdir veya en azından çifte bir anlam taşır. Bu, varlık ve öz, kendisi için olmak ve kendisi içinde olmak arasındaki, onu sürekli sinirlendiren çelişkidir.

Şöyle der:

> Tek o kalıyor ortada, o olmayan şey!
>
> *(I,3)*

Kötü bir düşteyiz, kendimiz değiliz, kendimizi kabul edemeyiz, kendini kabul etmek, kâbusu kabul etmek, kâbustan başka bir şey olmadığını ve gecenin gündüzü izlemediğini kabul etmek demektir.

Macbeth, Duncan'ın öldürülmesinden sonra şöyle der: "Kendini bilmemek daha iyi, ne yaptığını bilmektense! *(II,2)*". Macbeth, varlığının gerçekten çok görünür olduğunu sezer. Yaşadığı dünyanın, geri dönülmez olduğunu kabul etmek istemez. Richard'a göre var olmak, tacı zorla ele geçirip, taht üzerinde hak iddia eden tüm kişileri öldürmek anlamına gelir. Macbeth'e göre var olmak, kaçmak, bir başka dünyada

yaşamak demektir.

> Ey bana baş kaldıranlar, indirin başınızı....
> ...Macbeth yaşayacak yükseklerde,
> Doğa yeter demedikçe,
> Eceliyle son nefesini vermedikçe.
>
> *(IV,1)*

Shakespeare'in tarihsel oyunlarında ve *Macbeth*'te, tarihin olay örgüsü ve düzeni birbirinden farklı değildir. Ama Richard, tarihin düzenini ve tarih içindeki rolünü kabul eder. Macbeth, daha fazla cinayetin olmayacağını, bütün cinayetlerin unutulacağını, bütün ölülerin derhal ve hep birlikte gömüleceğini ve her şeyin yeniden başlayacağını hayal eder. *Macbeth*, kâbusa giderek daha çok batarken, kâbuslarının son bulacağını hayal eder. Suçun ağı kendisini daha derinden sararken Macbeth, suçun olmadığı bir dünya düşler. Macbeth'in son umudu, ölülerin dirilmeyeceği bir dünyadır.

> *Lady Macbeth:* Ama ölmezlik sanatı yok ya ellerinde.
> *Macbeth:* Evet iyi ki yok: Ölebilirler. Keyfine bak öyleyse.
>
> *(III,2)*

Ama ölüler canlanır. Ziyafette öldürülmüş Banquo'nun hayaletinin görünmesi, *Macbeth*'deki en dikkate değer sahnelerden biridir. Banquo'nun hayaleti yalnızca Macbeth'e görünür. Yorumcular bu sahnede, Macbeth'in korkusunun ve şiddetinin cisim haline gelişini görür. Hayalet yoktur, bu bir hayaldir. Fakat Shakespeare'in *Macbeth*'i, 19. yüzyılın ikinci yarısına ait psikolojik bir oyun değildir. Macbeth, tüm cinayetleri bitirecek son bir cinayet hayal ediyordu. Şimdi, böyle bir cinayetin olmadığını bilmektedir. Bu Macbeth'in deneyimlerinin üçüncüsü ve sonuncusudur. Ölüler geri döner. Zamanın sürekliliği bir yanılsamadır... "En çok, geri dönen geçmişten korkarız". S. J. Lec'in[1] bu özdeyişi, *Macbeth*'teki havayla ilgili bir şeye sahiptir.

> Ölülerin mahzenleri, toprakları, çukurları
> Böyle geri yollarsa bize gömdüklerimizi
> Çaylak midesine döner mezarlarımız.
>
> *(III,4)*

Birçok cinayet işlemiş, kana bulanmış olan Macbeth, cinayetin var olduğu dünyayı kabul edemiyordu. Bu belki de, bu karakterlerin ka-

1. Stanislaw Jerey Lec (1909-1966): Polonyalı yazar, şair. (Yay.N.)

ranlık azametini ve Macbeth'in tarihinin gerçek trajedisini içeriyordu. Macbeth uzun bir süre, gerçeği ve kâbusun uzlaştırılamaz oluşunu kabul etmek istemedi. Rolüyle bağdaşamadı, sanki rol başkasına aitti. Şimdi her şeyi bilmektedir. Kâbustan kaçış olmadığını bilmektedir. Kâbus, insanın yazgısı ve koşuludur, ya da daha çağdaş bir dille, insan durumudur. Başka bir şey yoktur.

> Kaçamam, kazığa bağladılar artık beni:
> Ayı gibi boynumda zincir, dövüşmek zorundayım,
> Üstüme saldıran köpeklerle sonuna kadar.
>
> *(V,7)*

Duncan'ın öldürülmesi olan ilk suçundan önce, Macbeth ölümün çok erken ya da çok geç gelebileceğine inanmıştı. "Bu şanstan önce bir saat için ölebilseydim, kutlu bir zaman yaşardım. *(II,3)*". Macbeth, şimdi ölümün yaşam kadar saçma olduğunu, hiçbir şeyi değiştirmediğini ve değiştiremeyeceğini anlar. Macbeth ilk kez korkmamaktadır. "Korkunun tadını neredeyse unutmuşum. *(V,5)*"

Artık korkulacak bir şey yoktur. Sonunda her seçeneğin saçma olduğunu, daha doğrusu seçenek olmadığını, kendi kendine kabul ettirir.

> Sön cılız kandil, sön! Hayat dediğin ne ki:
> Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:
> Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!
> Bir daha da duyulmayacak artık sesi.
> Bir aptalın anlattığı bir masal bu:
> Kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu.
>
> *(V,5)*

Trajedinin açılış sahnelerinde, Duncan'a ihanet ederek Norveç Kralının müttefiki olan Cawdor Beyi hakkında konuşulmaktadır. Cawdor Beyi, isyanın bastırılmasından hemen sonra, yakalanıp ölüme mahkûm edilmiştir.

> Hayatının en şerefli anını
> Hayattan ayrılırken yaşamış
> Ölmeye hazırlanmış bir insan gibi ölmüş
> Kalp bir para gibi atıvermiş canını,
> En değerli hazinesini
>
> *(I,4)*

Macbeth'te Cawdor Beyi görünmez. Onunla ilgili tüm bildiğimiz, ihanetten suçlu bulunup idam edildiğidir. Ölümü neden bu kadar

ısrarla ve ayrıntılı bir biçimde tanımlanır? Shakespeare bunu neden gerekli bulmuştur? Ne de olsa açıklamaları asla yanlış olamaz. Oyunun Cawdor Beyi'nin ölümüyle açılması zorunludur. Bu Macbeth'in ölümüyle karşılaştırılacaktır. Cawdor Beyi'nin ölüme karşı olan soğukkanlı aldırmazlığında **Seneca**'ya özgü ve stoacı düşünceye uygun bir şeyler vardır. Mutlak yenilgiyle karşılaşan Cawdor Beyi hâlâ kurtarabileceklerini kurtarır. Soylu bir davranış ve asalet... Macbeth için tutumların önemi yoktur. İnsan soyluluğuna artık inanmaz. Macbeth insan deneyiminin sınırlarına ulaşmıştır. Tüm geride bıraktığı aşağılamadır. İnsan kavramı parçalanmıştır, hiçbir şey kalmamıştır. Macbeth'in sonu, *Troilus ve Cressida*'nın ya da *Kral Lear*'in sonları gibi *katarsis* üretmez; intihar, ya bir protesto ya da bir suçun kabulüdür.

Macbeth suçluluk duymaz, protesto edeceği bir şey yoktur. Ölmeden önce tek yapabileceği kendisiyle birlikte, olabildiğince çok canlıyı hiçliğe sürüklemektir. Bu, dünyanın saçmalığının sonucudur. Macbeth dünyayı havaya uçuramaz, ama sonuna kadar cinayet işlemeyi sürdürebilir.

Budala Romalılar gibi kendi kılıcımla
Öldürecek değilim ya kendimi!
Sağ insanlar oldukça karşımda
Benden çok onlara yakışır kılıç yarası.

(V, 8)

Othello'daki İki Paradoks

Iago:
Bu tefeci kılıklı herif ortaya çıkıp
Yaveri oluveriyor tam zamanında
Bense, nazar değmesin, sancak çavuşu mağripli beyinim
Roderigo: Onun celladı olurdum bana kalsa. *(I, 1)*
Gratiano: Ağzı açılır işkenceyle. *(V,2)*
Othello: Bir zamanlar Othello denirdi ona buradayım. *(V,2)*

1

Othello'da korkunç bulduğumuz birçok şey vardır. Özellikle bu unsurlar, son zamanlara kadar en yüksek değerdeydi. *Othello*'nun son yorumcusu ve en son editörü; en büyük yapıtı değil, ama en iyi oyunu diye ekliyor[1] Belki, ama hangi tür tiyatro için?

Klasik zevki olan **Thomas Rymer**, sözcüğün Fransızca anlamında, 17. yüzyılın sonlarına doğru şöyle yazıyordu:

> Elbette, bu fabldan çıkarılacak ders çok öğreticidir. İlkin, bu tüm nitelik bâkirelerine bir uyarı olabilir. Yine de, ebeveyninin rızası olmaksızın, mağribilerle kaçıyorlar. İkinci olarak, çamaşırlarına iyi bakmaları yolunda bu, tüm iyi kadınlara iyi bir uyarı olabilir. Üçüncü olarak, kocalara ders olabilir. Kıskançlıkları trajik hale gelmeden önce, kanıtlar matematiksel olabilir.
> ...Ama trajik bölüm şudur ki, açıkça, kanlı, tatsız, tuzsuz bir farstan başka bir şey değildir[2].

Ducis, 1792'de Paris'te sahneye koyduğu *Othello* uyarlamasına, trajediye benzer bir gözle bakmış olmalıdır. Cumhuriyetin ilk yılıydı, ama Ducis, devrime rağmen, Shakespeare'in Fransız zevkine göre hâlâ acımasız ve vahşi olduğunu düşünüyordu. İngiliz geleneğinin aksine, arabı zenciyle değiştirdi. Onun Othello'sunun rengi sarıydı. Nedeni de, söylediğine göre, kadınların gözlerini korkutmamak içindi. Desdemona mendilini yitirmiyordu, çünkü mendil hanımların çamaşırının bir parçasıydı. Mendil sözcüğünün bile, sahnede dile getirilmesi

1. *Othello*, M.R. Ridley. *The Arden Shakespeare*, Londra, 1958.
2. Thomas Rymer, *'Trajediye Kısa Bakış'* (Short View of Tragedy), *"Critical Works of Thomas Rymer"*, Curt A. Zimansky'ın eserinden, Londra, 1956 s. 132,164.

mümkün değildi. Ulusal geleneğin Desdemona'ları yalnızca taçlarını giymeye izinliydiler. Othello, Desdemona'yı boğmuyordu. Bu, çok kaba olurdu. Ducis, hançeri yastıkla değiştirdi. Ama hâlâ bahse konu bir son vardı. Devrimci seyirciler, kanlı sahneleri tasavvur edemiyorlardı. Othello'nun Desdemona'ya ölümcül bir darbe indireceği anda, Venedik Elçisi yatak odasına dalar, "Barbar ne yapıyorsun?" (Barbare, que fais-tu?) diye bağırır. Ducis oyuna, biri mutlu, diğeri mutsuz iki son yazmıştır.

Othello, Fransa'da Alfred De Vigny'nin çevirisiyle, 1829'da yeniden sahnelendi. *Venedik'in Mağribi* (The Moor of Venice), Hernani için hazırlık yaptı. O andan itibaren *Othello*, Shakespeare'in oyunları arasında en iyi 19. yüzyıl oyunu haline gelir. *Othello*, tüm 19. yüzyıl tiyatrolarına uyuyordu: En mükemmel oyun, opera ve melodram oydu. *Othello*'da yerel renkler vardı, büyük karakterleri ve tutkuları sergiliyordu. Tarihsel, psikolojik, gerçekçi bir oyundu. Gerçekten Shakespeare'in en iyi sahne oyunuydu.

İngiltere'deki *Yolculuğun Güncesi*'nde, **Karol Sienkiewcz,** aşağıdaki girişi yapmıştır; tarih 28 Ağustos 1920'dir:

> *Othello*'yu görmeye tiyatroya gittim. *Othello*, Shakespeare'in en hoş trajedilerinden biridir. Kean ise, elinden geleni yapıyordu... Beşinci Perdede, berbat bir sahne vardır. Sahnenin ikinci bez perdesi yükselir. Ardındaysa bir yatak vardır. Yatağın üstünde, Desdemona uyuklamaktadır. Her şey uygun düzendedir. Bir takke takmakta, üstünde yorgan olduğu halde uzanmaktadır. Yatağın üstünde bir perde vardır. Yanındaysa küçük bir tabure, bir gece masası, oda çömleğinin bile yatağın altında görülebildiğini söylemişlerdir. Othello elinde lamba olduğu halde girer. Lambayı tuvalet masasının üstüne koyar. Desdemona hâlâ uyumaktadır. Othello'nun elinde de çıplak bir kılıç vardır. Kıskançlığın ağır işkencelerine katlanarak, Desdemona'yı öldürmeye gelir...

18. yüzyıldan miras kalmış bir geleneğe uyarak, orta sınıftan Desdomana'nın takke giydiği bir kıskançlık trajedisi, İngilizlere özgü oyunların çatısına mükemmel şekilde uyuyordu. Ama bu oyun, aynı zamanda başoyuncunun ilkel ve tutkulu bir zenci olarak sunulduğu romantik bir melodramla at başı gidiyor, ya da, Arap krallarının soylu ve mağrur torunu olarak yarışıyordu. *Othello* böyle algılandığında, bestecisini bekleyen bir Doğulu operaydı. **Verdi**, *Othello*'yu 1887'de

besteledi. Elbette, Shakespeare'in oyunlarından uyarlanan operalardan, yalnızca *Othello*'nun başarılı oluşu şans eseri değildir.

Aslında o günlerde, *Othello*'nun operaya uygun yapımı ile dramatik yapımı arasında pek fazla bir fark yoktu. Operanın İkinci Perdesinde, Kıbrıslılardan oluşan koro, Desdemona'nın onuruna şarkı söylüyordu. Üçüncü Perde, tüm topluluğun yer aldığı baleyi içeren sahneyle bitiyordu. *Othello*, büyük ve gösterişli bir oyun için en uygunuydu. Baleyle birleşen opera, Doğulu kıskanç bir adam üzerinedir ve yavaş yavaş Venedik'in gerçek olarak temsil edildiği tarihsel bir olguya dönüşmüştür.

Bu eğilimler, en mükemmel anlatımlarını, Rus tiyatrosunda bulmuştur. Kıskançlık trajedisi, belgelenmiş güven trajedisi haline gelmiştir. Othello, yalnızca Iago'nun entrikalarına değil, Venedik Dükasının kıskançlığına ve Venedik Senatosu'nun tamamına kurban gidiyordu. Bu amaç uğruna, Venedik ve Kıbrıs temsil edilmek zorundaydı. Toplumsal ve tarihsel geçmiş, trajedinin başoyuncularından daha önemli hale gelmiştir. **Stanislavski**, *Othello*'yu ilk kez, delikanlıyken sahneye koymuştur, ama tiyatro tarihinde, onun projesinin, sahneye konmak için, Nice'ten, Moskova Sanat Tiyatrosu'na gönderildiği bilinmektedir. Bu proje de yayınlanmıştı[1].

Stanislavski, orkestra ile parter arasındaki bölümü kanala dönüştürmüştür. İlk sahnede gondollar iki kez görünmüştür. Roderigo ve Iago gondolla gelmiştir. Sonra Brabantio, ev halkıyla birlikte Othello'yu aramak için yola çıkmıştır. Stanislavski, gondolcunun küreğinin metalden olmasını ve ucunun suyla doldurulmasını önermiştir. Böylece kürek kalktığı zaman, karakteristik bir çırpıntı verebilir. İkinci Perde'de, gemilerin gelişini endişeyle bekleyen, sonra da gelenin Venedik Donanması olduğunu fark ettiklerinde panik içinde kaçışan Kıbrıslı Türklerin sessiz figürlerini tanıtmıştır. Shakespeare aktörler için yaptığı yorumlarda, Roderigo'nun Desdemona'ya yaptığı başarısız komplimanlarını, Desdemona'nın Othello ile pazar sabahları gondoluyla kiliseden dönerkenki buluşmalarını tüm ayrıntılarıyla anlatmıştır. Ve hatta, Othello'nun Desdemona'nın gondoluna hangi çiçekleri attığını, Roderigo'nun başarısız serenadının, Desdemona'nın evinin önünde nasıl bittiğini biliyordu. Aslında, Desdemona ve Othello hakkında, doğduklarından, trajedinin başladığı ana kadar her

1. İngilizceye çevrilmiş olan Stinislavski'nin *Rehearses Othello* adlı kitabı, 1948.

şeyi biliyordu.

Daha sonra, operanın ardından elimizde roman vardı: **Verdi**'nin *Othello*'sunu, **Dumas**'nın *Othello*'su izledi. Yine de öykünün ne kadar belirsiz, zıt, keyfi olduğunu gösteren, roman olan *Othello* gibi görünüyordu. Shakespeare araştırmacıları bunu uzun süredir biliyordu. Granville-Barker ve Stoll, bu özel oyunda, Shakespeare'in çifte hız akışının paralelliğini gözlemlemişlerdir. Yalnız Othello için, kıskançlığın gecesi, gece yarısından şafak sökünceye kadar sürer. Iago, Roderigo ve Desdemona eylemin tamamlanması için haftalara ihtiyaç duyarlar. Desdemona'nın fiziksel olarak var olması, geminin Kıbrıs'tan Venedik'e zafer haberiyle ulaşması, yeni valinin atanmasıyla Kıbrıs'a geri dönmesi için haftalar gerekmektedir.

Stanislavski oyununu, tüm Avrupa tiyatrolarında 1890'lardan bu yana baskın eğilim olan Shakespeare'in tarihsel, otantik kostümü içinde oynattı. Dünün tiyatrosu, bir önceki günden gelen yorumları her zaman tekrarlar. Kıskançlığın ve kanıtlanmış güvenin trajedisi, operaya uygun *Othello* ve Shakespeare'in *Othello*'su ki, romans olmaktan çıkmıştır, günümüzde hâlâ etkilerini hissettirir.

2

Othello'nun trajedisi hangi mekânda geçer? Soru saçma görünmekte. İlk perde Venedik'te geçer, kalan dördü ise Kıbrıs'ta. Venedik ve Kıbrıs, seyirciye açık bir değişim yoluyla resmedilmiştir. Daha sonra durum gösterdi ki, döner sahne her güçlüğü çözecektir. Artık, her sahnenin yeni bir seti olabilir. 19. yüzyılın başında *Othello*, daha çok çağdaş orta sınıf iç mekânlarda geçiyordu. Sonraları, giderek tarihsel kostüm oyunu oldu. Doğalcı tiyatro, St. Mark Meydanı'nı sahnede tümüyle yeniden yapmayı becerdi. *Othello*, 19. yüzyıl sahne tasarımıyla özdeşleştirilmiştir. Öyle ki, Shakespeare'in tüm oyunları içinde, çıplak sahnede görselleştirilmesi en zor olanıdır. Yine de, Venedik ve Kıbrıs, *Othello*'da, Shakespeare'in diğer trajedi ve komedilerindekinden daha gerçek şehir ve ülke değildir. Kıbrıs ve Venedik, Elsinore, Bohemia, Illyria, Dunsinane Ormanı ya da kör Gloster'in kendini boşluğa atmak istediği Dover uçurumlarından ne daha fazla, ne de daha az gerçektir.

Cana yakın yarattık! Yansa da ruhum cehennem ateşinde,
Seni yine seveceğim! Sevgim yok olur ancak
Kıyamet günüyle birlikte.

(III,3)

Othello'nun eylemi, Shakespeare'in tüm diğer büyük trajedilerine benzer şekilde, gerçekten Theatrum Mundi'de olan Elizabeth tiyatrosunda yer alır. Doğanın düzeni tehdit altındadır. O sahnede *Hamlet* ve *Kral Lear*'de olduğu gibi, dünya çığırından çıkmıştır. Karmaşa geri gelir.

Aldatıyorsa eğer beni,
Ah Tanrı da kendisiyle alay ediyor öyleyse!
İnanmıyorum.

(III,3)

Üst üste yığ sen kestiğin kafaları
Öyle şeyler yap ki gökler ağlasın,
Korkudan dilini yutsun dünya.

(III,3)

Gök kubbe bile sallanır, semavi gezegenlerin dengesindeki rahatsızlık, deliliğin insanlara yıldızlardan inmiş olduğunu düşündürür.

Kabahat hep ayın yolunu şaşırmasında.
Her zamankinden daha fazla yaklaşıp dünyaya
Aklım başından aldı insanların

(V,2)

Daha sonraysa, Desdemona öldürülmüş halde, kıyamet gecesi, Othello'nun dünyasının üstüne düşer:

Öyle geliyorki bana şimdi, büsbütün tutulacak Güneş de Ay da
Dünya bu değişiklikten korkup yer sarsıntısına uğrayacak

(V,2)

Güneş'in ve Ay'ın, eşzamanlı tutulması, Barok resimde bulunan dünyanın sonunun görüntüsüdür. Gece, Othello'nun üstüne düşer. Yalnızca Güneşsiz ve Ay'sız bir gece değil. *Kral Lear*ve *Macbeth*'teki gibi gökyüzü boştur.

Nerede göklerden
Yıldırım gibi düşen kayalar

(V,2)

*Othello, Kral Lear*ve *Macbeth*'de olduğu gibi boş bir sema altındaki insanın trajedisidir. Oyunun kapanışında, Iago işkenceye maruz kalır. Ama aslında, İkinci Perde'den başlayarak işkenceye maruz kalan Ot-

hello'dur. Lear, Macbeth ya da Gloster gibi, aşağı doğru adım atar. Onlar gibi son noktaya getirilir. İnsan deneyimlerinden birini sonuna dek kullanır. *Kral Lear* ve *Macbeth*'deki gibi, dosdoğru dibe düşer. Karanlık tümüyle görülür. Dünyanın anlamı ya da anlamsızlığı hakkındaki sorular, yalnız yolun sonunda, en dip derinliklerde yanıt bulabilir.

Othello'nun müziğini ilk tanıtan **Wilson Knight**[1] oldu, ama *Othello*'nun evrenselliğini inkâr etti. Ona göre, *Kral Lear* ve *Macbeth* ile karşılaştırıldığında *Othello*, simge gücüne erişemeyen ve tümüyle yavan kalan bir oyundur. Ayrıca, kozmik bir trajedi de değildir. Wilson Knight'ın romantik retoriğine karşılık, **Victor Hugo**'nun[2] görüşünü tercih ederim.

> Peki, nedir Othello? O, gecedir. Koca, ölümcül bir figür. Gece, düşkündür güne. Karanlık sever şafağı. Afrikalı, beyaz kadına tapar. Desdemona, Othello'nun parlaklığı ve çılgınlığıdır. O zamansa, onun için kıskançlık ne kadar kolaydır. Gösterişlidir, soyludur, tüm başların üstünde uçar. Beraberinde cesareti, savaşı, trampet çalışı, savaşın işareti, ünü, zaferi vardır: Yirmi zaferle ışımakta, yıldızlarla taçlanmaktadır. Ama bu Othello karadır. Bu şekilde kıskandığı zaman, kahraman ne kadar kısa süre içinde canavarlaşır, kara zenci olur. Gece ne kadar çabuk çağırmıştır ölüme.

Yukarıdaki parça, gerçek bir teatral görüntüden yoksun değildir. Hemen hemen Sir Laurence Olivier'ın *Othello*'daki rolüne ilişkin en son yorumuna uyar görünmektedir.

> Othello'nun yanındaki Iago, aşınmanın yanındaki yardır. "Bu taraftan," der alçak sesle. Tuzak, körlüğü ima eder. Karanlık olgusu, siyaha yol gösterir. Aldatma üstüne alır, gecenin gerektirdiği ışığı vermek işini. Kıskançlık, yanlışlığı kullanır, körün köpeğini kullandığı gibi. Hain Iago beyazlık ve dürüstlüğe karşı, Othello zenci olursa, daha berbat ne olabilir? Karanlığın bu zalimlikleri birlikte eylemde bulunur. Tutulmanın bu iki bedenlenişini, birlikte içerir. Biri kükrer diğeri aşağılar. Işığın, ağlatan boğuşu. Othello gecedir. Geceyken öldürmeyi isterken, öldürmek için neyi alır? Hayır, yas-

1. G. Wilson Knight, 'Othello Müziği' (The Othello Music) yazısı, *The Wheel of Fire* adlı kitapta, Londra, 1959.
2. Victor Hugo, *William Shakespeare*, Çeviren: A Baullot, Londra, 1864, S. 208.

tığı. Öldürmek uykuya daldırmaktır. Shakespeare'in kendisi belki bunu dikkate almamıştır. Yaratıcı kimi zaman hemen hemen kendisi de bilmeden tipine yenilir, o kadar ki tip güçtür. Bu nedenle Desdemona, 'gece adam'ın eşi yastıkla boğulur. Desdemona ilk öpücüğü aldığı gibi son ahı da alır.

Olivier'ın *Othello*'su sahneye bir dansçının adımıyla girer, ağzında bir gül tutmaktadır. Olivier'in Othello'su, öpücükler arasında boğar Desdemona'yı.

3

Iago, yorumcular için her zaman diğer Shakespeare karakterlerinden daha fazla zorluk yaratmıştır. Romantikler için yalnızca kötülük dehasıydı. Ancak Mephisto'nun bile yaptıkları için kendine özgü nedenleri vardı. Özellikle tiyatroda. Iago, Othello'dan nefret eder, tıpkı herkesten nefret ettiği gibi... Yorumcular, uzun süre önce Iago'nun nefretinde ilgisiz bir şey olduğunu gözlemişlerdir. Iago, önce nefret eder, sonra nefreti için nedenler yaratır. **Colerdge**'in tanımı, hedefi tam onikiden vurmaktır. Nedensiz kötülüğün neden avı... Çapraz hırs, karısının kıskançlığı, Desdemona'nın, tüm kadın ve erkeklerin kıskançlığı: Nefreti, kendini beslemek için sürekli besin arar ve asla tatmin olmaz. Peki, nefret kendini haklı çıkarmak için neden ararsa, kullandığı yöntemler nedir?

Iago'nun diğer iki harika tanımı vardır. **Carlyle**[1] ona, "Sessiz Şair," demiştir; **Hazlitt**[2] ise, "Gerçek yaşamdaki bir trajedi amatörü". Iago trajediyi planlamaktan tatmin olmamıştır: Sürdürmeyi, sonuna kadar sürdürmeyi ister, herkese rollerini dağıtır, kendi de içinde rol alır. Iago şeytani, daha ziyade Machiavellci bir sahne amiridir. Rol yapmaya yarayan dürtüleri belirsiz ve saklı, entelektüel nedenleriyse kesin ve açıktır. İlk sahnelerde onları düzenler. Sözgelimi, kendi kendine konuştuğunda şöyle der: "Bedenlerimiz bahçelerimiz, iradelerimiz de bahçıvanlarımızdır *(I,3)*".

Şeytansı Iago romantiklerin bir buluşuydu. Iago şeytan değildir. III. Richard gibi çağdaş bir kariyer sahibidir, ama farklı bir alanda. O da

1. Thomas Carlyle (1795-1881): İngiliz tarihçi ve deneme yazarı. (Ya'y. N.)
2. William Hazlitt (1778-1830): İngiliz yazar. Hümanist bir yaklaşımla yazdığı denemeleriyle tanınır. (Yay.N.)

gerçek bir mekanizmayı devindirmek ister. Aldatılmak istemez. "Ne hepimiz efendi olabilir ne de her efendi kendine bağlı birini bulabilir. *(I,1)*". Bu şeytani bir anlatım değildir, ama daha argo bir anlatımdır. "Yükselmek ya kayırmaya bakıyor, ya tavsiyeye. *(I,1)*". Bu da şeytani bir anlatım değildir. Iago deneycidir. İdeolojilere inanmaz, düşleri yoktur. İtibar denilen şey boşuna ve yararsız bir yüktür insana. "Çoğu kez çalışmadan kazanılır, hak etmeden kaybedilir. *(II,3)*".

Elbette, Iago Makyavelcidir. Ama Makyavelcilik yalnızca genelleştirilmiş kişisel bir deneyim anlamını taşır. Onur ve aşka aptallar inanır. Gerçekte, yalnız egoizm ve şehvet vardır. Güçlülerin tutkularını hırsa götürmesine, insanın kendi bedeni de araç olabilir. Iago'nun ahlaki kurallardan aşka kadar, insanı suskunlaştıran her şeyi aşağılaması bu yüzdendir.

> Canının değerini bilen daha bir tek kişiye rastlamadım.
> Bir tavuk uğruna kendini öldürmektense,
> İnsanlığımdan vazgeçip şebek olurum daha iyi.
>
> *(I,3)*

Iago irade gücüne inanır. Kişi kendi kendine ve diğer insanlarla her şeyi yapabilir, diğerleri yalnızca bir araçtır. Kil gibi şekillendirilebilirler. Iago, III. Richard gibi, insanlardan nefret etmesinden daha çok, onları aşağılar.

Iago şöyle der: Dünyada alçaklar ve ahmaklar vardır, yutanlar ve yutulanlar. İnsanlar hayvanlara benzer. Çiftleşip birbirlerini yerler. Zayıflar acımayı hak etmez, onlar adeta iğrençtir, ayrıca güçlülerden daha aptaldırlar. Dünya aşağılıktır.

Othello şöyle der: Dünya güzeldir, insanlarsa soyludur, içinde aşk ve bağlılık vardır.

Othello'yu romantik ciladan yoksun bırakırsak, opera ve melodram demek olan her şeyden, kıskançlık trajedisi ve kanıtlanmış güven trajedisi Othello ile Iago arasında tartışma konusu olur. Acı çekmenin sınırları nedir? Doğumla ölüm arasında geçen birkaç kısa anın son amacı nedir?

III. Richard gibi Iago da, alçaklığın, kıskançlığın ve aptallığın mekanizmasını harekete geçirir. III. Richard gibi mahvolacaktır.

Othello'nun Desdemona'nın sadakatsizliğine inandığı, ihanet olasığının var olduğu, Othello'nun Desdemona'yı öldürdüğü, dostluğun sadakat ya da inancın olmadığı, Cassio'nun ölümüne katılarak gizli bir suikaste rıza gösterdiği dünya kötüdür. Iago başarılı bir sahne

amiridir.
İşkenceye soktun beni.

(III,3)

Dünyada ahmaklar ve kötü adamlar olduğunu ispat etmiştir, Kendisi de dahil olmak üzere çevresindeki her şeyi yok etmiştir. Kendisince planlanan bir trajedi de işkence görmeye gider. Ne kendisinin ne de dünyanın acımayı hak etmediğini kanıtlamıştır. Richard'ın yenilgisi Büyük Mekanizma'nın işleyişini doğrular, tıpkı Iago'nun başarısızlığının olduğu gibi. Dünya aşağılıktır. O haklıydı, onun haklı olması gerçeği ise, mahvına neden oldu. Bu ilk paradokstur.

4

Son sahnede Iago sessizdir. Neden konuşmalıdır ki? Her şey netleşmiştir. Dünya Othello'ya göre mahvolmuştur, kendisi için değil. Kemiklerini kıracaklar ama o zaferi kazanacaktır. İşkence görmesi ve ölümü, Iago'ya adaleti geri getirmez. İşkence ve ölüm hiçbir amaca hizmet etmez, oyunun dışında olagelir. Ama Iago, yalnızca trajedinin entelektüel anlamında kazanmaz, özünde ve kendi dilinde de kazanır.

Üçüncü Perde'de Othello, birdenbire, ağzından köpükler saçarak Iago'nun ayaklarına kapanır. Shakespeare zalimlikten asla korkmaz. Gloster'in gözleri oyulur, Lear çıldırır, muhteşem, gururlu, güzel Othello kendini fiziksel olarak küçültmek zorunda kalır. Othello'nun dünyası, kendisi dahil her şeyi, bir asitin erittiği gibi eritir. (Bu, William Knight'ın tanımlama şeklidir.)

Ah bundan sonra elveda gönül rahatlığına!
Elveda rahat! Elveda huzur!
Elveda ihtirası erdem yapan tuğlu kıtalara.
Görkemli savaşlara, elveda!
Elveda kişneyen kısraklara, keskin borazanlara.
Ruhları coşturan davul seslerine, kulakları delen düdüklere!
Şanlı sancaklara, parlak savaşların bütün güzelliklerine.
Gösterişli kordonlara, törenlere elveda!
Ey siz ilkel ve kaba gırtlaklarıyla
Ölümsüz Jüpiterin'in korkunç haykırışlarına öykünen
Ölüm makineleri, elveda! Artık işi bitti Othello'nun.

(III,3)

Shakespeare Othello'ya, şövalyeye yaraşır destanda ve aşk hikâyesinde bulunan, feodal kahramanlıkların tüm özelliklerini bahşetmiştir. Burada büyüleyici bir şiir, ama aynı zamanda çürüyen değerler kümesi vardır. Başlangıçta krallık kanı vardır:

> Krallar yetiştirmiş bir soydan geldiğimi açıklayacağım.
>
> *(I,2)*

Sonra, Romalılara ait retorikden miras kalmış, hayal ürünü ve efsaneleşmiş kahramanlar vardır.

> Yüce senatörler! Savaş denen zorbanın çakmaklı çelik döşeği
> Benim için üç kez atılmış kuştüyü bir yatak oldu artık.
>
> *(I,3)*

Ve sonrasında peri masalı, düş, efsane öğeleri vardır. Iago, günlük hayat gibi, saf bir madde gibi, tümüyle gerçektir. Othello farklı bir dünyaya, Ulysses'in serüvenlerinden, Rönasans denizcilerinin gezilerine uzanan egzotik dünyaya aittir. Desdemona ile konuşur:

> Başları omuzları altında olan Antropofagilerden
>
> *(I,3)*

Othello ile birlikte, sade Elizabeth dönemi sahnesi tüm okyanusların deniz manzarası ile dolmuştur.

> Nasıl Karadeniz'in buzlu, durmayan akıntısı
> Geri dönüşü olmayan bir yolda,
> Dosdoğru boylarsa Boğaz'dan Marmara'ya,
> Benim kendi düşüncelerim de öyle ilerleyecek,
> Asla dönmeden geriye, güçten kesilip alçalarak
> Asla aşka doğru dönmeyecek:
> Büyük ve müthiş bir intikam
> Hepsini yutuncaya kadar
>
> *(III,3)*

Othello'daki değerler sistemi, oyunun şiiri ve diliyle birlikte yozlaşır. Ama bu trajedide, başka bir dil, başka bir retorik vardır. Iago bunu kullanır. Iago'nun anlamsal (semantik) dünyasında, sözcük sloganları, sözcük ipuçları, anımsatıcı sözcükler nesnelerin isimleri ve nefret, korku ve tiksinti uyandıran hayvanlar göze çarpar. Iago, zamklardan, yemlerden, ağlardan, zehirlerden, ilaçlardan, şırıngalardan, zift ve kükürtten, veba ve bulaşıcı hastalıklardan söz eder.

> Desdemona'nın o kar beyaz namusunu
> Katran kuyusunu çeviririm.

> *Desdemona'mn yufka yüreğinden öyle bir ağ öreceğim ki*
> Teker teker yakalanacak hepsi.
>
> *(II,3)*

lago'nun yardıma çağırdığı vahşilik bile daha özelliklidir. Çaresiz ve güçsüz hayvanları içerir. "Kendini denize atmak ha! Suda, kedileri, gözleri açılmamış köpek yavrularını boğ, *(I,3)*". Simgeler, aptallık ve çirkinlik metaforları (tavuklar ve şebekler), şehvet ve fuhuş simgeleri, "tekeler gibi ateşli, maymunlar gibi kızışmış, çiftleşme zamanı gelmiş kurtlar kadar hırslı. *(III,3)* ".

. Othello'nun konuşması giderek mırıltıya döner. Feodal dönem kahramanlık öykülerinin acıma uyandıran niteliği ve şiiri dilde ve görüntüde yıpratılmıştır. Bu durum Knight tarafından gözlenmiştir. Othello yalnızca Iago'nun ayaklarına kapanmayıp, onun dilini kullanarak konuşmaya başlamıştır. Bu yarım yamalak cümleler, bu oyunda bulduğumuz, kelimenin en çağdaş anlamı, aynı zamanda, ilk başlarda karşılaştığımız iç monologlardan biridir.

> Onunla birlikte? Onun üstünde? -Başkasının olan şeyi gaspetmek için üstüne yatılır. -Birlikte yatmak ha! Lanet olsun! İğrenç bir şey bu. Mendil- İtiraflar -Mendil! Önce itiraf ettir, sonra as emeğine karşılık! Yoo, önce asmalı, sonra isterse itiraf etsin! Düşündükçe titreme geliyor. Gerçekten bir şey olduğunu hissedip öğrenmesem duygularım, aklım, ben bu kadar ani bir sarsıntıya düşürmezlerdi. Sözler değil beni böyle titreten. Of! Burun buruna, kulak kulağa, dudak dudağa! Nasıl olur? -İtiraf? -Mendil? -Ah iblis!
>
> *(IV,1)*

Othello şimdi, fahişelikten, doğurmaktan, ateş ve kükürtten, sicimlerden, bıçaklardan ve zehirden hayran hayran söz edecektir. Aynı vahşiliği yardıma çağıracaktır. Iago av arayan küçük kargalardan söz ediyordu. Othello şimdi, "vebalı evin üstündeki karga görüntüsü tarafından rahatsız edilecektir, *(IV,1)*". Iago'nun tüm saplantılarını ondan devralacaktır, maymun, teke, kırma ve çapkın fahişe görüntülerinden kaçamamışçasına. "Yoksa tekeden farkım kalmaz ki, (III, 3)," der. Törensel şekilde Lodovico'yu kabul ederken bile kendisini tutamaz: "Kıbrıs'a safa geldiniz... Tekeler ve maymunlar, *(IV,1)*".

Caroline Spurgeon, *Shakespeare Görüntüleri* katoloğunda, *Kral Lear*ve *Othello*'daki hayvan dünyasının karşılaştırdı. Her iki trajedide de, acının, dayanılması gereken acının, çektirilmesi gereken işkence-

lerin anlamsal dünyasında hayvanlar görünür. *Kral Lear*'de gösterişli ve azgın av hayvanları vardı: Kaplan, akbaba, domuz. *Othello*'da sürüngenler ve böcekler...[1] Trajedinin eylemi, en azından tutkuların saatine göre, iki uzun gece boyunca devam eder. *Othello*'nun iç görünüşü, başoyuncuların trajedisidir ve giderek daha derine batar. Karakterlerin hayallerinin görüntüsü, erotik saplantılar ve korkulardır. Karanlığın görüntüsü, güneşsiz, aysız, yıldızsız bir dünya. Dünyanın görüntüsü, örümcekler, kurtlar ve kurbağalarla dolu zindandır.

> Kurbağa olup bir zindanın pis havasında çürüyeyim.
>
> *(III,3)*

Ve tekrar:

> Bana isterse hayat, isterse ölüm getiren o kaynaktan,
> Sevgisini isterse besleyen, isterse kurutan o pınardan,
> Çıkarılıp atılmak!
> Ya da orada kalıp orayı iğrenç kurbağaların çiftleşip ürediği
> Pis bir su birikintisi saymak.
>
> *(IV,2)*

Othello ve *Kral Lear*'in hayvan dünyaları arasındaki farklılık yalnızca seviyenin birinde değildir. *Othello*'nun hayvan simgeciliği insan dünyasını alçaltmaya hizmet eder. İnsan bir hayvandır. Ama ne tür bir hayvan?

> "İnsan hemen hemen benzer türleri içine alan insanın tanımı; Habeş maymunu, kısa kuyruklu maymun ve diğer birçokları gibi..."

Bu **Leonardo**'nun bir notudur. Amaç ve karşılaştırmaların seçimi açısından çok benzerdir. İnsan bir hayvan olarak tanımlanabilir; kana susamış, korkak, hileci ve acımasız bir hayvan... Bir hayvan olarak düşünülen insan, kaçınılmaz olarak tepki uyandırır.

> Cassio gibi iri bir sineği bu incecik ağa düşürüvereyim de seyredin.
>
> *(II,1)*

Bu trajedideki en önemli görüntü budur. Sinekler ve örümcekler, örümcekler ve sinekler... Cassio, Roderigo, Othello; hepsi Iago için sinektir. Küçük sinekler ve büyük sinekler. Beyaz Desdemona'da kara bir sineğe dönüşecektir. Othello, Iago'nun tüm takıntılarını üstlenecektir.

---

1. Caroline Spurgeon, *Shakespeare Imagery*, Cambridge, 1935, s. 335-336.

Desdemona: Soylu efendim, inanıyorsunuzdur namuslu olduğuma.
Othello: A, evet; mezbahada üst üste binmiş üreyen kara sinekler kadar
(IV,2)

Sinek hayali *Kral Lear*'de insanın son deneyimlerinden birini içeren bir cümlede geri döner.

> Sinekler neyse yaramaz oğlanlara, biz de oyuz tanrılara
> Öldürüyorlar bizi keyifleri için.
>
> *(Lear-IV,1)*

Bir sinek kime seslenebilir? Bir sineğin çektiği acıyı ne haklı çıkarabilir? Sinek acıyı hak eder mi? Sinek insanlardan merhamet dilenebilir mi?

> Ey doğa tanrıçam sensin benim
> Ben senin yasalarının kulu kölesiyim.
>
> *(Lear-I,2)*

Bu sözleri *Kral Lear*'de Edmund söyler. Büyük Shakespeare trajedilerinde, depreme tanık oluruz. Bağlılığın feodal hiyerarşisi ve Rönesansın doğalcılığı olan, her iki insanlık düzeni de çökmüştür. Dünya tarihi yalnızca örümcekler ve sineklerden oluşur.

Iago (Örümcek): Şöyle ya da böyle olmak elbette kendi elimizdedir
(I,3)

Iago (Örümcek): Tanrı tanığımdır ne sevgimden yapacağım bu işi, ne de gurur diye, öyle görünüp çıkarıma bakmak için.
(I, 1)

Iago (Örümcek): Kendime hizmet ediyorum ona hizmet ettiğim için.
(I, 1)

Othello (Sinek):
Hizmetlerim, ünvanım, tertemiz vicdanım
Haklı olduğumu gösterecektir sonunda
(1,2)

Desdemona (Sinek): İyi geceler, iyi geceler. Tanrı bana yanlışlardan yanlış davranmayı değil, yanlışlardan doğru davranmayı göstersin.
(IV,3)

Othello yalnızca Iago'nun anlamsal dünyasında değil, sıkı sıkı kapalı, ölüm saçan odaya da (Bradley) kendini bulmak için geldi. Othello da, Kral Lear gibi işkenceye maruz kalacak ve deliliğe sürüklenecektir.

Evet, bu gece çürüyüp yok olmalı, belasını bulmalı. Yaşamayacak artık. Hayır; taş kesildi yüreğim. Vurdum mu elime elim acıyor. Ah, ondan daha tatlısı gelmedi bu dünyaya. Bir imparatorun yanında yatıp ona hükmetmeye layık bir kadın... Canı cehenneme! Sadece nasıl bir kadın olduğunu söylüyorum, iğne işlerinde beceriklidir! Çaldığı çalgı insanın yüreğine işler. ...Paramparça edeceğim onu!

(IV,1)

Othello, deli Lear'ın dilini konuşur. Tüm sözbilim (retorik) türleri parçalara ayrılmıştır, insanlar da öyle... Othello son sahnede kendini, tıpkı Kral Lear gibi, Macbeth gibi saçma bir ortamın içinde bulmuştur.

5

Desdemona görünmeden önce bile ondan söz ederler. Bir zenciyle kaçtığını haykırırlar. Zaten Desdemona'nın hayali, hayvan erotizminin dünyasında gösterilmektedir.

...Kocamış bir kara koç
Kuzunuza atlıyor

(I,1)

Othello'nun öndeyişi vahşi bir öndeyiştir. Iago ve Roderigo, Brabantio'yu kızdırmak istemektedir. Yine de bu, hayvan karşılaştırmalarının kullanılmasındaki inatçılığı açıklamaz. Onlar orada plan gereği vardır. Othello ve Desdemona'nın bir araya gelmesi, ilk andan itibaren hayvanların çiftleşmesi olarak sunulmuştur.

...Bir Berberî küheylanı çullanacak kızınıza;
Torunlarınız size kişneyecek, yarış atlarınız hısmınız,
İspanyol atlarından akrabalarınız olacak!

(I,1)

Othello siyahtır, Desdemona beyazdır. Yukarıdaki alıntı parçada **Victor Hugo** siyah ve beyazın, gün ve gecenin simgeciliği üzerine yazmıştır, ama Shakespeare romantiklerden daha belirleyici, daha materyalist olmuştur. *Othello*'daki bedenler yalnızca işkenceye maruz kalmaz, ayrıca birbirini çeker.

...Kızınızla Mağripli iki kıçlı bir hayvan durumundalar şimdi.

(I,1)

İki kıçlı hayvan görüntüsü, biri beyaz diğeri siyah en vahşi, aynı zamanda en büyüleyici cinsel eylem temsillerinden biridir[1]. Ama bu görüntüde ayrıca saf, fiziksellikle birlikte çağdaş erotizmin, farklı olmanın büyüsü, cinsel tabuyu yıkışın atmosferi vardır. Bu yüzden alan çok kez siyah ve beyazdır. Desdemona Othello'yu büyüler, ama Desdemona, Othello tarafından daha güçlü bir biçimde büyülenir.

> ...bir kız,
> Yaşını, ülkesini, şerefini, değerini unutsun da,
> Karakterine karşın,
> Yüzüne bile bakmaya korkacağı birine âşık olsun!
>
> *(I,3)*

Desdemona her şeyden vazgeçmiştir. Acele etmektedir. Artık boş geçecek tek bir gece istemez. Kıbrıs yolunda Othello'yu izleyecektir.

> Mağripli, onunla birlikte yaşamak için sevdim.
> Verdiğim kesin karar
> Göğüs gereceğim fırtınalı yazgım
> Duyursun bunu bütün dünyaya
>
> *(I,3)*

Kean'in zamanında, Desdemona yatağa takke ile girerdi. Çağdaş Desdemonalar, hâlâ sıkça ve o Victoria dönemine ait takkeler giyer. **Heine**, Desdemona'nın ıslak ellerinden dolayı rahatsızlık duyuyordu. Kimi zaman Iago'nun haklı olduğunu düşünüyor ve böyle düşündüğü için üzüldüğünü yazıyordu. Heine, Shakespeare'i **Schlegel, Tieck** ve tüm diğer duygusal Almanlardan çok daha keskin bir biçimde yorumlamıştır. Heine, *Othello*'yu *Titus Andronicus* ile kıyaslamıştır. Her iki oyunda da güzel bir kadının, çirkin bir zenciye olan tutkusu belirli bir ilginçlikle sunulur, diye yazmıştır.[2]

Desdemona, Juliet'ten iki ya da dört yaş büyüktür, Ophelia ile aynı yaşta olabilir, ama Desdemona her ikisinden de daha çok kadındır. Heine haklıydı. Desdemona hem söz dinler, hem inatçıdır. Tutkunun başladığı noktaya kadar söz dinler. Shakespeare'in tüm kadın karakterleri arasında, Desdemona en duygusalıdır. Juliet ya da Ophelia'dan daha sessizdir, kendiyle yoğunlaşmış görünür ve yalnız geceleri

---

1. Antonin Artaud'dan alıntı yapıyorum: "...Tüm gerçek özgürlük karanlıktır, aynı biçimde karanlık olan cinsel özgürlüklerle kesin olarak bütünleşir. Bunun niye böyle olduğunu bilmeyiz. Bunun içindir ki, bütün büyük mitler karanlıktır."(A. Artaud, *The Theater and Its Double*, Çev. Mary Richards, Grove Yay., New York, 1958).
2. Heinrich Heine, *Shakespeares Mädchen und Frauen mit Erläuterungen* (Açıklamalarla Shakespeare'nin Kızları ve Kadınları), Leibzig, 1839.

uyanır.

> Tabiat, biraz bilgi olmadan kendisini böyle gölgeleyen bir tutkuyla kuşatmaz.
>
> *(IV,1)*

Desdemona rahatsız ettiğini bile bilmez, varlığıyla söz verir. Othello bunu sonradan öğrenir, ama Iago bunu baştan beri bilmektedir. Desdemona inançlıdır. Ama onda, eylem olarak değil, potansiyel olarak, bir fahişe özelliği vardır. Aksi taktirde oyun işleyemezdi, çünkü Othello gülünç olurdu. Othello komik olmamalıdır. Desdemona, cinsel açıdan Othello saplantısına sahiptir. Ama bütün erkekler de -Iago, Cassıo, Roderigo- Desdemona saplantısına sahiptir, onun erotik çekiminde kalırlar.

> İçtiği şarap üzümden yapılma. Eğer faziletli olsaydı. Mağripliyi hiç sever miydi? Fazilet ha! Herifin eliyle nasıl oynadığını görmedin mi? ...Dudakları birbirine o kadar yaklaştı ki nefesleri sarmaştı.
>
> *(II,1)*

Othello'nun Desdemona ile ilişkisinde vahşi bir değişim meydana gelir: Iago'nun entrikalarının tam olarak açıklayamadığı bir değişim, sanki, Othello birden Desdemona'dan korkmuştur. **Robert Speaight**, Othello üzerine düşüncelerinde evliliklerinin nerede tamamlandığını merak eder. Venedik'te ya da Kıbrıs'ta, Iago'nun Cassio'yu sarhoş ettiği gece[1].... Böyle bir soru olayların çifte zamanı ve birleştirici gücü ile Shakespeare trajedilerine uygulandığında saçma görünebilir. Ama belki bunun nedeni Shakespeare'in hiçbir güdüyü dışarıda bırakmamasıdır. Bu soru, Othello'nun Desdemona ile ilişkilerinde karanlık bir noktaya dokunur. Othello sanki beklediğinden farklı bir Desdemona bulmuşçasına davranır. "O derece genç olduğu halde içinden pazarlık edip.... *(III,3)*". Kısa bir süre önce, gözlerinde sevgiyle onun hikâyelerini dinleyen kızın şehvetinin birdenbire patlaması, onu şaşırtmış ve korkutmuştur.

> Yatağındayken okulda öğretmeni, sofrasında da günahları için.
>
> *(III,3)*

İlk geceden beri Desdemona kendisini âşık ve eş olarak olarak hissediyordu. Erotizm onun işi ve zevkiydi. Erotizm ve aşk, erotizm ve Othello onun için aynı şeydi. Desdemona'nın Eros'u bir ışık gücüydü,

---

1. Robert Speaight, *Nature in Skaespearian Tragedy*, Londra, 1955.

Othello içinse bir tuzaktı. İlk geceden sonra Othello, aşk ve kıskançlığın, şehvet ve iğrenmenin içinden çıkılmaz şekilde birbirine bağlandığı karanlıkta, sanki kaybolmuştur.

Desdemona aşk tarafından, giderek daha vahşi bir biçimde kuşatıldıkça, Othello'ya daha da fahişe gibi görünür; geçmişte, şimdi veya gelecekte fahişe... Desdemona arzuladıkça, daha iyi sever, Othello onun kendisini aldattığına, ya da aldatabileceğine inanmaya hazırdır.

Iago dünyanın kötülüğünü harekete geçirir, sonunda onun kurbanı olur. Desdemona kendi tutkusunun kurbanıdır. Aşkı, ondan yana değil, ona karşı tanıklık eder. Aşk onun mahvını kanıtlar.

Kral Lear hariç, başka hiçbir büyük Shakespeare oyununda doğa sözcüğü Othello'da olduğu kadar sıklıkla dile getirilmez.

> Bir akıl ve muhakeme kefesi olmasaydı,
> Kanımızdaki azgınlık, tabiâtımızdaki kötülük
> Bize en olmayacak işler yaptırırdı.
>
> *(I,3)*

Bu düşünce bir çok kez hemen hemen aynı sözcüklerle tekrarlanır.

> Ve yine de doğa kendinden nasıl hataya düşer de-
>
> *(III,3)*

Doğa nedir? Doğaya karşı olan nedir? Desdemona babasını kandırdı. *Kral Lear*'de, Lear'in kızlarını, sürgüne gönderilmiş yaşlı bir adamın gözüyle görürüz. Lear'in küfürlerini duyarız. *Othello*'da bakış açısı farklıdır. Othello ve Desdemona ön planda durur. Brabantio merhametimizi uyandırmaz, ama yalnızca şimdilik. Brabantio'nun sözleri daha sonra Othello tarafından tekrarlanacaktır.

> Aklın varsa gözünü iyi aç Mağripli
> Babasını aldattı, seni de aldatabilir.
>
> *(I,3)*

Babaya, kocaya, aileye, sınıfa ve mülke olan saygı doğaya uygundur. Toplumsal düzen doğaldır. Sosyal düzeni yıkan her şey doğaya karşıdır. Erotizm de doğaldır. Ama doğa iyi ya da kötü olabilir. Erotizm, doğal bir baştan çıkarıcıdır. Othello'nun teması, *Macbeth* ve *Kral Lear*'de olduğu gibi düşüştür. Kurnaz kötü adam ve kıskanç koca hakkındaki Rönesans dönemi öyküsü, ortaçağ töre oyununa dönüşmüştür.

Othello: Sen nesin, söyle?

Desdemona: Karınızım efendim, sizin namuslu, dürüst karınız.
Othello:

Hadi, yemin et de böyle olduğuna da, bul belanı;
Meleğe benzediğin için
Zebaniler seni yakalamaya korkacaklar.
Onun için katmerli olsun seni çarpacak bela
Yemin et namuslu olduğuna.

Desdemona: Tanrı biliyor böyle olduğumu.
Othello: Tanrı senin cehennem kadar oynak olduğunu biliyor.

(IV,2)

Melek şeytana dönüşür. Bu, içinde sıklıkla erotizmin saklı olduğu hayvan simgeciliğinden sonra, trajedinin ikinci anlamsal (semantik) yapısıdır. *Othello*'nun manzarası, aysız ve yıldızsız bir dünyadan, daha sonraysa sürüngen ve böceklerden oluşuyordu. Şimdi mekân, ortaçağ tiyatrosundaki gibi, iki kapıdan ibaretti: Cennet ve cehennem kapısı. Ağırbaşlı ve gerçekçi Emilia bile bir cehennem bekçisine dönüşür.

...hey dükkânı cennetle karşı karşıya
Duran ve cehennem kapısına bakan kadın!

(IV,2)

İki kapının önünde, Othello kendini öldürmeden önce büyük kapanış konuşmasını yapar.

...Kıyamet günü karşılaştığımız zaman,
Senin bakışın ruhumu gökten yuvarlayacak
Ve onu iblisler kapışacaklar.

(V,2)

Ama aslında Othello artık bir töre oyunu, bir sır değildir. Ne de bir opera veya melodramdır. Doğa baştan çıkmıştır. Ona güvenilemez. Doğaya, ya da onun yasalarına sesleniş yoktur. Doğa kötüdür. Yalnızca Othello'ya karşı değil Shakespeare'e karşı da. Doğa tarih kadar deli ve acımasızdır. Doğa baştan çıkmıştır, ama ortaçağ töre oyununun aksine kurtarılmaz. Kurtuluş yoktur. Melekler şeytanlara dönüşür. Hepsi de.

Rengin mi attı?
Sabret, genç pembe dudaklı melek!
Bak, ben cehennem gibi kapkarayım.

(IV,2)

Tartışmayı deli Lear sürdürür:

Şu gülümseyen kadını görüyor musunuz?
Baştan aşağı yapmacık;
Yüzüne bakın, belden aşağısı buz kesmiş sanırsınız;
Faziletin mahcupluğuna bürünmüş, zevk sözü edilince
İrkiliyor, ama azmış aygırlar bile zevkle onun kadar
İştah ve hararetle koşmazlar. Üst tarafları kadındır.
Ve onların alt tarafları hayvandır; bellerinden yukarısı
Tanrılarındır ama aşağısı şeytanın malıdır...
Cehennem, zulmet, kükürt kuyuları, alev alev ateşler,
Pis kokular hep, hep oradadır.

(Lear-IV,6)

Othello ve Lear, aynı delilik dünyasında kalır. Doğa yargılanmıştır. Bir kere daha, Shakespeare'in doğa nefreti Swift'in nefretinin habercisidir. Yeniden yaratma işlevinde doğa baştan çıkmıştır. Aşk öyküleri, âşık hikâyeleri ve evli çiftlerin öyküleri, krallar, prensler ve tahtı zorla ele geçirenlerin tarihleri kadar anansız acımasızdır. Her ikisinde de ölü bedenler boş sahneden dışarı taşınıyorlardı.

6

Othello'nun tüm görüntüsü, jestleri, retoriği -bu sonuncusu önü alınamayan yıkımında da- Barok dönemin şiirselliğine aittir. Othello'yu Desdemona'yı ve Iago'yu siyah ve altın renkte, **Rembrant**'a özgü karanlığa dalmış olarak gözümün önüne getiririm. Işık bu üçlünün yüzüne düşer. Brabantio'nun maiyetiyle birlikte Othello'yu aramak için yola çıktığı ilk kalabalık sahnesi bana Gece Nöbeti'ni anımsatır.

Kınında dursun parlak kılıçlarınız, paslandırır yoksa sabah çiyi.

(I,2)

Othello jestlerin trajedisidir. Bu da barok dönemin bir parçasıdır. Ama jestler olduğu gibi havada kalır. Herkes, bir an için hareketsizdir. Ben olsam, Othello'nun son jestlerini de aynı şekilde bırakırdım. Bırakalım, yatakta uzanan Desdemona'ya yaklaşsın, bırakalım geri çekilsin. Iago'nun son tartışmayı kazandığını artık bilir. Dünya yeteri kadar çirkindir, keşke Desdemona Othello'ya ihanet etse, keşke Desdemona'nın zinasına inanır hale gelse, hatta inansa.

...şüphe uyandıran fikirler, ilk önce

Hiç tatsız gelmezler.

(III,3)

Othello Desdemona'yı öldürmek zorunda değildir. Othello o son kararlı anında, Desdemona'yı terk etseydi, oyun daha acımasız olurdu. Cressida ihanet eyleminden sonra ölmez, ne de Troilus kendini öldürür. Oyunları alaycı bir havada biter.

Othello, Desdemona'yı ahlaki düzeni korumak, sevgi ve inancı onarmak için öldürür. Onu affedebilmek için öldürür, böylece hesap kapanacak, dünya yeniden eski dengesine dönecektir. Othello artık hiç mırıldanmaz. Umutsuzca yaşamın, kendi yaşamının, belki de dünyanın anlamını kurtarmak ister.

...Şunu ekleyin sonra:
Bir gün Halep'te dolaşırken
Rastlamıştım zorbalık eden bir sarıklıya.
Bir Venedikli'yi dövüyor, devlete küfrediyordu;
Gırtlağından yakalayıp sünnetli köpeği,
Gebertmiştim -işte böyle

(V,2)

Othello'nun ölümü hiçbir şeyi değiştiremez. Desdemona ölmüş, böylece feodal sadakatin dünyası da ölmüştür. Condottieri, büyüleyici şiiri, retoriği, acıma uyandıran niteliği ve jestleriyle birlikte tarih hatasıdır. Böyle bir jest Othello'nun intiharıdır.

Desdemona, aptal soytarı Roderigo ve tedbirli Emilia gibi ölmüştür. Çok geçmeden Othello'da ölecektir, hepsi ölecektir; soylular ve kötü adamlar, akıllılar ve deliler, şarlatanlar ve gerçekçiler... Tüm seçenekler kötüdür.

Desdemona: Böyle bir şey yapar mıydın? Dünyayı verselerdi?
Emilia: Niye siz yapmaz mıydınız?
Desdemona: Tanrı'nın ışıkları üzerine yemin ederim ki, hayır.
Emilia: Tanrı'nın ışıkları üzerine benden de hayır. Bu işi karanlıkta da yapabildikten sonra!
Desdemona: Sahi söyle, dünyayı verselerdi, kocanı aldatır mıydın?
Emilia: Dünya kocaman bir şey, küçük bir günah için büyük bir fiyat.

(IV,3)

Iago sessizliğini korur. Muhtemelen, işkenceye maruz kaldığında bile sessizliğini koruyacak, tek sözcük etmeyecektir. Tüm tartışmaları, ama yalnızca entelektüel tartışmaları kazanmıştır. Tüm büyük Shakespeare oyunlarında, *Hamlet* ve *Troillus ve Cressida*'dan ileriye

doğru, ahlaki ve akli düzen birbirleriyle çatışma halindedir. Ve bu, *Kış Masalı* ve *Fırtına*'ya kadar öyle kalacaktır. Ama Iago kötü adamdır. Dünyamız gibi, Shakespeare'in dünyası da depremden sonra dengesini yeniden kazanamamıştır. Dünyamız gibi, tutarsız kalmıştır. Shakespeare'in *Othello*'sunda, sonunda herkes kaybeder.

Kral Lear ya da Oyun Sonu

Kral Lear:
Yani bana kaçık mı diyorsun, delikanlı?
Soytarı:
Eee, n'apalım öteki ünvanlarının hepsini bağışladın.
Doğuştan bir bu kaldı sana. *(Kral Lear, I, 4)*

Hepimiz deli doğuyoruz. Kimilerimiz de öyle kalıyor.
(Godot'yu Beklerken, II)

1

Çağdaş eleştirinin *Kral Lear*'e karşı olan yaklaşımı belirsiz ve her nasılsa şaşırtıcıdır. Şüphesiz *Kral Lear* bir başyapıt olarak yerini korumaktadır. Hatta *Macbeth* ve *Hamlet* bile onun yanında sıradan görünmektedir. *Kral Lear*, **Bach**'ın *B Minör Mass*'ıyla, **Beethoven**'in *5. ve 9. Senfonileri*'yle, **Wagner**'in *Parsifal*'ıyla, **Michelangelo**'nun *Kıyamet Günü*'yle (Last Judgement) veya **Dante**'nin *Araf ve Cehennem*'iyle (Purgatory and İnferno) kıyaslanır. Ama aynı zamanda *Kral Lear*, herkesin büyük hayranlık duyduğu fakat kimsenin tırmanmak istemediği yüksek bir dağ izlenimini de uyandırır. Oyun okunurken ve sahnede oynanırken insanı heyecanlandıran o gücünü sanki kaybetmiş gibidir. Sanki yaşadığımız devrin dışında başka bir yerlerden gelmiştir ve çağdaş tiyatroda kendine bir yer edinememiştir. İşte asıl sorulması gereken soru budur: "Çağdaş tiyatro nedir?"

Kral Lear'in tiyatro tarihinde zirveye ulaşması hiç şüphesiz romantik döneme rastlar. *Kral Lear*, romantik tiyatroya mükemmel bir şekilde uymaktadır. Oyun aslında dehşet sahneleriyle dolu bir melodram olarak tasarlanmıştır; acı ve korkularla dolu, tacı elinden alınmış, trajik krala karşı yer, gök, doğa ve insanlar tarafından kurulan komploları anlatmaktadır. 19. yüzyıl başlarındaki oyunlarda, yapay fırtına ve yağmur altında, elinde bastonla, başı açık, sahnede gidip gelen sefil görünüşlü yaşlı adamı Charles Lamb görmüş olsaydı her halde çok gülerdi. Fakat tiyatro çok geçmeden hayal gücünün tüm sınırlarını zorlamaya başlamıştır. Diorama, sahnelerin yeni sahne

mekanizmalarıyla değişmesine ön ayak olur. Artık perdeyi indirmeye gerek kalmadan, birdenbire ve mucizevi bir şekilde, gotik bir şato, dağlık bir bölgeye veya kan kırmızısı gün batımı, fırtınalı bir geceye dönüştürülebiliyordu. Şimşek ve gök gürlemesi, yağmur ve rüzgâr sanki gerçek gibidir. Romantik imgelemde, romantizmin favori manzaralarını bulmak çok kolaydır: Kasvetli şatolar, izbe kulübeler terk edilmiş mekânlar, gizemli, görkemli ve tüyleri ürperten yerler, ay ışığında parıldayan yüksek kayalar[1]. *Kral Lear* aynı zamanda romantik oyunculuk biçimini de korumuştur. Öyle ki *Kral Lear*, Kean ve ekolü tarafından çok benimsenen, hareketli jestlerle, korkunç sahnelerle, vahşi ve gürültülü monologlarla dolu bir konu sunmuştur. Oyuncunun görevi, insan ruhunun derinliklerinde kalan karanlık noktaları göstermektir. Kral Lear'in ve Gloster'in mutsuz yazgısı, korku ve acıma duygusu uyandırıyor ve seyirciyi şoke ediyordu. Ve öyle de oldu. Acı çekmek Lear'ı armdırdı ve onu trajik mükemmelliğine yeniden kavuşturdu. Shakespeare'in *Kral Lear*'i, 'romantizmin kara tiyatrosu'dur.

Ve daha sonra karşımıza tarihsel, eski ve gerçekçi bir Shakespeare çıktı. Sahne tasarımcıları, *Jül Sezar* (Julius Caesar) oyunundaki Forum'un özelliklerini kopya etmek için Roma'ya gönderildi. Figüranlar dönemin kıyafetlerini giydiler. Ortaçağ kıyafetleri, Rönesans mücevherleri, Elizabeth döneminin mobilyaları kopya edildi. Setler her zamankinden daha da güvenilir ve inandırıcı bir hale getirildi. Sahne, tarihi dekorların teşhir edildiği büyük bir sergiye dönüştürüldü. Balkon gerçek bir balkon, saray gerçek bir saray, sokak gerçek bir sokak gibi olmak zorundaydı. Gerçek ağaçların yerini, eski manzara resimleri aldı.

O dönemde, *Kral Lear*'i kesin bir tarihsel döneme yerleştirme çabalarında da bulunuldu. Arkeologların yardımıyla sahnede Kelt mezarları inşa edildi. Lear, yaşlı bir Kelt rahibine dönüştürüldü. Tiyatro

---

1. 1838'de John Bull için bir eleştirmen, çağdaş bir Macready yapımını şöyle tanımlar: "Şatolar aşılması zor duvarlarla çevrili ve sağlam yapılardır; koridorları savaş aletleri ve ganimetlerle donatılmıştır. Druid çemberleri ve şu ana kadar dilencilerin uğraşıp da çalmadıkları nesneler çalılıkların arasında görünüyor. Çatal ışıklar gökyüzünü aydınlatıyor. Üstü örtülü eşyalar ön planda bazan gözümüze çarpıyor bazan de karanlıkta kayboluyor. Rüzgâr ve yağmur uluyarak kendilerini gösteriyorlar. İşte gecenin dehşeti..."
Bu alıntıyı Maynard Mack'ın *Çağımızdaki Kral Lear* (King in Our Time) adlı eserinden yaptım, Methuen, 1966.

teknolojisi (sahne, efekt v.s) her zamankinden daha mükemmel hale geldi. Öyle ki fırtına, rüzgâr ve yağmur aktörlerin sesini daha etkili bir biçimde bastırmaya başladı. Yeni ve mükemmelleştirilmiş tiyatro teknikleriyle arkeolojik Kelt mezarının yeniden inşa edilmesi arasındaki tuhaf ilişki sonucunda, Shakespeare'in oyunuyla ilgili olarak, geriye sadece konu dizisi kalmıştır. Böyle bir tiyatroda, Shakespeare ortama çok yabancıdır; çünkü teatralliği kalmamıştır.

Yeni yüzyılla birlikte, Shakespeare çalışmalarında da bir devrim oldu. İlk defa oyunları kendi döneminin tiyatrosunda olduğu gibi yorumlanmaya başlandı. Yeni nesil araştırmacılar sabırla Elizabeth tiyatrosunun oyunculuk üslubunu ve teatral geleneklerini, yeniden yaratmakla meşguldüler. **Granville-Barker**[1], *Shakespeare Önsözleri* (Prefaces to Shakespeare) adlı ünlü eserinde, Globe Tiyatrosunda *Kral Lear*'in nasıl oynanması gerektiğini gösterdi veya en azından göstermeye çalıştı. Böylece, güya otantik Shakespeare'e bir geri dönüş başladı. Bundan sonra fırtına, sahneden ziyade Lear ve Gloster'in içinde kopacaktı. Bununla beraber asıl sorun, çıldırmış yaşlı adamın uzun beyaz sakalını keserek, birdenbire gülünç hale dönüşmesiydi. Trajik olmalıydı, ama artık değildi.

Hemen hemen bütün Shakespeare oyunlarında, çatışmaların gösterilmesi ve harekete geçirilmesi şaşırtıcı bir hız ve doğrulukla yapılır ve oyunun tüm havası belirlenir. Oyuna psikolojik yönden bakıldığında *Kral Lear* gösterisinin akıl almaz olduğu görülür. Büyük ve güçlü kral, kızları arasında bir retorik yarışması düzenler. İçlerinden biri, ona karşı olan sevgisini herkesten daha iyi ifade etmelidir. Böylece o da krallığını, yarışmanın sonucuna dayandırarak paylaştıracaktır. Hiçbir şeyi görmez ve anlamaz: Regan ve Goneril'in iki yüzlülüğü apaçık ortadadır. Bir insan, bir kişilik olarak bakıldığında Lear, gülünç, saf ve aptaldır. Çıldırdığı zaman acıma ve dehşet duygusu değil, yalnızca merhamet uyandırır.

Gloster de saf ve gülünçtür. İlk sahnelerde davranış komedisinden çıkıp gelmiş, basmakalıp bir karakter gibi görünür. Yazar **Robert Speaight**[2] onu, pazar günü St. James Caddesinde, melon şapkası ve şemsiyesiyle gezintiye çıkmış, çoktan modası geçmiş bir beyefendiye

1. Harley Granville-Barker (1877-1946): İngiliz tiyatro oyuncusu, eleştirmen ve yazarı; deneyimlerine dayanarak sözü edilen kitabı yazmıştır. Usta bir çevirmen ve uyarlamacı olarak tanınır. (Yay.N.)
2. Bkz. R. Speaight, *Nature in Shakespearian Tragedy*, Londra, 1955.

benzetir. Onun hakkındaki hiçbir şey, gözleri oyulacak olan acı dolu yaşlı adama bir imada bulunmaz. Daha sonra bıçaklanarak öldürülen, *Hamlet* oyunundaki Polonius'un da komik bir karakter olduğu doğrudur. Ancak Lear ve Gloster, derin bir ıstırap çekerken, onun ölümü son derece groteskti r.

Yönetmenler, *Kral Lear*'in olay örgüsüyle başa çıkmanın, neredeyse imkânsız olduğunu düşünürler. Gerçekçi olarak ele alındığında, Lear ve Gloster'in trajik kahraman olarak ortaya çıkmaları son derece gülünçtür. Eğer gösteri bir peri masalı veya efsane olarak ele alındıysa, Shakespeare'in dünyasının acımasızlığı da gerçek olmaktan çıkmıştır. Yine de *Kral Lear*'in acımasızlığı, Elizabeth dönemi insanları için çağdaş bir gerçekti ve o zamandan beri de öyle kaldı. Fakat bu felsefi bir acımasızlıktır. Ne romantik ne de natüralist tiyatro, bu tür acımasızlığı gösterebilirdi. Sadece yeni tiyatro yapabilirdi bunu. Bu yeni tiyatroda karakterler yoktur ve trajik ögelerin yerini g r o t e s k almıştır. Grotesk, trajediden daha acımasızdır.

18. yüzyıl sonundan başlayarak Shakespeare'den başka hiçbir oyun yazarının, Avrupa Tiyatro Sanatı üzerinde büyük bir etkisi olmamıştır. Fakat Shakespeare'in oyunlarının sahnelendiği tiyatrolar, sırayla çağdaş oyunlardan etkilendiler. Shakespeare, çağdaş oyunların yaşayan bir esin kaynağıydı. Shakespeare sahnede yavan, cansız ve hissiz olduğu zaman bunun anlamı, sadece tiyatronun değil o dönemde yazılan bütün oyunların da hissiz olmasıdır. İşte Shakespeare'in evrenselliğinin belli bir zamana bağlı kalmayışının bir nedeni de budur.

Shakespeare ve yeni Tiyatro Sanatına adanmış bir kitap, henüz yazılmadı. Belki de öyle bir kitabın ortaya çıkması için vakit henüz çok erken. Fakat **Brecht, Dürrenmatt** veya **Beckett**'ten söz edilirken "Shakespeare'yen" sözcüğünün sıkça kullanılması, oldukça gariptir. Bu üç isim, tabii ki üç farklı teatral vizyonu temsil etmektedir ve Shakespeare'yen sözcüğü ise, her biriyle ilgili olarak farklı bir anlam taşımaktadır. Dürrenmatt'ın asaletini, şiddetini, tutarsızlığını ve üslubuna uygun düzensizliğini, Brecht'in epik kalitesini veya Beckett'in yeni *Teatrum Mundi*'sini karşılaştırmak, belki bu konuya yardımcı olabilir. Fakat bu üç farklı tür oyun ve tiyatronun, Shakespeare'in oyunlarıyla ve ortaçağın ahlaki değerlerinin de ele alındığı oyunlarla çok fazla benzerliği vardır; daha sonra, aynı benzerlik ister romantik, ister natüralist olsun, 19. yüzyıl oyunlarında da görülür. Yalnızca bu

anlamda, yeni tiyatro anti-tiyatro olarak adlandırılabilir.

Yeni tiyatronun en çarpıcı özelliği grotesk kalitesidir. Aykırı görünümüne rağmen, bu yeni grotesk tiyatro, eski tiyatro sanatının ve komedinin yerini alamamıştır. Yeni tiyatro, problemlere, çalışmalara ve insan yazgısına, var olmanın anlamı, özgürlük ve kaçınılmazlık, zayıf toplumsal düzen ile insanı kontrol eden bilinmeyen soyut güç arasındaki çelişki gibi, trajedi temalarına değinir. Grotesk, değişik terimlerle yeniden yazılmış trajedi demektir. **Maurice Regnault** şöyle söyler: "Trajik dünyada, trajedinin eksikliği komediyi doğurur". Bu ifade aslında mantığa çok aykırıdır. Grotesk, trajik dünyada mevcuttur. Dünyanın trajik ve grotesk vizyonu sanki ögelerden oluşmuştur. Trajik ve grotesk dünyada durumlar zorla kabul ettirilmiştir, zorunlu ve kaçınılmazdır. Seçme ve karar verme özgürlüğü bu zorunlu durumun bir parçasıdır. Öyle ki, bu durumda yer alan trajik kahraman ve grotesk aktör, soyut güce karşı yapılan mücadeleyi her zaman kaybetmelidir. Trajik kahramanın düşüşü, soyut gücün tanınması ve doğrulanmasıdır. Halbuki grotesk aktörün düşüşü, soyut güçle alay edilmesi ve ona saygı gösterilmemesi demektir. Soyut güç, kör bir mekanizmaya, bir çeşit robota dönüşür. Alay, yalnızca eziyet eden kişiye değil kurbana da yöneltilmiştir. Kurban, eziyet eden kişinin adaletine güvenerek, onu soyut gücün seviyesine yükseltir; kurban olduğunu kabul ederek, kendini eziyet eden kişiye adar.

Son örnekte trajedi, insan yazgısının bir takdiri, soyut gücün bir ölçüsüdür. Grotesk, zayıf bir insani deney adı altında, soyut güce yöneltilmiş bir eleştiridir. Bu nedenle trajedi katarsis yaratırken, grotesk hiçbir şekilde bir teselli sunmaz. Leontiumlu **Gorgias**[1], trajediyi şöyle tanımlamıştır: "Trajedi bir dolandırıcılıktır. Bu dolandırıcılıkta, dolandırıcı dolandırılandan daha fazla şey ifade eder ve dolandırılan dolandırıcıdan daha akıllıdır". Bir başkası bu özdeyişi değiştirerek şu şekilde de söyleyebilir: "Grotesk, bir dolandırıcılıktır. Bu dolandırıcılıkta dolandıran, dolandırıcıdan daha fazla şey ifade eder ve dolandırıcı dolandırılandan daha akıllıdır". Dürrenmatt'ın *Ziyaret*'indeki (Visit) Claire Zachanassian, Ill'den daha akıllıdır. Fakat Ill ondan daha da akıllıdır. Ill'in ölümü tıpkı *Hamlet*'teki Polonius'un ölümü gibi groteskdir. Ne Ill, ne de Güllen halkı trajik kahramanlardır. Yaşlı kadın,

1. Gorgies (İ.Ö. 483-380): Yunan filozof ve retorikçisi. Atina'da retorik dersleri verdi. Çeşitli eserlerinin arasında her şeyin görüntüden ibaret olduğunu iddia ettiği *Doğa ve Yokluk Üzerine* adlı kitabı vardır. (Yay.N.)

yapay göğüsleri, dişleri ve organlarıyla bir tanrıça değildir. O mevcut bile değildir. Neredeyse yeniden yaratılmıştır. Ill ve Güllen halkı, kendilerini öyle bir durumda bulurlar ki, burada trajediye yer yoktur. Yalnızca grotesk mevcuttur. **Ionesco**, *Tiyatro Deneyimleri* (Expérience du théâtre) adlı eserinde şöyle yazar: "Komedi saçmalığın duyumudur ve trajediden daha umutsuz görünür. Komedi oluşan bir durumdan dışarı çıkamaz"[1].

Trajik ve grotesk dünyalar kapalıdır ve bunlardan kaçış yoktur. Trajik dünyada bu mecburi durum, tanrılar, kader, Hıristiyan Tanrısı, doğa ve tarih tarafından zorla kabul ettirilerek, kaçınılmazlık ve mantık ile bağışlanır.

Diğer taraftan, her zaman bu düzenlemeye karşı çıkan birisi vardır. Eğer doğa mutlaksa, insan doğal değildir. Eğer insan günahkârsa, Tanrı tarafından affedilmeye ihtiyacı vardır. İnsan kurtuluşa ancak affedilmekle ulaşabilir. Grotesk dünyada çöküşün nedeni soyut güce bağlanamaz veya suç onun üzerine atılamaz. Soyut güç nihai mantık ile bağdaşamaz. O daha güçlüdür ve bu her şey demektir. Soyut güç saçmadır. Belki bu yüzden grotesk, harekete geçirilen ve durdurulamayan bir mekanizma kavramını kullanır. Kişisel olmayan farklılıklar ve düşmanca mekanizmalar, eski trajedide görülen tanrı, doğa ve tarihin yerini alır. Modern groteskte kalan en son metafiziksel kavram, muhtemelen anlamsız mekanizma görüşüdür. Fakat bu anlamsız mekanizma, insandan veya her nasılsa insanlıktan daha üstün değildir. Bu, insan tarafından kurulan bir tuzaktır ve bu tuzağa da insanın kendisi düşmüştür.

Trajedi sahnesi genellikle doğal bir manzaradır. İnsanın çöküşüne tanık olan kudurmuş doğa, tıpkı *Kral Lear*'de olduğu gibi, eylemde etkin bir rol oynar. Çağdaş grotesk genellikle uygarlığın ortasında rol alır. Doğa burada neredeyse tümüyle yok olmuştur. İnsan bir odaya tıkılmış ve etrafı cansız nesnelerle çevrilmiştir. Fakat nesneler şimdi, insan yazgısının veya durumunun simgelerinin statüsüne yükseltilmiştir. Shakespeare'de ormanın, fırtınanın veya güneş tutulmasının gördüğü işlevi, şimdi bu nesneler görmektedir. **Sartre**'ın cehennemi bile, sadece odalar ve koridorlardan oluşan geniş bir oteldir. Bu odaların ve koridorların ilerisinde, daha fazla oda ve koridor mevcuttur. Bu cehennem, kapalı kapılar ardında asla metafizik yardıma gereksi-

1. E. Ionesco, *Expérience du théâtre*, 'Nouvelle Revue Française', Şubat, 1958.

nim duymaz.

Ionesco'nun cehennemi de benzer çizgilerle düzenlenmiştir. Yeni kiracı boş bir daireye taşınır, mobilyalar getirilir. Çok geçmeden bu mobilyalar gittikçe çoğalır. Bir süre sonra mobilya kiracıyı her taraftan kuşatır. Daha şimdiden kiracı dört gardrop tarafından kuşatılmıştır ve geriside gelmeye devam eder. Kiracı eşyalar tarafından odaya hapsedilmiştir, öyle ki onu görmek artık mümkün bile değildir. O artık cansız nesnelerin seviyesine indirgenmiştir ve kendisi de bir nesneye dönüşmüştür.

Beckett'in *Oyun Sonu* (Endgame) adlı oyununda, bir odanın içinde bir tekerlekli sandalye ve iki çöp tenekesi vardır. Bir resim ön yüzü duvara dönük olarak asılmıştır. Ayrıca bir merdiven, bir teleskop ve bir de düdük vardır. Doğadan geriye kalanlar ise, çöp tenekelerinin içindeki kum, bir pire ve insanın doğaya ait olan parçası: vücudu-dur.

Hamm: Doğa bizi unuttu.
Clov: Doğa diye bir şey kalmadı artık.
Hamm: Kalmadı mı? Abartıyorsun.
Clov: Çevremizde demek istiyorum.
Hamm: Ama soluk alıyoruz, değiştiriyoruz. Saçımızı, dişlerimizi yi-tiriyoruz.
Clov: Öyleyse bizi unutmadı.

(Beckett, *Oyun Sonu, S.16)*[1]

Trajik durumların gerçekleşmesi yeni tiyatroda kolaylıkla gösterilebilir. Böyle bir trajedinin klasik durumu çelişen değerler arasında seçim yapma gerekliliğini ortaya koyar. Antigone, toplumsal ve idari düzen arasında bir seçim yapmak zorundadır: Creon'un talepleri ve soyut güç arasında... Trajedi, değerlerden birinin yok edilmesine bağlı, seçme ilkesinin altında yatar. İşte soyut gücün acımasızlığı, bir seçim yapmanın istenmesi ve bir uzlaşma olasılığını ortadan kaldıran bir durumu empoze etmede görülür ve buradaki alternatiflerden biri de ölümdür. Soyut güç aç gözlüdür ve her şeyi ister. Kahramanın ölümü ise bunun bir kanıtıdır.

Trajik durum, dayatılan her iki seçenek uyumsuz, ilgisiz ya da uz-

---

1. Beckett'ten yapılmış bütün alıntılar yazarın kendi çevirisidir. Sayfa numaraları ve *Oyun Sonu* ile *Sözsüz Oyun*'dan yapılan alıntılar, Faber/Faber- 1958 baskısından yapılmıştır.

laştırıcı olduğunda groteskleşir. Kahraman, oyun olmasa da oynamak zorundadır. Her hareket kötüdür. Ama kahraman, asla kartlarını yere atıp oyunu bırakamaz. Çünkü oyunu bırakmakla daha kötü bir hareketi işaret eder.

İşte **Dürrenmatt**'ın *Romulus*'ününde, kendisini içinde bulduğu durum, aynı durumdur. O da, çöken bir imparatorluğun son imparatorudur. Tarihin akışını değiştiremeyecektir. Tarih onunla alay etmiştir. Ya gösterişli bir şekilde ölecek, ya da yatağında öldürülmeyi bekleyecektir. Belki teslim olmayı veya intihar etmeyi de düşünebilir. Son Roma İmparatoru olarak bulunduğu konumda her çözüm uzlaştırıcı ve komiktir. Tarih Romulus'u bir soytarıya dönüştürmüştür. Ve hâlâ da onun kendisini ciddiye almasını istemektedir. Romulus'un yapabileceği tek bir hareket kalmıştır: Bilinçli olarak soytarı rolünü kabullenmek ve sonuna kadar öyle oynamak. Bu şekilde tarihsel kaçınılmazlık kendi kendisiyle alay etmiş olacaktır. Soyut güç artık küçümsenecektir.

Antigone bir seçenek trajedisiyken, *Oedipus* bir haksız suç ve kader trajedisidir. Tanrılar kahramanı, kaderin kendisini baba katili ve annesinin kocası olmaya mahkûm edeceği konusunda sadakatle uyarırlar. Kahraman, tam bir davranış ve fikir özgürlüğüne sahiptir. Tanrılar olaya müdahale etmezler, yalnızca izler ve yanlış yapıncaya kadar bekler, daha sonra onu cezalandırırlar. Tanrılar âdildir ve kahramanı, işlediği bir suçtan ötürü cezalandırırlar. Kahraman, bir suç işlemek zorunda kalmıştır. Oedipus kaderi aldatmak istemiş, ama kaderden kaçmamış, kaçamamıştır. Tuzağa düşmüş, bir hata yapmış, babasını öldürmüş, annesiyle evlenmiştir. Olması gereken olacaktır.

Oedipus trajedisi, belki de oyunun kuramıyla ilgili bir sorun gibi görünebilir. Oyun âdildir, başlangıçta her iki ortak kazanmak ve kaybetmek konusunda, eşit şansa sahiptir, her ikisi de oyunu aynı kurallara göre oynamak zorundadır. Oedipus'un kaderiyle ilgili bu oyunda, kader, tanrıların yardımını istememiş, doğanın kurallarını değiştirmemiştir. Kader oyununu, mucizelerin yardımı olmaksızın kazanmıştır.

Oyun âdil olmak zorundadır, ama aynı zamanda öyle bir ayarlanmalıdır ki, kazanan taraf her zaman aynı olsun. Böylece Oedipus her zaman kaybeden taraf olur.

Satranç oynayan ve önceden her hamleyi hesaplayan bir bilgisayar düşünelim. Kişi satrancı bilgisayarla karşılıklı oynamak zorundadır.

Oyunu bırakamaz, bozamaz, oyunu kaybetmek zorundadır. Yenilgisi âdildir, çünkü oyunun kurallarından etkilenmiştir. Kaybeder, çünkü hata yapmıştır, kazanması zaten mümkün değildir.

Kombinasyonları kendisi tarafından yapılmış, kurallarını kendisinin koyduğu ve oynamayı öğrettiği bilgisayar karşısında, oynadığı satrancı kaybeden kişi, artık trajik bir kahraman değildir. Eğer o, satranç oyununu doğumundan ölünceye kadar oynayıp kaybetmek zorunda kalırsa, en fazla traji-grotesk bir kahraman olacaktır. Trajediden arta kalan, haksız suç kavramı, kaçınılmaz yenilgi ve önüne geçilmez hatadır. Artık soyut güç yoktur, onun yerini insan durumunun saçmalığı almıştır.

İnsan tarafından yapılan mekanizmalar, insandan daha güçlü ve daha geniş bazı sınırlamalar altındadır. İşte bu gerçekte saçmalık yoktur. Saçmalık, kesin bir yenilgi ihtimalinin devamlı olarak arttığı bir oyunda, kişiyi zorlayarak, onu oynamaya mecbur edecek bir durumun yaratılmasıdır. Kıyamet gününü ve kıyametin âdil olup olmadığını anlatan, dünyanın sonuyla ilgili bu Hıristiyan görüşü oldukça dokunaklıdır. Atom bombasıyla dünyanın sona ermesi, hayret verici bir manzara olduğu kadar, groteskti de. Böyle bir son, ne Hıristiyanlarca ne de Marksistlerce mantıken kabul edilemez. Zaten öyle olsaydı bile, bu çok aptalca bir son olurdu.

Oedipus ile kaderin oyunu, satranç ile bilgisayar arasındaki karşılaştırma yeterince kesin değildir. Satranç oynamak için otomatik bir makine her hamleyi hesaplasa bile, her zaman kazanması gerekmez. Belki yalnızca kaybetmekten biraz daha fazlasını kazanabilir. Fakat mevcut otomatik makineler içinde, kişi çok daha iyi bir örnek bulabilir. Yazı turaya çok benzeyen bir makine vardır. Yazı veya tura üste gelecek şekilde, madeni bir parayı masanın üstüne, istediğim şekilde koyarım. Makine parayı görmez, ama onu nasıl koyduğumu tahmin etmek zorundadır. Eğer doğru cevabı verirse, kazanır. Makineyi doğru cevabı verip vermediği konusunda bilgilendiririm. Gene aynı şekilde masanın üstüne para koyarım, bu böylece sürüp gider. Bir süre sonra, daha sık doğru cevap vermeye başlayan makine, kazanmaya da başlar. Çünkü sistemi öğrenmiştir ve bunları hatırlar. Şifremi olduğu gibi çözmüştür artık. Üç turadan sonra, iki yazı koyacağımı bilmektedir. Sistemi değiştirip, daha değişik bir yöntemle oynamaya başlarım. Kör makine bunu da öğrenir ve yeniden kazanmaya başlar. Özgür iradem

var ve seçme özgürlüğüne sahibim, masanın üzerine yazı ya da tura koyabilirim, ama sonunda Oedipus gibi kaybetmek zorundayım.

Oyunu kaybetmeyeceğim bir eylem var aslında. Parayı masanın üzerine koyarak yazı ya da turayı seçmeyip, havaya fırlatarak sistemi bir kenara atıp işi şansa bırakmak. Artık, makine ile benim şanslarımız eşittir. Yazı veya turada kazanma ve kaybetme olasılığımız aynıdır, yarı yarıyadır. Makine oyunu ciddiye almamı, kendisiyle mantıklı bir şekilde oynamamı, bir metot, bir sistem kullanmamı istemiştir. Ancak ben bunu istemiyorum. Makinenin yöntemini artık daha iyi anlayabiliyorum.

Makine, averaj yasası ilkesine göre hareket eden kaderi simgeler. Kaderle eşit şansa sahip olmak için, kaderin kendisi olmak gerekir. Şansımı denemek zorundayım. Yarı yarıya şansla oynamalıyım. Makineyle oynarken, özgür iradesinden ve seçme özgürlüğünden vazgeçen kişi, kadere karşı tıpkı, Dürrenmatt'ın Romulus'unun tarihsel gereklilik hususunda takındığı tavrı benimseyen bir tavır takınır. Kişi, arka arkaya yüz kere tura ya da sırayla tura ve yazı veya on turadan sonra iki yazı koymak yerine, sadece ne geleceğini bilmeden, hesaplamadan parayı atar. Bu tür bir kimse, kesinlikle trajik bir kahraman değildir. Yalnızca kadere karşı soytarıca bir tavır takınmıştır. Romulus işte böyle bir adamdır.

Çağdaş trajedide, kader, tanrılar ve doğa, tarihle yer değiştirmişlerdir. Tarih, insan eylemlerinin geçerliliğini kabul veya reddedecek en son mercidir. Ayrıca baş vurulacak tek kaynaktır. Kaçınılmazdır ve insanoğlunun son arzusunu gerçekleştirir. Nesnel ilerlemenin yanı sıra, nesnel mantıktır. Bu nesneler dizisinde tarih, aktörlü ancak seyircisiz bir tiyatrodur. Kimse oyunu izlemez, çünkü herkes oyunda rol almaktadır, yani oyunun içindedir. Bu büyük gösterinin senaryosu önceden yazılmıştır ve her şeyi açıklayacak olan bir zorunlu epilog'u içerir. Ama *Commedia dell'arte*'de olduğu gibi metin önceden yazılmamıştır. Aktörler doğaçlama oynarlar ve onlardan bazıları, sonraki sahnelerde olacakları doğru tahmin ederler. Bu özel tiyatro sahnesi aktörlerce değiştirilir; onlar sürekli olarak sahneyi kurarlar ve tekrar değiştirirler.

Aktörler sık sık yanılırlar, fakat senaryo onların hatalarını önceden görür. Denilebilir ki, bu hatalar şenaryonun temelini oluşturur ve onlar sayesinde eylem tüm ayrıntılarıyla anlaşılır. Tarih hem geçmişi,

hem geleceği kapsar. Aktörler, eski çelişkilerini tekrarlayarak geri gelmeye devam ediyorlar ve gereğinden uzun rollerini oynamak istiyorlar. Gereksiz yere rollerini uzatıyorlar ve sahneden uzaklaştırılıyorlar. Sahneye çok geç dönüyorlar. Diğer aktörler çok erken gelip, sahnenin kendileri için henüz hazır olmadığına dikkat etmeksizin bir sonraki perdeden bir sahne oynamaya başlarlar. Aktörler oyunu hızlandırmak isterler ama bu yapılamaz. Her perde kendi sırasında oynanmak zorundadır. Böylece erken gelenler sahneden çekilirler.

19. yüzyıl felsefe ve edebiyatı, bu bölümleri trajik olarak değerlendirmiştir. **Hegel**'e göre, tarihin trajik kahramanları çok geç gelmişlerdir. Nedenleri soylu, fakat tek taraflıdır. Önceki sahnede, bir önceki çağda haklı çıkmışlardı. Eğer nedenleri konusunda ısrar etmeye devam ederlerse, tarih tarafından ezileceklerdi. Hegel'e göre Vendée[1] tarihi, trajedinin bir örneğiydi. Kont Henry, **Krasinski**'nin *İlahi Olmayan Komedya*'sında[2] (Undivine Comedy) Hegel'ci bir trajik kahramandı.

Tarihin akışını boşuna hızlandırmaya çabalayan erken gelenler, aynı zamanda da tarihin trajik kahramanlarıdır. Nedenleri fazlasıyla tek yönlüdür. Ancak bir sonraki tarihsel evrede, bir sonraki perdede geçerli olacaklardır. Onlar bu özgürlüğün, yalnızca zorunluluğun bilinçli kabulü olduğunu anlayamamışlardır. Bu sebeple, yalnızca çözülmesi mümkün sorunları çözebilen, tarihsel zorunluluk, onları ortadan kaldırmıştır. Paris Komün'ü bu tür tarihi trajedilerin bir örneğidir. *İlahi Olmayan Komedya*'daki (Undivine Comedy) Pancrace böyle kabul edildi.

Grotesk tanrılar, doğa ve alın yazısının mutlakıyetini alaya aldığı gibi, tarihsel mutlakıyeti de alaya alırlar. Bunu da bazı eğlence fuarlarının popüler özelliği olan kahkaha silindiri vasıtasıyla yaparlar. Silindir kendi ekseni etrafında hızla dönerken, silindirin duvarına yapışmış bir yığın insan, dengelerini korumaya çalışırlar. İnsanlar dengelerini, ancak silindirin aksine istikamete, yani aşağı doğru hareket ederek koruyabilirler. Bu oldukça zordur. Çünkü silindirin hızı artınca, merkezkaç kuvvetiyle yukarı doğru çıkarlar, azalınca, umut-

1. Vandée: Fransa'ya ait dinsel inançların güçlü olduğu bu bölgede, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında, Fransız İhtilaline karşı köylü ayaklanmalarının yol açtığı savaşlar olmuştu. (Yay. N.)

2. Krasinski (1812-1859): Polonyalı şair. İtalya ve Fransa'da yaşadı; dramatik ve lirik eserler verdi. *Undivine Comedy*, Polonya edebiyatında sınıf mücadelesini işleyen ilk edebi eserdir ve dramatik şiir türündedir. (Yay.N.)

suzca silindirin dibine yuvarlanırlar. Hareketleri ve duvarları kavramaları zorlaştıkça, ayakta kalmak onlar için imkânsızlaşır, bu yüzden daha da komik görünürler.

Silindir, fizikötesi bir ilişki içinde olduğu bir motorla döndürülür. Kişi, yine de silindiri, içinde dengelerini korumaya çalışan ve düşen insanların döndürdüğünü kolayca hayal edebilir. Böyle bir silindir kalıcı olabilir. Şüphesiz ki silindirin hareketleri değişken olacaktı. Kimi zaman bir yönde, kimi zaman diğer yönde dönecekti. İnsan için, böyle bir silindirde dengesini korumak çok daha zor olacaktı. Her zaman adımlarını ileri geri, daha hızlı, daha yavaş değiştirmek zorunda kalacaktı. Böyle sabit bir silindirde daha çok insan düşecekti. Ancak düşenler, ne çok hızlı hareket ettikleri için, ne de çok yavaş hareket ettikleri için trajedi kahramanıdırlar. Yalnızca grotesktirler. Bu sabit silindirden çıkış olmasa bile grotesk olacaklardır. **Adamov**'un çoğu oyununda gösterilen toplumsal mekanizma, kahkahalar silindirine çok benzemektedir.

Trajedinin ve groteskin dünyaları benzer bir yapıya sahiptir. Grotesk, trajedi temalarını yüklenir ve aynı köklü soruları sorar. Yalnızca soruların yanıtları farklıdır. Trajik ve grotesk insan yazgısı hakkındaki bu tartışma, düşüncenin iki yolu ve iki felsefenin, fikir ayrılığının sürekliliğini yansıtır. Polonyalı filozof **Leszlek Kolawski**, papaz ve soytarı arasındaki uzlaştırılamaz zıtlıkta olduğu gibi, iki zıt davranışı tanımlar. Trajedi ve grotesk arasında, ahlak düzeni ile günlük uygulama arasındaki çelişkinin nihai sonuna beslenen mutlak umut inancı, eskoloji gibi kavramlardan yana ya da onlara karşı aynı çelişki vardır. Trajedi din adamlarının, grotesk soytarıların tiyatrosudur.

İki felsefe ve iki trajedi tipi arasındaki bu çelişki büyük ayaklanma zamanlarında özellikle sertleşir. Yerleşik değerler bir kenara atıldığında, tanrıya, doğaya ya da acımasız dünyanın verdiği eziyetlerden tarihe seslenişin olmadığı zaman, soytarı tiyatroda merkezi figür olur. O, Shakespeare'in *Kral Lear*'inde olduğu gibi, tümümüzü aptal ve delilere dönüştüren soğuk gecede, dünyanın üstüne çöken, sonsuz soğuk gece boyunca, yaptıkları acımasız gezintilerinde, sürgün edilmiş üçlüye eşlik eder: Kral, soylu ve oğlu.

2

Gözleri kör edildikten sonra Gloster, kendini Dover'in uçurumlarından denize atmak ister. Deli taklidi yapan oğlu, ona rehberlik yapar. **Juliusz Slowacki**[1] tarafından ıstırap piramidine benzetilen Kral Lear gibi, ikisi de insan ıstırabının derinliklerine, ıstırap pramidi'nin tepesine ulaşmıştır. Fakat sahnede, biri kör adamı, diğeri deliyi oynayan, yalnızca iki oyuncu vardır. Birlikte yürürler.

Gloster: O kayalığın tepesine ne zaman varacağız?
Edgar: İşte çıkıyoruz ya, bakın ne kadar zorluk çekiyoruz.
Gloster: Yer bana düzmüş gibi geliyor.
Edgar: Son derece dik... Dinleyin! Denizin uğultusunu işitiyor musunuz?
Gloster: Yoo, hiçbir şey işitmiyorum.

(IV,6)

Bu sahneyi hayal etmek kolaydır. Metnin kendisi, sahnenin gidişatını belirler. Edgar, Gloster'e destek olmaktadır. Tepenin yukarısına tırmanıyormuş gibi yaparak ayağını yükseğe kaldırır. Gloster'de ayağını yüksek bir yere basacakmış gibi kaldırır, ancak ayağının altında boşluk vardır. Tüm bu sahne, belli bir tiyatro türü için, pandomim için yazılmıştır.

Bu pandomim, düz bir sahnede oynanırsa bir anlam ifade eder. Edgar deli taklidi yapar, ama böyle yaparken doğru jestler uygulamalıdır. Teatral anlatımda, deli adam, kör adama rehberlik ederken, var olmayan bir uçurumun varlığına inanarak konuşur onunla. Manzaranın bir başka anı gösterilecektir. Shakespeare, boş sahnede sık sık bir manzara yaratır. Birkaç sözcük, yumuşak bir öğleden sonra ışığı Globe'da, akşama, geceye veya sabaha dönüşür. Shakespeare'e ait hiçbir görüntü, *Kral Lear*'deki kadar kesin ve açık değildir. **Brugel** tablosuna benzemektedir: İnsanlar, nesneler ve olaylar... Kayaların ortasında sarkmış bir adam, deniz rezenesi toplamaktadır. Sahilde dolaşan balıkçılar farelere benzemektedirler. Bir gemi, sandal kadar görünüyor, bir bot, şamandıra gibi yüzüyordur.

Slowacki'nin *Kordian* adlı oyunu kahramanına baktıran, Shake-

1. Juliusz Slowacki (1809-1849): Polonyalı şair ve oyun yazarı. Shakespeare'den esinlenerek romantik simgeciliği ve imge gücünü birleştiren oyunlarında Polonya tarihinin izleri görülür. *Kordion* adlı oyununu 1834'de yazmıştır. (Yay.N.)

speare'in hayal gücünün bu uçurumudur.

> Gel! Burada zirvede dur hareketsiz. Bu kadar derinlere
> Kader ne korkunç, ne baş döndürücü bir şey!
> Uçurumun yarı yerinde uçuşan kargalar, mayıs böcekleri kadar ufalmış
> Kayalar ortasında bir adam sarkmış rezene topluyor
> Ancak bir insan başı kadar büyük.
> Sahilde dolaşan balıkçılar farelere benziyor...

Boş sahnede yaratılan gerçek manzara, dekorun bir parçası olarak kullanılmak ya da yokluğun yerini almak için yaratılır. Slowacki, bu sahnenin etkileyici amacını mükemmel şekilde anlamıştır.

> Ah Shakespeare! Ruh! Tanrının yarattığından
> Daha yüksek bir dağ inşa ettin.
> Çünkü kör bir adama uçurumdan bahsettin...

Manzara şimdi, pandomim için yalnızca bir sebeptir, Gloster ve Edgar uçurumun tepesine ulaşmıştır. Manzara şimdi aşağılardadır.

> Elinizi verin bana işte
> Tam uçurumun kenarındasınız.
> Bana dünyaları verseler, aşağı atlamam.
>
> *(Kral Lear-IV,6)*

Shakespeare zamanında aktörler, muhtemelen ayaklarını küçük bir korkuluktan aşağı, doğrudan doğruya, ayakta duran seyircilerin başlarının üzerine sarkıtırlardı. Biz burada, Elizabeth Sahnesi'nin tarihsel yeniden yapılanmasıyla ilgilenmiyoruz. Burada, mimin varlığı ve önemi bir anlam taşır. Shakespeare zordur. Gloster zaten uçurumdan atlamıştır. Her iki oyuncu da var olmayan uçurumun dibindedir. Aynı manzara şimdi tepelerindedir. Mim sürmektedir.

> *Gloster:* Ben düştüm mü, düşmedim mi?
> *Edgar:* Düştün ya, hem de bu kalker kayaların korkunç tepesinden düştün. Başını kaldır da bir bak; tepedeki tiz sesli tarla kuşunu ne işitir, ne de görebilirsin; hadi bir bak.
>
> *(IV,6)*

Mim, sarp kayalıklı uçurumun tepesinde ve dibinde pitoresk bir alan yaratır. Shakespeare, en gerçekçi ve somut manzarayı yaratmak için anti-yanılsamacı tiyatronun tüm yollarını kullanır. Manzara, yalnızca kör bir adamın yanılsaması olan bir manzaradır ve içinde, görüş açısı, ışık, insanlar, nesneler hatta sesler bile vardır. Uçurumun

yüksekliğinden deniz duyulamaz ama kükremesinden söz edilir. Uçurumun dibinde tarla kuşu duyulamaz ama şarkısından söz edilir. Bu manzarada sesler yokluklarıyla vardır, sessizliği dolduran onlardır. Tıpkı boş sahneyi dolduranın uçurum olması gibi...

İntiharla ilgili atlayış sahnesi de bir mimdir. Gloster son bir dua için diz çöker, sonra, oyunun İngiliz gösterimleri geleneğine uygun olarak düşer. Şimdi uçurumun dibindedir, ama yükseklik yoktur, bu bir yanılsamadır. Gloster boş bir sahnede eğilmiş, düşmüş ve kalkmıştır. Bu noktada düş kırıklığı devam eder.[1]

Var olmayan uçurum, yalnızca kör adamı aldatmayı hedeflemez. Bir an için, biz bile bu manzaraya ve bu mime inanırız. Bu dersin anlamını tanımlamak kolay değildir, ama bir şey açıktır; bu türden bir ders, tiyatronun dışında, daha doğrusu belli bir tiyatronun dışında düşünülmemelidir.

Düzyazıda elbette Edgar, Gloster'i Dover uçurumlarına götürebilir, bir taştan atlamasına izin verip, bir uçurumun tepesinden atladığına inandırabilir, onu şatodan bir günlük uzağa götürüp, herhangi bir kum tepeciğinin üstünde, bir taştan atlatabilir. Filmde ve düzyazıda, kumların üzerindeki gerçek taşlarla, eşit gerçeklikte kalker kayalıklardan oluşmuş uçurumun tepesinden atlayış arasmda, yalnızca bir ihtimal vardır. Bu sahne oyunu filme alınmadıkça, ekrana aktarılamaz. Ama doğalcı, hatta biçimci tiyatroda, ekrana yansıtılan veya dekora konulan uçurumla, Shakespeare'in vermek istediği ders tümüyle yok olurdu.

Sahne boş olmalıdır. Sahnede bir intihar olayı ya da intiharın bir simgesi canlandırılmaktadır. Mim simgelerin gösterisidir. Ionesco'nun *Gönüllü Katil*'inde (Le Tueur sans Gages), aynı zamanda polis şefi olan mimar, Berenger'e Cité Radieuse'ün etrafını gösterir. Boş sahnede Berenger, hayali çiçekleri koklar, hayali duvarlara vurur. The Radiant City hem vardır ve hem de yoktur, daha doğrusu daima ve her yerde var olmuştur. Ve bu yüzden böylesine korkutucudur. Benzer şekilde, Shakespeare'in uçurumu Dover'da vardır ve yoktur. O, her zaman bekleyen bir uçurumdur. İnsanın atlayabileceği uçurum her yerdedir.

---

1. G. Wilson Knight'ın *Kral Lear*'deki grotesk ögeler hakkındaki özgün araştırmalarında bulunan bu sahnenin analizini benim çalışmalarımla karşılaştırınız. *'King Lear' and the Comedy of the Grotesque* (*The Wheel of Fire* adlı kitabında, Londra, 1957).

Birkaç sözcüklük diyalog yoluyla Shakespeare sahne platformunu, iç sahneyi ya da galeriyi, sık sık bir Londra caddesine, bir ormana, bir saraya, bir gemiye ya da bir şato savaşma dönüştürmüştür. Ama bunlar daima eylemin gerçek yerleridir. Kasaba halkı Kule'nin dışında toplanır, âşıklar ormanda gezinir, Brutus Sezar'ı (Caesar) Forum'da öldürür. Dover'deki beyaz uçurum, farklı bir işlevi yerine getirir. Gloster, uçurumun tepesinden ya da bir kayalıktan atlamaz. Shakespeare bu defa, *Kral Lear* oyununda, yalın tiyatronun paradoksunu gösterir. Ionesco'nun *Gönüllü Katil*'inde aynı teatral paradoksu kullanır.

Gloster, büyük bir etik oyunun bir sahnesini oynarken, boylu boyunca yere düşer, hatta aşağı bile yuvarlanır. Artık, sürgün edilmiş krala acıdığını gösterdiği için gözleri kör edilmiş bir saray soylusu değildir. Eylem artık Elizabeth ya da Kelt İngiltere'siyle sınırlanamaz. Gloster sıradan bir adamdır ve sahne ortaçağın Theatrum Mundi'sine dönüşür. Şimdi, *Kutsal Kitap*'tan bir alegorik mesel canlandırılmaktadır: Biri, tüm varlığını kaybederek bir dilenciye dönüşen zengin bir adamın, diğeri ancak gözlerini kaybettiğinde iç dünyasına ve yaşama bakışının olumlu değişimini gören kör bir adamın hikâyesi. Sıradan adam dünyadaki gezintisine başlar. Ortaçağın gizemli oyunlarında sahne boştu, ama arka planda dört malikâne vardı. Bu dört kapı; Dünya'yı, Araf'ı, Cennet'i ve Cehennem'i temsil ediyordu. *Kral Lear*'de sahne tümüyle boştur; insanoğlunun beşikten mezara yolculuğunu sürdürdüğü, acımasız dünya dışında hiçbir şey yoktur. *Kral Lear*'in konusu, bu yolculuğun anlamının, cennetin veya cehennemin var olup olmadığının bir araştırmasıdır.

Shakespeare İkinci Perdenin ortasından, Dördüncü Perdenin sonuna kadar, *Kutsal Kitap*'m temasını ele alır. Fakat bu yeni *Eyüb'ün Kitabı* (Book of Job) veya **Dante**'nin *Inferno*'su Rönesans'm sonuna doğru yazılmıştır. Shakespeare'in oyununda, ne Hıristiyan cenneti, ne de hümanistlerin inandığı ve varsaydığı cennet vardır. *Kral Lear* tüm eskatologyalarla alay eder: Dünyada ve ahirette vaat edilen cennetle, Hıristiyanlarla ve dünyevi felsefeyle, evrenin yaradılış teorisiyle ve tarihin akılcı görüşüyle, tanrılarla ve doğal erdemle... *Kral Lear*'de hem ortaçağa, hem de Rönesansa ait değer yargıları yok olur gider. Bu devasa pandomimden arta kalan, kralın, soytarının, kör adamın, deli adamın şaşkın diyaloglarına devam ettiği, fırtınanın arkasında yalnızca taş yığını bıraktığı, boş ve kanayan bir dünyadır.

Kör Gloster, boş sahneye düşer. Onun intihara benzer atlayışı trajiktir. Gloster insan ıstırabının derinliklerine ulaşmıştır, babasını korumak için, deli Tom rolünü oynayan Edgar da öyle. Ama aktörlerin sahnede oynadığı pandomim groteskti, içinde sirkle ilgili bir şey vardır. Kör Gloster var olmayan yüksekliğe tırmanan ve düz sahneye düşen bir soytarıdır. Çağdaş tiyatronun bir türünde, felsefi bir maskaralık canlandırılmıştır.

> Sol kulisten düdük sesleri duyulur.
> Yerinden kımıldamaz.
> Ellerine bakar, makası arar, görür, gidip alır, tırnaklarını kesmeye koyulur, durur, düşünür, keskin tarafı üzerinde parmağını gezdirir, gidip makası küçük kübün üzerine bırakır, yana döner, gömleğinin yakasını açar, boynunu serbest bırakır, elini boynuna dokundurur.
> Küçük küp, üzerinde makas ve ip ile birlikte yukarıya çekilir ve gözden kaybolur.
> Makası almak için döndüğünde olanları görür.
> Yana döner, düşünür.
> Büyük kübe ilerler, üzerine oturur.
> Büyük küp altından çekilir. Yere düşer.
> Büyük küp yukarıya çekilir, gözden kaybolur.
> Yüzü seyirciye dönük, bir yanına uzanmış, önüne bakar.
>
> *(Sözsüz Oyun, s. 59-60)*

Beckett'in *Oyun Sonu* (Endgame) ile *Sözsüz Oyun* (Act Without Words) oyunları, son yorumları itibariyle birbirlerine yakındır. Burada karakterlerin kalan izleri, ayrıca eylem ve durum azaltılmıştır. Geride kalanların hepsi, evrensel insanlık kaderinin dersi olan bir durumdur. Tam bir durum. Adam boş sahneye atılmıştır, yan girişlerden kulise kaçmaya çalışır, ama tekmelerle geri gönderilir. Yukarıdan, birkaç yapraklı bir ağaç, bir sürahi su, terzi makası, bazı küpler halatla aşağı indirilir. Adam yaprakların gölgesinde saklanmaya çalışınca ağaç yukarı çekilir. Sürahiyi tutmaya çalışır. Bu kez, sürahi yukarı çıkar. İntihara kalkışır, ama gerçekleştirmesi mümkün değildir. Dal gövdeye karşı kıvrılır. (Sh. 59) Adam oturup düşünür. Sürahi ve ağaç yeniden belirir. Adam kımıldamaz.

Oyun Sonu'na (Endgame) getirilen bu finalde, insanın dışındaki güçler, tanrılar, kader, dünya, ilgisiz değil ama alaycı ve kötü niyetlidir. Onu her zaman öfkelendirirler. Bu güçler ondan daha kuvvetli-

dir. Adam yenilmelidir ve ona dayatılan durumdan kaçmamalıdır. Yapabileceği tek şey vazgeçmek, kör adamı oynamayı reddetmektir. Yalnızca reddetme olasılığıyla, dış güçlerin üstesinden gelebilir.

Bu dersin, *Kutsal Kitap*'a ne kadar yakın olduğunu anlamak kolaydır, hatta metaforlarından bile anlaşılabilir. Bir palmiye, palmiyenin gölgesi, su... İnsanın üstünde ve ötesindeki güç, eski Ahit'in Tanrısını güçlü biçimde anımsatır. Bu ayrıca *Eyüb'ün Kitabı*'dır (Book of Job), ancak iyimser bir sonu yoktur.

Bu yeni *Eyüb'ün Kitabı* (Book of Job), bir sirk pandomimi gibi gülünç gösterilir. *Sözsüz Oyun*'u (Act Without Words) bir palyaço oynar. Felsefi ders, trajedi ve grotesk gibi yorumlanabilir, ama sanatsal dışavurumu yalnızca groteskdir. Gloster'in intihar girişimi dahi, yalnızca, boş bir sahnedeki bir sirk taklasıdır. Gloster'in ve Edgar'ın durumu trajiktir, ama soytarılığın klasik ifadesi olan pandomimle gösterilmiştir. Shakespeare'de soytarılar sıkça kral ve kahramanların davranışlarını taklit ederler, ama yalnızca *Kral Lear*'de palyaçoluk yoluyla büyük trajik sahneler sergilenir

Grotesk olan yalnızca intihar mimi değildir. Devam eden diyalog da acımasız ve alaycıdır. Kör Gloster diz çöker ve dua eder:

> Ey kudretli tanrılar!
> Bu dünyadan vazgeçiyorum aktık ve huzurunuzda,
> Istırabımı, tevekkülle üzerimden silkip atıyorum
> Karşı konamaz iradenize isyan etmeden
> Bu acıya dayanabilseydim.
> Şu hayat artığının titrek ışığı kendi kendine
> Sönünceye kadar beklerdim.
> Edgar sağ ise, size emanet ediyorum.
>
> *(IV,6)*

Eğer tanrılar varsa Gloster'in intiharının bir anlamı olurdu. Bu, hak edilmemiş ıstıraba ve dünyanın adaletsizliğine karşı bir protestodur. Bu protesto kesin bir yönde yapılmıştır. Eskatalogya'ya göndermede bulunur. Tanrılar acımasız olsa bile, bu intiharı göz önünde bulundurmalıdırlar. Bu, tanrılar ve insan arasındaki son değerlendirmede geçer akçedir. Değeri, yalnızca soyut güce göndermesinde yatar.

Eğer tanrılar ve dünyadaki ahlaki düzenleri yoksa, Gloster'in intiharı hiçbir şeyi çözemez veya değiştiremez. Bu yalnızca, boş sahne üstündeki bir takladır. Fizikötesi ortam dışında, gerçek ortamda da başarısız ve aldatıcıdır. Yalnızca pandomim değil, ayrıca da başından

sonuna kadar groteskdir. Gelmeyen Godot'yu beklemektedir.

Estragon: Kendimizi assak diyordum?
Vladimir: Neyle?
Estragon: Bir parça ipin yok mu?
Vladimir: Hayır.
Estragon: O zaman asamayız
Vladimir: Hadi gidelim.
Estragon: Bir dakika, benim kemerim var.
Vladimir: Çok kısa ama.
Estragon: Bacaklarımın üzerine çıkarsın.
Vladimir: Peki benimkine kim çıkacak?
Estragon: Haklısın.
Vladimir: Kemerime bir bakalım yine de. *(Estragon pantolonunu tutan ipi çözer. Üstüne çok bol gelen pantolon bileklerine kadar iner. İpe bakarlar)* Zorunlu kalırsak idare eder gibi gözüküyor. Ama sağlam mı bakalım?
Estragon: Anlarız şimdi. Tut şunu. *(Her ikisi de ipin bir ucundan tutup çekerler. İp kopar. Düşecek gibi olurlar.)*
Vladimir: Ağzımızı bozmaya bile değmez.

(Godot'yu Beklerken-II)

Gloster düştü ve tekrar kalktı. İntihar girişiminde bulundu, ama dünyayı sarsmayı başaramadı. Hiçbir şey değişmedi. Edgar'ın yorumu iğneleyicidir:

... sandığı yerde olsaydı,
Şimdi çoktan ölmüştü.

(IV,6)

Eğer tanrılar yoksa, intiharın anlamı yoktur. Ölüm her durumda vardır. İntihar insanın kaderini değiştiremez, ama hızlandırır. İntihar protesto olmaktan çıkar. Bu, bir boyun eğiştir. Bu dünyanın en büyük acımasızlığının ölümün kabulü haline gelir. Gloster sonunda farkına varmıştır:

Bundan böyle ıstırabıma katlanacağım;
O kendisi 'yeter artık, yeter ' diye haykırıp
Dininceye kadar katlanacağım.

(IV,6)

Ve bir kez daha, son perdede:

Yoo, yerimden kımıldamam artık; insan pekâlâ burada da çü-

rüyebilir.

(V,2)

Grotesk intihar girişiminden sonra kör Gloster, çıldırmış Lear ile konuşur. Estragon ve Vladimir benzer bir söyleşiyi sürdürür, araya kör, düşmüş, kalkamayan Pozzo'nun iniltileri girer. Puzzo Gloster'i anlayabilmeyi en kolay yol olarak görür:

> . bir gün kör oldum, bir gün sağır olacağız, bir gün doğduk, bir gün öleceğiz... Bir ayağı mezarda dünyaya getirirler bizi, güneş bir an parıldar, sonra yeniden gecedir.
>
> *(Godot'yu Beklerken-II)*

Shakespeare daha fazlasını, daha az sözcükle söylemişti:

> İnsanlar bu dünyadan göçüp gitmeye de
> Katlanmalıdır, tıpkı bu diyara gelişlerine katlandıkları gibi
> Mühim olan ölüme hazırlıklı bulunmaktır.
>
> *(V,2)*

Ionesco, *Gönüllü Katil* (La Tueur sans Gages) oyununda, hepsinin en kısasını söylemişti: "Hepimiz öleceğiz, bu yalnızca ciddi bir yabancılaşmadır. "

3

Kral Lear'in teması, dünyanın bozulması ve çökmesidir. Oyun, tarihsel oyunlardaki gibi ülkenin bölünmesi ve Kral'ın tacını ve tahtını bırakmasıyla başlar. Finali de tarihsel oyunlardaki gibi, yeni kralın ilan edilmesiyle noktalanır. Önsöz ve sonsöz arasında iç savaş vardır. Tarihsel oyunlarla trajediler birbirine benzemez, dünya yeniden düzenlenmez. *Kral Lear*'de Danimarka tahtına çıkacak genç ve kararlı Fortinbras yoktur, ne Augustus Caesar olacak soğuk kanlı Octavius, ne de gecelerimize uyku, sofralarımıza aş verecek soylu Malcolm vardır. Tarihsel oyunlar ve trajedilerdeki son deyişlerde yeni hükümdar orada hazır bulunanları taç giyme törenine çağırır. *Kral Lear*'de taç giyme töreni olmayacaktır. Edgar'ın törene çağırabileceği kimse yoktur. Herkes ya ölmüş ya da öldürülmüştür. Gloster şöyle derken haklıydı: "Bu koca dünya, böylece sıfırı tüketecek". Sağ kalabilenlerse: Edgar, Albany ve Kent Dükleri, Kral Lear gibi, doğanın harap olmuş parçalarıdır.

Oniki önemli karakterden yarısı âdil ve iyidir, diğerleri adaletsiz

ve kötüdür. Karakterlerin ahlaki değerleri simgelediği, tutarlı ve âdil, tam bir bölünmedir, ama aynı zamanda, herkesin mahvolacağı ahlaki bir oyundur bu: Ana karakterlerin yanında soylu karakterler, zalimlerle zulmedilenler, işkencecilerle işkence görenler... İşlem, sahne boşalıncaya kadar devam edecektir. Dünyanın çürümesi ve çökmesi, eskiden olduğu gibi, iki aşamada ve iki ayrı sahnede gösterilecektir. Bunlardan biri 'Macbeth'in Sahnesi', diğeri 'Eyüb'ün Sahnesi' diye adlandırılabilir.

Macbeth'in Sahnesi suçun sahnesidir. Başlangıçta, iki kötü ve bir iyi kız kardeşten söz eden bir çocuk masalı vardır. İyi kız kardeş hapiste asılarak ölecektir. İki kötü kız kardeş de ölecektir, ama zina yapıp, içlerinden biri kocasını zehirleyip öldürdükten sonra. İster ilahi, ister insani, isterse doğal olsun bütün bağlar koparılır, bütün yasalar çiğnenir. Toplumsal düzen, krallıktan aileye toz duman olur. Artık, krallar ve tebaalar, babalar ve çocuklar, kocalar ve karılar yoktur. Yalnız, yırtıcı hayvanlar gibi birbirlerini parçalayarak yutan devasa Rönesans canavarları vardır. Her şey yoğunlaşmış, geniş taslaklarla çizilmiş, karakterlerse güçlükle belirlenmiştir. Dünyanın tarihi, psikoloji ve retorik olmaksızın da yapabilir. Bu tam bir eylemdir. Bu vahşi sahneler, yalnızca bir illüstrasyondur, bir örnektir ve gerçek anlamda Eyüb'ün Sahnesi'ne karşı olan karanlığın fonksiyonlarını sergiler.

Eyüb'ün Sahnesi, ana sahneyi oluşturur. Sahnede, insan kaderi üzerine, ironik, soytarıca bir ahlaki oyun (morality play) oynanacaktır. Bu olmadan önce bütün karakterler, toplumsal durumlarından daha onur kırıcı bir duruma getirilerek dibe çökeceklerdir. Kaya tabakasına, yani dibe ulaşmalıdırlar. Düşüş felsefi bir ders değildir; Gloster'in uçurumdan atlayış varsayımı gibi. Düşüşün teması, Shakespeare tarafından, inatla, tutarlılıkla sürdürülür ve en az dört kez tekrarlanır. Düşüş, aynı zamanda fiziksel ve ruhsal, tensel ve toplumsaldır.

Başlangıçta, sarayı ve bakanlarıyla bir kral vardı. Sonra, şiddetli yağmur ve rüzgâra maruz kalmış, kırlarda başıboş dolaşan dört gezginci dilenci vardır. Düşüş, yavaş ya da birdenbire olabilir; Lear'ın önce yüz, sonra elli daha sonra tek kişilik maiyeti vardı. Kent Dükü, Kral'ın öfkeli bir anına kurban gitmiştir. Ama alçalmanın süreci her zaman aynıdır. Bir insanın ayrıcalıklarının hepsi kaybolmuştur: Ünvanları, statüsü, hatta ismi bile... Herkes kendisinin gölgesidir, yalnızca bir insandır.

Kral Lear: Beni tanıyan kimse var mı burada? Ben Lear değilim herhalde Lear böyle mi yürür? Böyle mi konuşur?

.....

Biriniz söyleyemez mi bana, ben kimim?

Soytarı: Lear'in gölgesi.

(I,4)

Ve bir kere daha aynı soru ve aynı yanıt. Sürgün edilmiş olan Kent Dükü, Kralına kılık değiştirmiş olarak geri döner.

Kral Lear: Ha! Sen de kimsin?

Kent: Bir adam, efendim.

(I,4)

Çıplak adamın adı yoktur. Ahlaki oyun başlamadan önce, herkes çıplak olmalıdır, kurtçuk gibi çıplak.

> Sonra Eyüb kalktı, paltosunu parçaladı, tıraş etti başını, düştü yere, tapındı.
>
> Şöyle dedi, çıplak çıktım anamın rahminden, çıplak döneceğim oraya.
>
> *(Eyüb'ün Kitabı, 20,21)*

Bu yeni *Eyüb'ün Kitabı*'ndaki *İncil*'den alınma imge tamamen tesadüf değildir.

Edgar, göklerin saldığı bütün afet ve belalara çırılçıplak, uluorta göğüs gereceğini, söyler (II,3). Bu tema inatla ve aynı tutarlılıkla geri döner.

> Ben dün geceki fırtınada böyle bir kimse gördüm de,
> İnsan toprak kurdundan başka bir şey değilmiş diye düşündüm.
>
> *(IV,1)*

Düşüşün anlamı, acı çekmek ve işkencedir. Bu, ruhsal ya da bedensel işkence veya ikisi birden olabilir. Lear aklını yitirecek, Kent Dükü işkenceye maruz kalacak, Gloster'in gözleri oyulacak, intihar girişiminde bulunacaktır. Bir insanın çıplak kalması ya da insanlıktan çıkması için, statüsünden, kişiliğinden ve adından yoksun bırakılması yetmez. Birinin onu, hem ahlaki, hem fiziksel olarak sakatlaması, kırıp geçirmesi gerekir. Kral Lear misali, tabiatın harap olmuş bir parçasına döndürmelidir. Ona kim olduğu ancak o zaman sorulabilir. Macbeth'in Sahnesi'ndeki olayları yargılayacak olan yeni Rönesans Eyüb'üdür.

Polonyah eleştirmen **Andrej Falkiewicz**, insanı sakatlayıp, değiştiren bu süreci Shakespeare'de değil, çağdaş edebiyat ve tiyatroda

gözlemiştir[1]. Bu süreci, bir soğanın soyulmasıyla karşılaştırmıştır. İnsan soğanın önce dış kabuğunu, sonra teker teker iç katmanlarını soyar. Soğan nerede biter, özündeki nedir? Kör adam insandır, deli adam insandır, düşkün yaşlı adam insandır. İnsan, insandan başka bir şey değildir. Acı çeken, acısından ve asaletinden kurtulmaya çalışan hiç kimse, acısını kabul veya reddetmez, onunla ölmek zorundadır.

> Ey tanrılar! Kim başına gelenler, "Bundan beteri olamaz," diyebilir? İşte beterin beteri!
> .....
> Ama ben bundan da beter olabilirdim. Onun için, 'Bakın, işte beterin beteri var,' diyebildiğimiz müddetçe ümidi elden bırakmamak gerekir.
>
> *(IV,1)*

Vladimir ve Estragon birbirleriyle çok benzer bir üslupla konuşurlar. Anlaşılmaz biçimde fısıldaşırlar, bu fısıldaşmalarda aynı eskatologyadan kalıntılar vardır.

Vladimir: Artık düşünme tehlikesinden uzata bulunuyoruz.
Estragon: Neden yakınıp duruyoruz öyleyse?
Vladimir: Düşünebilmek en kötüsü değil.
Estragon: Belki de değil. Ama az bir şey mi?
Vladimir: Ne demek az bir şey mi?
Estragon: İşte böyle sorular soralım birbirimize.
Vladimir: Ne demek istiyorsun.
Estragon: En kötüsüne yakın yani.
Vladimir: Doğrusu.
Estragon: Öyleyse mutlu mu sayacağız kendimizi?
Vladimir: Korkunç olan düşünmüş olması insanın.

(Godot'yu Beklerken-II)

Pozzo, *Godot'yu Beklerken*'in ilk bölümünde, açlıktan ölen Lucky'yi iple bağlanmış olarak sürüklerken, gururlu ve gösterişlidir. İlişkileri hâlâ efendi-hizmetkâr, sömüren-sömürülen ilişkisidir. İkinci defa göründüklerinde Puzzo kör, Lucky dilsizdir; hâlâ birbirlerine bir iple bağlıdırlar, ama artık yalnızca iki insandırlar.

> Zamanımızın yarası bu: Körlere deliler yol gösteriyor.
>
> *(IV,1)*

Hemen hemen **Brugel**'in ünlü resminde olduğu gibi, Edgar kör Gloster'i Dover'deki uçuruma getirmektedir. Bu tam *Oyun Sonu*'nun

---

1. A. Falkiewicz, *Theatrical Experiment of the Fifties*, 'Dialog', No. 9, 1959 (Lehçe).

(Endgame) temasıdır. Bu temayı *Kral Lear*'de ilk gören **Beckett** oldu. Dışsal olan her şeyi, tüm eylemi attı ve temayı iskelet formunda tekrarladı.

Clov oturamaz, kör Hamm ayağa kalkamaz, tekerlekli sandalyeyle hareket edebilir. Nell ve Nagg ayaklarını yitirmiş son nefeslerini çöp tenekelerinin içinde vermektedirler. Hamm, efendi olmayı sürdürür ve tekerlekli sandalyesi tahtı çağrıştırır. Hamm, oyunun Londra sahnelemesinde, soluk eflatun rengi bir gecelik giyiyor, yüzünü kan kırmızısı bir mendille siliyordu. O da Kral Lear gibi, alçak ve güçsüz bir zorba, tabiatın harap olmuş bir parçası idi. O da bir Kral Lear'di, Dördüncü Perdenin bir sahnesinde, Kral Lear'in gözleri oyulan Gloster'le karşılaştığı yerde, büyük çılgın monoloğundan sonra, ayağım sıkan ayakkabılardan birinin çıkarılmasını emreder. *Godot'yu Beklerken*'de sahnenin başında, soytarılardan birinin çıkarmaya çalıştığı ayakkabı da aynı sıkan ayakkabıdır.

Acımasız ve alaycı soğanın soyulması sahnesi, Shakespeare'e özgü ve benzer çağdaşlıktadır. Soğan, sonuna kadar, hiçbir acı hissedilmeyinceye kadar soyulur. Bu, bir çöküşün temasıdır. İnsan kavramı kısaltılmış ve bütün durumlar tek ve biricik son olarak kabul edilen insan yazgısı üzerinde yoğunlaşmıştır. Vladimir'in, "Çantada ne var?" sorusuna, artık bir kör olan Pozzo şöyle cevap verir: "Kum". *Oyun Sonu*'ndaki (Endgame) Clov, Nagg'e ne olduğunu anlamak için, çöp tenekesinin kapağını kaldırır ve ağlıyor, der. Buna Hamm'ın cevabı, o halde yaşıyor, olur.

"Ağlıyor, o halde yaşıyor". İngiliz eleştirmenler Beckett'in insanoğlunun Kartezyen formülüne karşı verdiği cevabı, aslında bir teoloji formülünün kısaltılmışı olarak görürler. Oysa gerçekte Beckett, sadece Shakespeare'i tekrarlamaktadır:

> ...bu dünyaya ağlayarak geldik.
> .....
> Doğduğumuz zaman, bu deliler sahnesine
> Çıktığımız için ağlarız.
>
> *(IV,6)*

Dünya gerçektir ve ayakkabı gerçekten sıkmaktadır. Istırap da gerçektir. Fakat insanın yıkımını anlatan vücut dili (el, kol hareketleri) sıkan ayakkabının çıkarılması gerektiğini anlatır. Bu gülünçtür. Boş sahnede kör Gloster'in taklası kadar gülünçtür.

İncil'deki Eyüb de her şeyini kaybetmiş insanın çöküşüdür. Ama

bu çöküntüye uğramış adam, sürekli olarak Tanrı ile konuşur. Lanet okur, küfreder, sövüp sayar. Sonunda Tanrı'nın haklı olduğunu kabul eder. Çektiği acıları haklı çıkartıp, onları yüceltmiş, onları fizikötesi ve mutlak düzen içine almıştır. *Eyüb'ün Kitabı*, papazların tiyatrosudur. Shakespeare ve Beckett'e ait, *Oyun Sonu* (Endgame) ve *Eyüb'ün Kitabı* (Book of Job) soytarılar tarafından oynanır. Fakat bu oyunlarda da karakterler tanrıları yardıma çağırırlar: Lear, Gloster, Kent ve Albany Dükleri gibi...

Lear: Yemin ederim ki yapamazlar.
Kent: Yemin ederim ki yaptılar.

(II, 4)

Önceleri, tanrıların adları Yunancadır. Sonra, yalnızca tanrıdırlar; yani er ya da geç duruma el atması beklenen göğün yükseklerindeki büyük ve korkutucu yargıçlar. Ama tanrılar işe karışmazlar, sessizdirler. Giderek hava daha da ironikleşir. Harabeye dönmüş insanın, tanrıyı yardıma çağırması çok daha gülünçtür. Eylem gittikçe acımasızlaşır, ama aynı zamanda daha da soytarımsı bir hal alır.

Çekme sakalımı! Tanrı hakkı için
Bu ağır hakarettir bana.

(III, 7)

Yenilgi, ıstırap, zulüm, tanrılar zalim olduğu zaman bile bir anlam taşır; o zaman bile... Istırabı haklı çıkarmak için, bu, son dinbilimsel şanstır. *İncil*'deki Eyüb, tanrıyı yardıma çağırdığında, bunu çok iyi biliyordu.

Ceza birden öldürse de, o, masumların mahkeme edilmesine gülecektir.

(Eyüb'ün Kitabı, IX, 23)

Adil Tanrıdan, hâlâ âdil olmayan Tanrıya kadar, tümüne yalvarılabilir. Gözleri oyulduktan sonra Gloster şöyle der:

Tanrıların gözünde muzip çocukların elindeki sinekler gibiyiz,
Bizi keyifleri için öldürüyorlar.

(IV, I)

Tanrılar var oldukça, herkesin kurtulma şansı vardır.

Bunu dinle, ey Eyüb: Hareketsiz dur ve Tanrının harika eserlerini düşün.

(Eyüb'ün Kitabı, XXXVII, 14)

İncil, **Beckett**'in başucu kitabıdır. Bütün bunlardan sonra, bölüm, *Oyun Sonu*'ndaki (Endgame) diyaloga benzer görünmektedir.

Clov: Bana dediler ki, işte yer, kaldır kafanı ve tüm şu güzelliğe bak. O düzene! Bana dediler ki: Gel, şimdi vahşi bir hayvan değilsin, tüm bu şeyleri düşün, her şeyin güllük gülistanlık olduğunu göreceksin. Ne kadar basit! Bana dediler ki! Tüm yaralarından dolayı ölenler ne kadar usta bir dikkat kazanırlar.

Hamm: Yeter!

Clov: Kimi zaman, kendi kendime diyorum ki: Clov seni cezalandırmaktan yorulmalarını istiyorsan, bundan daha iyi acı çekmeyi öğrenmelisin. Kimi zaman, kendi kendime diyorum ki, bir gün seni bırakmalarını istiyorsan, bundan daha iyi orda bulunmalısın.

(s. 50-51)

Clov bir soytarıdır, ama Hamm'den daha mutsuzdur. *Godot'yu Beklerken*'deki (Waiting for Godot) Lucky'nin tıslamaları gibi, Clov'un tıslamaları da hâlâ eskatolojik bir biçimdedir. İnsan yıkıntılarının bu diyaloğunda Hamın tek başına, acının tüm çılgınlığının farkına varmıştır. Eskatologya'ya verecek tek yanıt vardır; Takma kafana.... huzur... kıçlarımıza... Her iki çift, bir yanda kör edilmiş Pozzo ve dili kesilmiş Lucky, diğer yanda, kalkamayan Hamın ve oturamayan Clov, *Kral Lear* ve *Oyun Sonu*'ndan alınmıştır:

Lear: Okusana!

Gloster: Nasıl okuyayım, göz çukurlarımla mı?

.....

Lear: Ne, deli misin sen? Dünyanın hali gözsüz de görülebilir; kulaklarıma bak.

(IV, 6)

Bunlar *İncil*'deki mesellerdir. Körler net bir şekilde görür, deliler gerçeği söyler. Yine de hepsi delidir. **Camus**, "Orada onlardan dört kişi var," diye yazar: "Biri mesleği, diğeri seçimi, öteki ikisi çektikleri acılar gereği"[1]... Aynı kaderin dört parçalanmış bedeni, dört anlamsız yüzüdür. Çılgınlığın soğuk gecesinde Soytarı, Lear'e eşlik eder. Edgar, kör Gloster'i grotesk bir intihara doğru götürür. Lear'ın tanrılardan yardım istemesine, Soytarı açık saçık şakalarıyla, Gloster'in dualarına Edgar kaba saba demonolojisiyle[2] karşılık verir:

> Şeytan Frateretto sesleniyor bana, Neron karanlıklar gölünde balık avlıyor diye; dua et, günahsız, dua et, o habis şeytandan

---

1. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, 1942.
2. *Demonoloji*: Cin ve şeytanların varlığına olan inancı inceleyen bilimdalı. (Yay.N.)

çekin.

(III, 6)

Ama Edgar'ın cin söylemi bir gülünç taklitten, çağdaş Mısırlı düş kitapları ve cadılık üstüne kitapların gülünç bir taklidinden başka bir şey değildir. Aslında büyük ve vahşi bir alaydır. Kendisiyle, Tanrıyla konuşan Eyüb ile alay eder. Çünkü *Kral Lear*'de, Eyüb'ün Sahnesinin üstünde, Macbeth'in sahnesi vardır. Sahnenin üstünde, insanlar birbirini öldürür, keser, eziyet eder, zina yapar, krallıkları böler. Tanrıyla konuşmayı bırakmış bir Eyüb'ün bakış açısından, onlar soytarıdır. Soytarı olduklarını yine de bilmeyen soytarılar.

Lear:

... bir kralım ben,
Bunu biliyor musunuz, beyler?

Asilzade: Siz bir kralsınız biz de sizin itaatli kullarınız.

Lear:

Öyleyse iş işten geçmemiş daha!
O zaman gelin, yakalamak istiyorsanız, yakalayıp tutun.
Tut hadi, tut, tut, tut.

(IV, 6)

Sıfır saati gelmiştir. Lear bunu sonunda anlamıştır. Aynen kör Hamm'in tekerlekten tahta mahkûm olmasına rağmen, her şeyi anladığı gibi. Ve Pozzo, kör olup kum dolu torbaların üstüne düştüğünde:

Pozzo: Güzel bir gün uykudan uyandığımda talih kadar kördüm...

Vladimir: Ne zamandı bu peki?

Pozzo: Bilmiyorum... Bana soru sormayın! Körlerin zaman kavramı yoktur. Zamandaki şeyleri de göremez onlar.

(Godot'yu Beklerken, II)

Ve Kral Lear, çılgın tiradını şöyle bitirir.

Kurtaracak kimse yok mu beni? Ne, esir mi oldum?
Bahtın elinde oyuncak olmak için doğmuşum meğer.

(IV, 6)

Bir anda sahneden koşarak çıkacaktır. Bu olmadan önce, vuran ayakkabısının çıkarılmasını isteyecektir. O şimdi bir soytarıdır, bu yüzden bunu yapmak işine gelebilir. Eyüb'ün Sahnesi'nde, dört soytarı dünyanın çürüyüp yok olması hakkında, eski ortaçağ *sotie*'si canlandırmışlardır. Hem Shakespeare'e hem de Beckett'e ait *Oyun Sonu*'nda (Endgame), çöken çağdaş dünya, Rönesans dünyası ve bizim dünyamızdır. Hikâyeler çok benzer biçimde kurgulanmıştır.

4

Özgün soytarı Harlequin idi. Onda hayvansı bir şey, bir kır tanrısı, bir şeytan gizlidir. Bunun için her zaman siyah bir maske takar. Hep acelecidir ve kendini değişik şekillere sokar. Uzay ve zaman yasaları onun için işler gibi görünmez. Kaşla göz arasında, kılıktan kılığa girer ve bir defada bir çok yerde bulunabilir. O bir hareket şeytanıdır. **Goldoni**'nin Milano'daki Piccola Tiyatrosunda sahneye konulan *İki Efendinin Uşağı* (The Servant of two Masters) adlı oyununda Harlequin ahşap bir platformun kenarında oturmaktadır. Kafasından bir tel saç çeker. Bunu uzatır veya kısaltır, kulaklarının arasından geçirir, burnunun üstünde havada tutmaya çalışır. Harlequin bir hokkabazdır. O aslında kimseye hizmet etmeyen bir uşaktır ve herkesi dalavere ile kandırır. Tüccarları ve âşıkları, markizleri ve askerleri küçümser. Aşk ve hırsla, para ve güçle alay eder. Efendilerinden sadece biraz daha zeki görünmesine rağmen, aslında onlardan daha kurnazdır. O bağımsızdır. Çünkü, dünyanın çılgın bir yer olduğunun farkındadır.

Bir Yaz Gecesi Rüyası'ndaki (A Midsummer Night's Dream) Puck, İngiliz folklorunun popüler bir cini, bir babacan Robin'dir. Ama o ayrıca Rönesans *Commedia dell'arte*'sinin Harlequin'idir. O da çabuk değişen bir sanatçı, bir hokkabaz ve *Yanlışlıklar Komedisi*'nin yapımcısıdır. Puck, âşık çiftleri karıştırır ve Titania'nın bir eşeğin başını okşamasına neden olur. Gerçekte, onların hepsini gülünç duruma düşürür: Titania ve Oberon'u, Helen ve Demetrius'u, Hermia ve Lysander'i... Puck aşkın budalalığını gösterir. Kazadır, kaderdir, şanstır. Şans kendisi bilmemesine rağmen alaycı olabilir. Puck eşek şakaları yapar. Ne yaptığını bilmez. Bu yüzden, tıpkı Harlequin'in yaptığı gibi, sahnede taklalar atar.

Soytarılık bir felsefe, aynı zamanda bir meslektir. Touchstone ve Feste profesyonel soytarılardır. Süslü ve gösterişli soytarı giysileri giyer, prense hizmet ederler. Harlequin olmayı bırakmamışlardır ve pandomimin onlar için öncelikli değildir. Ama artık hiç oyun sahnelemezler, hatta bir oyunda rol bile almazlar, yalnızca oyun hakkında yorum yaparlar. Bu yüzden, Touchstone ve Feste alaycı ve kötüdürler. Bir soytarının durumu belirsizdir ve meslek ve felsefe arasındaki aykırılıkların ortaya çıkardığı, çok miktarda iç çatışmaları vardır. Bir entellektüelinkine benzer şekilde, bir soytarının mesleği eğlence ya-

ratmayı içerir. Felsefesi ondan, gerçeği söyleyip, mitleri ortadan kaldırmasını ister. *Kral Lear*'deki soytarının adı bile yoktur, yalnızca bir soytarı, saf bir soytarıdır. Ama soytarının durumunun farkında olan ilk soytarıdır:

Soytarı: Ne olur amca, bir hoca tut da soytarına yalan söylemeyi öğretsin. Yalan nasıl söylenir öğrenmek istiyorum.

Lear: Bak yalancılık yok ha; sonra kırbacı yersin.

Soytarı: Allahım, nasıl oluyor da kızlarınla aynı soytarısın anlayamadım gitti. Doğruyu söyleyince onlar dövüyor; yalan söylersem sen kırbaçlarım diyorsun, bazan ağzımı açmıyorum, gene kötek... Ah, keşke soytarı olmasaydım da ne olursam olaydım. Ama bak amca, senin yerinde olmak da istemezdim. Aklını iki yandan yontup ortada bir şey bırakmadın.

(I,4)

Kendisini bir soytarı olarak tanıyan, yalnızca prensin hizmetinde olduğu gerçeğini kabul eden bir soytarı, artık bir soytarı değildir. Ama soytarının felsefesi, herkesin bir soytarı, en büyük soytarınınsa, soytarı olduğunun farkında olmayan prensin kendisi olduğu tezine dayanır. Bu yüzden, soytarı diğerlerini aptal durumuna düşürmek zorundadır. Aksi taktirde, soytarı olmazdı. Soytarı yabancılaşmaların etkisi altındadır, ama aynı zamanda yabancılaşmayı reddeder, çünkü bir soytarıdır. Sartre'ın birçok kez tanımladığı gibi, soytarı bir piçin toplumsal durumuna sahiptir. Piç, piç olduğunu ve bunun kaçınılmazlığını kabul ettiği sürece piçtir. Artık kendisini bir piç olarak düşünmediği zaman, piçliği sona erer. İşte bu noktada, piçlerle ve yasal çocuklar arasındaki ayrımını ortadan kaldırmak zorundadır. O zaman, toplumsal düzenin kurumlarına ters düşer ya da en azından onların durumunu ortaya çıkarır. Toplumsal baskılar, kendisine bu ünvanı vermek için, soytarı rolüyle onu kısıtlamak isterler, ama o, bu rolü kabul etmez, aksine, sürekli olarak bu ünvanı diğerlerine verir:

Kral Lear: Yani bana deli mi diyorsun sen?

Soytarı: Öteki ünvanlarının hepsini elden çıkardın; doğuştan bir bu kaldı sana.

Kent: Bunlar tamamıyla deli sözleri değil, efendim.

Soytarı: Tabii değil! O lordlar, o büyük büyük kişiler deliliği bırakırlar mı bana hiç tamamıyla? Tekelini alsam, payımızı isteriz diye yakamı bırakmazlar. Ya hanımlar! Onlar da istemez hepsi bende kalsın... öyle kapışırlar ki!

(I,4)

Eyüb'ün Sahnesi üstünde oynanan soytarılar oyununun açılış konuşması budur. Hemen ilk sahnesinde soytarı, Lear'e soytarılık kukuletasını önerir. Çünkü soytarılık, yalnızca bir felsefe değil, ayrıca bir tür tiyatrodur. Bize göre, soytarılık, *Kral Lear*'in en çağdaş yönüdür. Yeter ki doğru dürüst görülüp yorumlansın. Bu nedenle, kızları tarafından dışarı atılmış, fırtınada başı açık gezinen, bahtsızlıklarının sonucunda, çıldırmış yaşlı adam hakkındaki tiyatro oyunu ve opera, romantik ve doğalcı aksesuarların hepsini reddetmek zorundadır. Ama, *Hamlet* örneğinde olduğu gibi, bu çılgınlıkta yöntem vardır. Delilik, *Kral Lear*'de bir felsefe, soytarının durumuna bilinçli bir geçiştir. Leszcek Kolakowski şöyle yazar:

> Soytarı, yüksek sosyetede hareket etmesine karşın onun bir parçası olmayan ve onun içindeki herkese hoş olmayan şeyler söyleyen, çok belirgin olarak görülen her şeyi tartışma konusu yapan kişidir. Kendisi bu toplumun bir parçası olsa, tüm bunları yapmazdı. O halde en azından, konuk odasında bir rezalet çıkabilirdi. Soytarı kenara çekilmeli ve iyi toplumu, kanıtın kanıtsızlığını, sonluluğunun sonsuzluğunu keşfetmek için dışardan gözlemelidir. Aynı zamanda, kutsal inekleri tanıyıp, hoş olmayan şeyler söyleme olanağı bulmak için iyi toplumda hareket etmelidir (...) Soytarıların felsefesi, her dönemde en kesin olduğu kadar en şüpheli görünen felsefedir. Bu felsefe görsel deneyin kanıtlamış göründüğü var olan zıtlıkları ortaya koyar. Açık sağduyu olarak görünenle alay etmek için gösterir ve saçmadaki doğruyu keşfeder. [1]

Şimdi Kral Lear'e dönelim:

Soytarı: Amca, sen bana bir yumurta ver, ben de sana iki taç vereyim.

Lear: Bunlar ne biçim taç acaba?

Soytarı: Bak; yumurtayı tam ortasından kırıp beyazını da, sarısını da yedin mi, geriye iki kabuk kalır. Sen de tacını tam ortasından bölüp her iki parçayı da elden çıkarınca, çamurlu yollarda eşeğini sırtına alan adama döndün. (...) Halbuki şimdi solda sıfır oluverdin. Ben senden halliceyim hani: Kaçığım, soytarıyım filan ama, sen hiçsin.

(I,4)

II. Richard tacı başından alındıktan sonra bir ayna istemiştir. Aynaya bir göz atmış ve aynayı kırmıştır. Aynada kendi değişmemiş

1. L. Kolakowski, *Papaz ve Soytarı, Çağdaş Düşünce ile Dinbilimsel Miras Üzerine Düşünceler*, 'Tworczosc', No.10, 1959, s. 82-83 (Lehçe)

yüzünü, krala ait olan yüzü görmüştür. Bu onu şaşırtmıştır. *Kral Lear*'de alçaltma azar azar, adım adım meydana gelir. Lear krallığını parçalara ayırmış, gücünü kızlarına armağan etmiş, sonra da kral kalmak istemiştir. Güneşin parlamasının sona ermemesi gibi, bir kralın krallığının sona ermeyeceğine de inanıyordu. Krallığın kusursuz görkemine ve düşüncesine inanıyordu. Tarihsel oyunlarda, krallık görkemi, bir hançer darbesi, ya da mevcut kralın başından tacın vahşice alınmasıyla kutsallık niteliğini yitirir. *Kral Lear*'de kralı görkeminden ve kutsallığından yoksun bırakan Soytarı'dır.

Lear ve Gloster eskatalogya'ya bağlıdırlar. Soyut güçlerin varlığına umutsuzca inanırlar. Tanrıları yardıma çağırır, adalete inanır, doğa yasalarına yakarırlar. Macbeth'in Sahnesi'nden çekilmişlerdir, ama yine de onun mahkûmları olarak kalırlar. Soytarı, Eyüb'ün Sahnesi'nin dışında durduğu gibi, Macbeth'in Sahnesi'nin de dışında durur. Tek bir yöne bakar ve hiçbir ideolojiyi izlemez. Yasanın, adaletin ve ahlaki düzenin tüm yüzeysel görünüşlerini reddeder. Vahşi gücü, zulmü ve şehveti görür. Düşü yoktur, kötünün cezalandırılmasını ve iyinin ödüllendirilmesini sağlayan doğal ve doğaüstü düzenin varlığında teselli aramaz. Hayali görkeminde ısrar eden Lear, soytarıya gülünç görünür; Lear ne kadar gülünç olduğunu anlamadığı için, tümüyle daha da gülünç görünür. Ama soytarı, gülünç olmuş ve alçalmış kralını terk etmez, ona çılgınlığa giden yolda eşlik eder. Soytarı, tek gerçek çılgınlığın bu dünyayı olduğu gibi tanımak olduğunu bilir. Feodal düzen saçmadır ve yalnızca saçmalıklar çerçevesinde tanımlanabilir. Dünya alt üst olmuştur:

> Tefeciler altınlarını elâlemin önünde sayar;
> Pezevenkler, orospular kilise yaptırırlar ise,
> İngiltere'nin hali duman olur.
> Her şeyin altı üstüne gelir valla...
> Ama öyle bir devir açılır ki o zaman
> Yaşayan zaten görür ya,
> Herkes bir yerden bir yere gitmek için verir tabana kuvveti.
> *(III,2)*

Hamlet gammazların kafasını karıştırmak ve Cladius'u aldatmak için deliliğe sığınmıştır. Ona göre delilik de, bir felsefe, saf mantığın eleştirisi, yörüngesini terk eden dünya ile gösterişli, ironik bir hesaplaşmaydı. Soytarı, Hamlet'in deli taklidi yaptığı sahnelerde kullandığı dili benimser.

Şimdi bu dilden, Rönesans döneminde oldukça popüler olan Yunan ve Roma retoriğinden, kaçınılmaz kadere, soğuk ve soylu Senecavari farklılığından hiçbir şey kalmamıştır. Lear, Gloster, Kent Dükü, Albany Dükü, hatta Edmund retoriği hâlâ kullanılır. Soytarının dili farklıdır. Bu dilde bol miktarda, *İncil*'den taklitler ve ters yüz edilmiş Ortaçağ kıssaları bulunur. İnsan bunların içinde, görkemli gerçeküstü anlatımlar, ani imgelem atlamaları, yoğunlaşma ve özetler, vahşi, kaba ve müstehcen karşılaştırmalar bulabilir. Uyakları nükteli şiirler[1] gibidir. Soytarı, diyalektiği, paradoksu ve güldürünün saçma bir türünü kullanır. Dili, çağımızdaki grotesk dildir. Soyut gücün ve gerçeğin, gözle görülür anlamsızlığını, büyük ve evrensel saçmalığın azalması (reductio ad absurdum) yoluyla ortaya koyan aynı groteskdir.

Lear: Ah kalbim, kalbim! Vurma öyle, göğsümü parçalayacaksın!

Soytarı: Amca sen de o beceriksiz ahçı kadının balıklara dediğini söylesene kalbine. Karı tutmuş balıklı börek yapayım demiş; yılan balıklarını canlı canlı koymamış mı hamurun içine. Hayvancıklar yufkayı parçalayıp başlarını çıkardıkça seninki, elinde değnek, bir bir başlarına vurur, sanki faydası varmış gibi, "Sizi edepsizler sizi, sokun başınızı içeri, parçalamayın yufkayı," der dururmuş. Sonra, bu aynı hatunun bir kardeşi varmış: Atını o kadar severmiş ki, otuna tereyağı sürermiş.

(II,4)

Tam Lear'in düşüşü başladığında, Soytarı sahnede görünür. 3. Perdenin sonunda gözden kaybolur. Son sözleri şunlardır: "Ben de öğleyin yatarım". Artık ne görülecek, ne duyulacaktır. Soytarı'nın hiçbir şeye ihtiyacı yoktur. Kral Lear, Soytarı'nın felsefe okulundan[2]

---

1. Nükteli şiir=*Limerick*: Bir iki ve beşinci mısraları bir kafiyede, üç ve dördüncü mısraları başka bir kafiyede olan nükteli bir şiir türü. (Yay. N.)

2. Maynerd Mack, *Çağımızdaki Kral Lear* adlı kitabında "Kralın çiğnenen onuru"nun ana temasının *Sicilyalı Kral Robert*'ta da bulunduğu gibi, bu oyunda da var olduğunu belirler. Bu ana temanın uygun açıklaması şöyledir: Düşmüş kral reddedilerek saray soytarısı yapılır ve yemeğini sarayın köpekleri ile birlikte yemeye zorlanır... Bu versiyonda ise kral, gaspçı meleğin yanında Roma'ya gittiğinde pişman olur. Eski yönetici dostları, İmparator ve Papa onu tanımayıp bir kaçık soytarı sanırlar; bundan cesareti kırılır. Bu iç hesaplaşma anında kendisiyle, tahtından uzaklaştırılmış, kök ve otla yıllarca çölde yaşayan muhteşem Nebuchadnezzar arasında bir benzerlik görür. Büyük bir üzüntü içinde alçakgönüllülükle duasını yaparken, yalnızca Tanrının soytarısı olduğunu kabul eder: "Tanrım, soytarın!" Melek soruyu hemen yeniden sorar ve o yanıtlar: "Bir soytarı". Prof. Mack, her iki örnekte de küçük düşme sürecinin benzerliğini vurgular. Ama bana öyle geliyor ki, Shakespeare'in anlatmak istediği, düşmüş bir kralla bir soytarının birbirinden farklı olmadıklarıdır.

geçmiştir. Gloster ile son kez karşılaştığında Soytarı'nın diliyle konuşacak ve Macbeth'in sahnesine Soytarı'nın baktığı gibi bakacaktır:

> "Bana, 'Her şeysin,' dediler... Yalan... baksanıza ateşler içinde kıvranıyorum da elimden bir şey gelmiyor."
>
> *(IV,6)*

Mayner Mack, zamanımızdaki Kral Lear adlı kitabında gururlu kralın alçalmasının ilk örneğini temasını Sicilyalı Kral Robert'ta bulunduğu gibi oyunda bulmuştur. Bu ilk örneğin tüm yeniden anlatımlarının en hoşunda diye yazıyordu , "Reddedilmiş kral sürülmemiş, ama saray soytarısı yapılıp yemeğini saray köpekleriyle yemeye zorlanmıştır"

Bırak Roma Gömülsün Tiber'in Sularına

.....Yılışık askerler
Sarılacak bize, orospulara sarılır gibi
Uyuz sokak şarkıcıları bozuk mısralar
Düzecekler bizim için. Salaş soytarıları
Ayak üstü oyunlar uydurup
İskenderiye cümbüşlerimizle alay edecekler
(Antonius ve Cleopatra-V,2)

Antonius ve Cleopatra'nın yorumu, Shakespeare'in yorumlarının en mükemmeli, bütün yorumları arasında en muhteşemlerinden biridir. Aşırı derecede kısa olmasına rağmen, her şeyi içerir: Tema, karakterler, yaşadıkları dünya ve trajedinin boyutu...

Büyük âşıklar henüz görünmemiştir. Yalnızca Antonius'un arkadaşları sahnededir, konuşurlar:

.... Bak geliyorlar işte. Aç gözünü de iyi bak;
Dünyanın üç direğinden biri bu gördüğün adam,
Bir fahişenin maskarası olmuş bu adama iyi bak!

Antonius ve Cleopatra girer. Ve her sözcüğün bir şey anlattığı, çılgın bir diyalog başlar.

Cleopatra: Gerçekten seviyorsan beni, söyle ne kadar seviyorsun, ne kadar?

Antonius: Sevgide ölçü mü aranır? Dilencilerin olsun öyle sevgi.

Cleopatra: Bilmek istiyorum nereye kadar gidebilir beni, sevenin sevgisi.

Antonius: Yeni gökler, yeni bir dünya düşü.

(I,1)

Bu sırada, gerilim bir saniye yavaşlamaksızın sürerken, bir hizmetkâr içeri girer ve yalnızca şu kadar söyler: "Roma'dan haber var saygıdeğer Lord'um." Daha birkaç kötü cümle, bir düzine dize veya benzeri... Ve Antonius birdenbire bağırmaya başlar. Dünyaya meydan okur:

Bırak, Roma gömülsün Teber'in sularına;

Çöksün kubbesi koca İmparatorluğun.
Benim göklerim burda. Bütün devletler çamur
İnsanı da hayvanı da bu besliyor bu çirkef dünya,
Yaşamanın en soylu yanı nedir?
İşte bu. *(Kleopatra'yı öper)*

Bu, **Racine**'in trajedisinin açılışı olabilirdi. Tek fark, retoriğinin değişken olmasıdır.

Bir an için bile dinlenme iznimiz yoktur. Ama, trajedinin konusu ve atmosferi Racine'inkine benzemektedir: Görkemli âşıklar, gökyüzü ve yeryüzü. Yeryüzü onları içine alamaz, gökyüzü, onları değiştiremez. Dünya düşmandır. Aşkın zafer kazanması için gökyüzü ve yeryüzü çökmek zorundadır. Ama gök ve yer, Antonius ve Cleopatra'dan daha güçlüdür. Görkemli âşıkları boyun eğmek, ya da ölümü seçmek zorundadırlar.

Bu tek durum, Racine'e tüm bir trajedi için yeterli materyal sağlayabilirdi. Cleopatra'mn sarayında o, yalnızca bir odayı kullanırdı. Bu odada, tüm oyunun olaylar dizisi yer alırdı. Racine, Antonius ve Cleopatra'mn sırdaşı bir çifti, Roma'dan gelen haberci olarak kullanırdı. Dünya onları, kendilerine ait o odada bulurdu. Onun da ötesinde, gökyüzü, boş, acımasız, değişmez ve sessiz olurdu. Kaçmanın ve karşı gelmenin tüm olasılıkları, beş perde boyunca tartışılabilir, enine boyuna incelenebilirdi. Haberci birçok kez Roma'ya gidip gelir, her defasında da, Antonius'un geri dönmesini isterdi. Dünya tıpkı gökyüzü kadar acımasız ve insafsız olabilirdi. Trajedi, on iki ya da altı, hatta bir saatte bitirilebilirdi. Aslında zamanın dışında olabilirdi. *Hic et nunc*. Hikâye, geçmişi, trajedinin kendisi ve dışında kalan her şeyiyle birlikte, sırdaşlar tarafından anlatılırdı.

Racine'e göre, yalnızca Antonius ve Cleopatra önemlidir, belki de yalnızca Cleopatra... Tüm trajedi yalnızca son bir saate, Antonius ve Cleopatra'nın birlikte ölmeye karar verdikleri bir saate sıkıştırılmıştır.

Racine'e göre, zaman, yer ve tarih, düşüncelerden ve soyut terimlerden başka bir şey değildi. **Kant** benzer görüşünü şu şekilde ifade eder: "Üstümdeki yıldızlı gökyüzü, içimdeki etik yasa." Ama Racine'in kahramanları yasaya başkaldırır ve yasa onları öldürür. Shakespeare'in *Antonius ve Cleopatra* trajedisi on yılı kapsar ve tüm tarihsel dünya onun olaylar dizisinde yer ahr. Bu trajedideki zaman gerçektir; ona önemle itibar edilir. Yer, Shakespeare'in diğer oyunlarındakinden

daha somuttur. Shakespeare'in sahnesi her zaman dünyadır. Ama bu örnekte, dünya bir metafor değildir, sağlam ve farklıdır, tarihsel ve coğrafidir. Olaylar, sırasıyla İskenderiye'de, Roma'da, Sicilya'da, Actium'un savaş alanında, daha sonra Atina'da ve tekrar Roma ve Mısır'da geçer. Bunlar yalnız yer isimleri değildir. Onun dünyası tamamen, insanlar, nesneler ve olaylarla doludur. **Rubens**'in geniş bir tuvalindeki gibi, içindeki her yer doldurulmuştur. Ortasında, öfkelenen, seven, umutsuzluğa kapılan, birbirine lanet eden, ya da ateşli bir kucaklaşmayla sarmaş dolaş olan, büyük âşıklar vardır. Hemen onların etrafında, generaller, genel valiler, askerler, haberciler, hadım ağaları, hanım ağalar, kölelerin ve askerlerin tören alayları, et ve şarapla donatılmış masalar, gemiler ve kadırgalar, bayramlar ve asker yürüyüşleri, konsüller ve büyük savaşlar, denizler, kumlar, Roma sokakları, manzaralar, mimari görüntüler, gürültü ve müzik vardır.

Shakespeare'in dünyası, yalnızca az ya da çok, gerçek olaylara ve tarihlere bağlı kaldığı için tarihsel değildir. *Antonius ve Cleopatra*'daki tarih, yalnızca olaylar örgüsünün materyali değildir. Generallerin adları ve coğrafi terimler **Plutarch**'tan[1] alınmıştır. Ama Plutarch'ın dünyası, Shakespeare'in dünyasıyla karşılaştırıldığında sıradan kalır. Plutarch'ta, kahramanlar ve tarih yan yanadır. Shakespeare'de ise tarihin bizzat kendisi bir oyundur. Caesar, Pompei'yi yıkmıştır, Brutus Caesar'a suikast düzenlemiştir. Antonius, Brutus'u ezmiştir. Üç adam dünyayı kendi aralarında bölüşmüştür: Antonius, Caesar adını alan Octavius ve Lepidus. Onlara karşı büyük Pompey'nin oğlu Sekstus Pompey ortaya çıkmıştır. Genç Caesar, Lepidus'u hapsetmiş ve öldürülmesini emretmiştir. Yalnız ikisi kalır:

> Öyleyse koca dünya, iki çenen kaldı demektir;
> Ne yiyeceğin varsa at ikisi arasına,
> Karşılıklı çiğneyip çiğneşsinler.
>
> *(III,5)*

Bu Shakespeare'dir. Dünya değişik ve çeşit çeşittir. Ama dünya küçüktür. Üç hükümdar için çok küçüktür. İki hükümdar için bile çok küçüktür. Ya Caesar ya da Antonius ölmelidir. *Antonius ve Cleopatra*, dünyanın küçüklüğü hakkındaki bir trajedidir. Bu Plutarch'ta bu-

1. Plutarch (Plutarkhos) (46-119): 16-19. yüzyıllar arası Avrupa'da deneme ve tarih yazımının gelişimini etkilemiş Yunan yazar. Eserlerinin sayısı 227'ye yaklaşır. *Yaşamlar* adlı eserinde, yaşamlarından örnek alınması amacıyla, Roma ve Yunanistan'da yaşamış ünlü kişileri anlatmıştır. (Yay.N.)

lunmayan bir şeydir. Plutarch'ın dünyası trajik değildir. Generaller ve hükümdarlar, iyi ya da kötü, akıllı ya da aptal, sağduyulu ya da çılgındır. Antonius çılgındı ve kaybetti. Genç Caesar tedbirliydi ve zafer kazandı. Tarih acımasız olabilir, çünkü zorbalar acımasızdır. Ama dünya akılcı olarak düzenlenmiştir. Sonunda erdem ve mantık kazanır. Yine de dünya büyük bir yerdir.

Antonius ve Cleopatra'da dünya küçüktür. Plutarch'taki dünyadan çok daha küçük görünmektedir. Sınırlıdır ve her şey daha yakın görünmektedir. Haberci şöyle der:

> Buyruğun yerine getirildi, soylular soylusu Caesar,
> Dışardaki durum, saati saatine bildirilecek sana.
>
> *(I,4)*

Bu sahne de Plutarch'ta yoktur. North'un *Soylu Yunanlıların ve Romalıların Yaşamları*'nın çağdaş versiyonunu okuyan yalnız Shakespeare değildir. O, dünyayı Rönesansın son döneminin deneyimleriyle görmüştür. *Antonius ve Cleopatra*'da güneş hâlâ yeryüzünü sarar; ama dünya, evrende çoktan kayıp ve önemsiz küçük bir kürecik olmuştur.

> Yüzü gökler gibiydi, bu göklerden bir güneş
> Ay'la birlikte ışık saçıyordu dünyanın
> Ufacık yuvarlığına.
>
> *(V,2)*

Dünya küçüktür, çünkü ondan kaçılamaz. Dünya küçüktür, kazanılabilir. Dünya küçüktür, çünkü dünyaya hâkim olmak için, şans ya da yardımcı bir el, ya da hünerli bir darbe işe yarayacaktır. Üç adam, dünyayı kendi aralarında bölüşmüştür. Onlara direnmek isteyen başka bir adam çoktan boyun eğmiştir. Caesar bir ziyafet verir ve Triumvirleri kadırgasına çağırır. İçerler, önce Lepidus sarhoş olur, güvertenin üstüne düşer. Bir hizmetkâr, Lepidus'u omzuna alır ve 'dünyanın direğini' dışarı taşır. Askerler generallerine bakarlar:

> *Enobarbus:* Dünyanın üçte birini taşıyor adam...
> *Menas:* Dünya'nın üçte biri sarhoş oldu demek.
>
> *(II,7)*

Bu ilk karşı koymadır. Ama aynı kadırgada, daha vahşi ve acımasız, başka bir karşı koyma yer alır. Triumvirler sarhoştur, Pompey bir adamı tarafından, ziyafetten geri çağrılır. Adam yelkenlilerin batırıldığını ve dünyanın üç hükümdarının boğazlarının kesildiğini bildirir. Bu, *Antonius ve Cleopatra*'daki en önemli sahnelerden biridir. Plu-

tarch'ta bulunmayan, ama doğrudan Rönesans deneyiminden alınmış, kayda değer ölçüde çağdaş bir sahne... Pompey razı olmaz. Ama bunu nasıl yapar? Menas'ı işi yaptıktan sonra değil, yapmadan önce kendisinden onay alması gerektiği konusunda azarlayarak yapar.

> Ah, sen bunu bana söylemeden yapacaktın
> Ben yaparsam kalleşlik
> Sen yaparsan hizmet olurdu.
>
> *(II,7)*

Racine'in kahramanları tam bir seçim özgürlüğüne sahiptir. Gökyüzü daima sessizdir, dünya yokmuş gibi görünür. Kahramanlar yalnızdır, hırsla kıskıvrak yakalanmışlardır ama kendilerine karşı şeffaftırlar. İş yapılır, ya da yapılacaktır. İş trajedinin geçmişine aittir, ya da son sahnesinde tamamlanacaktır. Beş perde boyunca, iş onları yiyip bitirecektir. Boşluğa atlamak gibi işe hazırlanırlar. İşi akıcı oniki heceli dizelerle tüm yönleriyle çözümleyeceklerdir. Ve oniki heceli dize asla bozulmayacaktır. Oniki heceli dize gibi, kahramanlar soylu ve şeffaftır.

Shakespeare'in kahramanları, -Hamlet hariç- kendileri için bir bilmece ve bir sürprizdir. Shakespeare'in kahramanları, Racine'ininkilerden farklı bir şekilde hırs tarafından parçalanırlar. Dünya hep oradadır ve ilk sahneden son sahneye kadar, sürekli olarak baskısını ortaya koyar. Kahramanlar da bir seçeneği uygular. Ama bu, olaylar dizisi yoluyla gerçekleşen bir seçimdir. *Antonius ve Cleopatra,* Racine'den alınabilirdi. Soyluluk ve aşk, tarihin konusunu oluşturan belirleyen güç için mücadele ile uzlaştırılamaz. Ama ne dünya, ne güç için mücadele soyut olarak gösterilebilir. Kahramanlar, kafesteki büyük hayvanlar gibi kıpır kıpırdırlar, kafes giderek küçülür, onlar giderek daha şiddetle debelenirler.

Cleopatra, trajedinin başmdaa yirmi dokuz, finalinde otuz dokuz yaşındadır. Antonius ilk sahnede kırk üç, son sahnede elli üç yaşındadır. Bu, yalnızca tarihin kronolojik sorunu değildir. *Romeo ve Juliet,* ilk aşkın trajedisidir. Bu genç âşıklar kendilerinden geçtiklerinde, artık onlar için dünya yoktur. Belki de bu yüzden bu kadar kolay ölümü seçerler. *Antonius ve Cleopatra* yetişkinlere ait bir aşkın öyküsüdür. Kucaklaşmaları bile şiddetlidir. Bunu meydan okuma olarak görürler ve bunun bedelini ödeyeceklerdir. Nefret tohumu büyük âşıkların içine ta başlangıçta ekilmiştir. Ne Antonius ne Cleopatra iç özgürlüklerinden vazgeçmek ister. Aşkın kendilerini baskı altına aldığını

düşünür ve birbirlerine üstünlük taslamaya çalışırlar. Antonius, Cleopatra'dan kaçar, Roma'ya döner, uygun bir evlilik yapmaya karar verir. Savaşır, kendisiyle değil, dünyayı ele geçirmek için savaşır. Tekrar Mısır'a döner ve kesin yenilgiden ıstırap duyar. Yenilmiştir. Cleopatra onu saklayıp, Mısır'ı elinde bulundurmak ister. Tüm kaynaklarını harekete geçirir, tüm olanakları dener. Hem cesur, hem korkaktır. Hem sadık, hem de kendini yeni Caesar'a satarak krallığını kurtarabilecekse, ihanet etmeye hazırdır. Shakespeare'in dünyasında, hükümdarların bile seçim özgürlüğü yoktur. Tarih soyut bir terim değil, pratik bir mekanizmadır. Cleopatra, Antonius'un kaybettiği biçimde kaybeder. Savaşı kendi tutkusuyla kaybetmez, bir kraliçe gibi kaybeder. Yeni Caesar'ın yalnızca bir tutsağı olabilir ve onun çekiciliğine kapıldığı gibi, zaferine de katılabilir.

Cleopatra, Antonius ile kalabilir. Ama Cleopatra, dünyanın direklerinden biri olan, yenilmez general Antonius'u sever. Yenilen Antonius, kaybeden Antonius değildir. Antonius, Nil tanrıçası Cleopatra'yı sever. Caesar'ın tutsağı olacak, Roma sokaklarında parmakla gösterilecek olan Cleopatra artık Cleopatra değildir.

Antonius ve Cleopatra, yenilmelerinden sonra Racine'e göre, kendi içinde beş perdelik bir trajediye konu olacak son seçimlerini yaparlar. Shakespeare'de bu zorunlu bir seçimdir. Ama zorunlu bir seçim, kahramanların büyüklüğünü azaltmaz. Antonius ve Cleopatra, dört ve beşinci perdelerde birbirlerine çılgınca âşık olurlar; ondan önce çılgın âşık değildirler. Antonius ve Cleopatra dünya hakkındaki kararlarını bildirirler. Oyunun kapanışında, gösterinin teması değişir. Yeryüzü ve gökyüzü, aşk için çok küçüktür. Antonius'un sözlerini Kleopatra ölümünden hemen önce tekrar edecektir:

> Caesar olmak boş şey;
> Büyük olan, bütün işlere son veren işi başarmak,
> Durdurmak başa gelenleri ve değişen dünyayı,
> Dalmak uykuya ve bir daha tatmamak
> Dilenciyi de, Caesar'ı da besleyen çamuru.
>
> *(V,2)*

III. Richard'ta tüm krallık bir attan daha az değerli olmuştur. Hızlı bir at birinin yaşamını kurtarabilir. Antonius ve Cleopatra kaçmak istemez ve kaçacak yerleri yoktur. "Krallıklar külden başka bir şey değildir". Bu her iki büyük oyunda, güç ve gücü kullananlar hakkında karar verilir. Hiçbir çekicilik olmayacaktır. Racine'in kahramanları

kendilerini öldürdüklerinde, trajedi bitmiştir ve eşzamanlı olarak dünya ve tarih de yok olmuştur. Aslında, asla var olmadılar. Antonius ve Cleopatra kendini öldürdüğünde, trajedi biter, ama tarih ve dünya var olmayı sürdürür. Antonius ve Cleopatra'nın cesetleri önünde yapılan cenaze konuşmasını, muzaffer triumvir, gelecekte Augustus Caesar olarak anılacak olan, Octavius yapar. Çok benzer bir konuşmayı Hamlet'in cesedi önünde Fortinbras yapmıştır. Octavius hâlâ konuşmaktadır, ama sahne boştur. Tüm büyük kişiler gitmiştir. Dünya yavanlaşmıştır.

Coriolanus ya da Shakespeare'e ait Çelişkiler

> Vatanınız için yaptıklarınızla bunu soylu bir şekilde hak ettiniz; ama pek de soylu bir şekilde hak etmediniz... Düşmanın tepesine kırbaçla, dostunkine ise sopayla indiniz; doğrusunu isterseniz halkı, sokaktaki insanı pek sevmediniz.
>
> *(Coriolanus-II, 3)*

1

Shakespeare'e ait, tüm büyük oyunlar arasında, *Coriolanus* en az sahnelenen oyunlardan biri olmuştur. Oyunun seveni ve hayranı azdır. Bunların arasında **Coleridge**[1], **Swinburne**[2], **Brecht**[3] ve **Leon Schiller**[4] bulunmaktadır. Ama çoğu insanın bu oyuna karşı cesareti kırıldı, oyuna tepki gösterdi, daha doğrusu oyundan etkilenmedi bile. Oyun, ne Shakespeare yaşarken, ne sonraki üç yüzyıl içinde, ne de zamanımızda başarı kazanabildi. Kasvetli bir trajedi, ya da tek kişilik bir oyun olarak adlandırılmıştır. *Coriolanus*'ta büyüleyici bir şiir, bir müzik, büyük âşıklar ya da harika soytarılar yoktur. Ne kışkırtan ögeler, ne de hayal gücünde yaratılan canavarlar vardır. Bütün bunlara rağmen oyun gerçekti, deneyimin kendisinden bile daha gerçekti. Şiddetle oyunlaştırılmış olmasına rağmen, kemik kadar kuru bir tarihsel kronolojisi vardır. Sempatinin dışında, her türden duygu uyandıran anıtsal bir kahramanı vardır. Bununla beraber *Coriolanus* gerçek bir tek kişilik oyun değildir. Aslında trajedinin, birinin birçok başı ve birçok adı olan, diğerini ise hemen tanımlamayacağım, iki

1. S. Taylor Coleridge (1772-1834): İngiliz şair ve filozofu.(Yay.N.)
2. A. Charles Swinburne (1837-1909): İngiliz şair, denemeci. Hugo üzerine denemeleri vardır. (Yay.N.)
3. Brecht, *Coriolanus*'u sahneye koymaya hazırlanıyordu; daha doğrusu uyarlanmış halini. Oyunun böyle okunuşu, anti-geleneksel ve didaktikti. Brecht *Coriolanus*'ta, faşist liderlerin ihanet ettiği halkın dramını görüyordu.
4. Leon Shiller (1887-1954): Polonyalı tiyatro yönetmeni. Tiyatroyu, toplumsal bir mücadele alanı olarak gören görüşe sahipti. (Yay.N.)

kahramanı vardır. Ama *Coriolanus*'un, en azından fiziksel ve dramatik anlamda, asla yalnız olmadığını belirterek başlamayı yeğ tutarım. Oyunun 29. Sahnesinin dışında, 25'inde kalabalıklar hazır bulunur. 12 sahne Roma sokaklarında, biri Forum'da ve Kapitol'de, iki sahne Corioli'de, on sahne savaş alanlarında ve askeri karargâhlarda geçer. Kalabalıktakilerin adları yoktur. Karakterler şu şekilde adlandırılmıştır: Birinci Vatandaş, İkinci Vatandaş, Üçüncü Vatandaş, Birinci Senatör, İkinci Senatör, Birinci Nöbetçi, İkinci Nöbetçi, Birinci Subay, İkinci Subay, Birinci Suikastçı, İkinci Suikastçı.... Siyasi ve askeri lider karakterleri yalnızca çok kaba taslak çizilmiştir. Bir an için kalabalığın içinde görünür ve kaybolurlar. Ayrıca Coriolanus'un annesi, karısı ve oğlu vardır, ama bunların kendilerine ait bir yaşamları bile yoktur, yalnızca trajedinin gelişen durumlarına bir zemin olarak hizmet ederler.

Şüphe yok ki, *Coriolanus*'un kuruluğu, okurlar ve izleyiciler üzerinde cesaret kırıcı bir etki yapmıştır. Oyun gerçekte, sert ve katıdır. Ama dramatik konunun katılığı, Shakespeare'in en büyük yapıtlarından olan bu oyunla, uzun süredir dünyada hissedilen hoşnutsuzluğu yeterince açıklamaz. Bana kalırsa, bu hoşnutsuzluğun nedenleri başka yerde aranmalıdır. Bu, *Coriolanus*'un siyasi, ahlaki, sonuç olarak da felsefi belirsizliğinden doğar. Bu, içine sindirilmesi güç bir belirsizlik türüdür.

Shakespeare'in yazdığı şekliyle *Coriolanus*, aristokratları, cumhuriyetçileri, dostlarını, düşmanlarını tümüyle memnun edememiştir. Oyun, halk kitleleri içinde inananları, karşı olanları, amacını ve tarihin didaktiklerini kabul edenleri, ona gülenleri, insanlığı bir karınca kümesi olarak görenleri, varlığın trajedisini acı biçimde deneyenleri kızdırdı.

Coriolanus, 18. ve 19. yüzyıllarda geçerli olan felsefi ve tarihsel kavramların hiçbirine uymuyordu. *Coriolanus* ne klasikleri, ne de romantikleri memnun etti. Birincilere göre tutarsız, kaba vahşi görünüyordu. İkincilere göre, çok kötü, sıradan ve yavandı. *Troilos ve Cressida*'nın durumu kendini burada tekrarlıyor: Bütün açık farklılıklarına rağmen, felsefi özü *Coriolanus*'a çok fazla benzeyen bu oyun, yanlış anlaşılmış olmaktan sıkıntı duyan başka bir Shakespeare oyunuydu. Her iki oyunda da düşünceler, uygulamaya şiddetle ve istihza ile ters düşmektedir. Bunun sonucunda, uygulama, son değer ölçüsü olarak kabul görmez.

Coriolanus yalnızca görünüşte bir tek kişilik oyun, ya da eski bir tema üzerine bir trajedidir. Şüphe yok ki, oyun site devlet ile kahraman ve kader arasındaki ilişkiler olarak düşünülebilirdi. Kahraman bütün ahlaki yasaları çiğner. Kent mahvolmakla tehdit edilmektedir. Kahraman, kendi yaşamı ile kent arasında seçim yapmak zorundadır, ölümü seçer. Kent kurtarılmıştır, kentin bu kaderi için bir tapınak inşa edilir. Burada, kent Roma, kahramansa Coriolanus'tur. Ama kader, Shakespeare'in gözler önüne serdiği gibi, kahramanı, Yunan efsanesinin suçluları cezalandıran tanrıçaları gibi, köşe bucak takip ederek mahvetmesine rağmen, eserin çağdaş bir yönü vardır. Kader burada, sınıf çatışması gibi sunulur. Roma bir site devlettir, ama aynı zamanda, soyluların ve pleblerin Roma'sıdır.

Coriolanus'taki olaylar dizisi, Roma Cumhuriyetinin yarı efsanevi erken dönemlerinde, kralların tahttan indirilmesinden hemen sonra meydana gelir. Hikâye, Levi tarafından kısaca tanıtılır, **Plutarch** ise, *Soylu Yunanlar ve Romalıların Yaşamları*'nda (Lives of the Noble Grecians and Romans) ayrıntılı bir açıklama verir. Eserin İngilizce versiyonu, 1579'da Sir **Thomas North** tarafından yayınlanmıştı. Shakespeare, karakterlerini, konusunu ve olay taslağını bu çeviriden almıştır.

Roma, komşu ülkelerle savaş halindedir. Roma'da, yoksulların zenginlere karşı mücadelesi sürmektedir. Plutarch konu hakkında şöyle diyor:

> Senato halka karşı zenginleri kolluyordu. Zenginler tefecilerin acı baskısından şikâyet ediyordu. Fazla parası olmayanlar için kreditörleri az para sağlıyordu böylece onları suistimal ediyordu. Tefeciliğe para ödemek için yetenekleri eksikti. Onlara en fazla verene mallarının satılmasını önerdiler. Böylece bir şeyleri kalmadı. Cesetleri rehin bırakıldı. Aracılarını yarattılar..... Senato onları önemsemezdi. Ama öyle yaratılmışçasına, eski sözlerini unutup onları kölelerine serf ve köle yaparak üzdüler. Üstüne üstlük, ellerindeki tüm mallar alındı. Tam bir isyan ve başkaldırıya yeltendiler. Ayrıca kentteki tehlikeli karışıklıkları kışkırtıyorlardı.

Savaş asilzadeleri zengin etti, toprak ve köle kazandılar. Ama plebler olmaksızın savaşı sürdüremezlerdi. Plebler, tribünlerini seçme ve hükümete katılma hakkını kazandı. Romalıların en cesuru, eski aristokrat bir aileden gelen Caius Marcius'tu. Corioli kentini, Volsklar

denen bir dağlı halktan alıp, kenti işgal edince ona Coriolanus adı verildi. Roma'ya saygınlığını iade etti. Büyük bir generaldi, bedeninde düşmanın açtığı yirmi yedi yara izi vardı. Asiller, Coriolanus'u konsül görevi için aday gösterir. Adaylığı plebler tarafından onaylanmalıdır. Coriolanus bir asilzadedir, halktan nefret eder, halk da ondan. Roma'da kıtlık vardır. Coriolanus tribünlük kurumunun kaldırılmasını kabul etmedikleri sürece halka tek bir buğday tanesi bile dağıtmayacağını söyler. Kızgın halk Coriolanus'un konsüllüğe seçilmesine onay vermeyi reddeder. Tribünler, onu cumhuriyete karşı komplo kurmakla suçlar. Coriolanus yargı önüne çıkmalıdır. Halk, Coriolanus'u Roma'dan sonsuza dek sürmeleri için asilleri zorlar. Coriolanus artık intikam düşleri kurmaktadır. Volkslara gider, daha önce düşmanı olan bu halka, Roma üzerine bir saldırı önerir, Volks ordusuna kendisi komuta edecektir.

Bu, Romalı efsane *Coriolanus*'un ilk bölümüdür. İçinde cumhuriyetçiliğe ait ahlaki bir ders vardır. Halkı aşağılayan bir lider ülkeye ihanet etmiş, düşman tarafına geçmiştir. Diktatör olmayı amaçlayan hırslı general, cumhuriyet için çok büyük bir tehlike oluşturur. Halk, Coriolanus'u sürgüne göndermekte haklıydı. Ama artık ikinci bölüm başlamaktadır. Volsk ordusunun başındaki Coriolanus, Roma kapılarına dayanmıştır. Kentin askeri lideri yoktur. Kent savunmasızdır ve tahribi kaçınılmazdır. Asiller ve plebler, birbirlerini, Coriolanus'u kovmakla suçlarlar. Sonunda onu yatıştırmaya çalışıp ondan merhamet dilenirler; ama hepsi boşunadır. Romalılar daha sonra elçi olarak, annesiyle eşini Coriolanus'a yollarlar. Coriolanus barışa razı olur ve Roma kapılarından komuta ettiği düşman ordusuyla çekilir.

Hikâyenin iki sonu vardır. **Livy**'den alınan ilki, duygusal ve pastoraldir. Müteşekkir Romalılar, Coriolanus'un karısı ve annesi onuruna bir tapmak inşa ederler. Coriolanus, Volkslara döner ve uzun bir yaşamdan sonra huzur içinde ölür. Diğer final ise çok dramatiktir. Coriolanus, Roma'dan geri çekilmekle kendi ölüm fermanını imzalamış olduğunu bilir. Volkslar ile olan sözleşmesini bozması ikinci bir ihanettir. Vatana ihanet suçuyla Volkslar tarafından öldürülür.

İkinci final **Plutarch**'dan alınmıştır. Ama *Yaşamlar*'ın yazarı, Coriolanus'un tarihinin, birbirine zıt iki ahlaki ders içerdiği gerçeğinden habersizdir. İkinci bölümden çıkarılan ders gerçekten çok acıdır. Liderini sürgün eden kent savunmasız hale gelmiştir. Halk nefret edebilir, sert davranabilir, ama öte yandan da kentlerini savunmaktan

acizdirler. Kitleler, aynen ateş ya da sel kadar kör ve tahrip edici birer ögedir. Bu çok başlı ve adsız kalabalık arasında, yalnız Coriolanus büyük bir adamdır. Kent Coriolanus'a karşı, nankör olduğunu göstermiştir. Halbuki o nankör değildi. O lider doğmuştu. Tarih acımasızdır, tuzak kurar. Büyük insanlar düşer, küçükler kalır.

Plutarch, ne Coriolanus'un trajedisini, ne de tarihte var olan trajediyi görüyordu. *Yaşamlar*'mda, Romalı Virtus'un tersine, uyumlu kişiliğin Yunan etik idealini koydu. Coriolanus'un yaşam öyküsünden çıkarılan ders, onun anlattığına göre, psikolojik ve deneyseldi.

> Eğitilmemiş nadir ve harika zekâ, birçok iyi ve şeytani şeyi birlikte getirir. Öyle heyecanlı ve sabırsızdı ki, canlı hiçbir varlığa boyun eğmezdi. Eğitilmemiş harika ve nadir bulunan bir zekâ, beraberinde birçok iyi ve kötü şeyi getirir. Verimli bir toprağın gübrelenmezse çalı çırpı, ot doğurması gibi.
> Öylesine sinirli ve sabırsızdı ki, hiçbir canlıya boyun eğmeyecekti: Bu canlılar onu kötü huylu, kaba, tümüyle herhangi birinin söyleşisi adına uygunsuz hale sokuyordu. Davranışı onlara karşı öylesine kabaydı. Bunun nedeniyse ondaki belirli bir kaba ve sert huydu. Huyu, çok dayatan, hoşlanılmayan bir huydu. Doğrusu bu ya, öğrenmenin insana getirdiği en büyük kâr şuydu: İnsanlara kaba ve soysuz tabiatlı, pusula ve mantık yöntemiyle uygar ve kibar olmayı, yüksek konumundan çok aşağı konumunu sevmeyi öğretir.

Plutarch'a burada son veriyoruz. Coriolanus'un tarihi, gerçekten aşırı sertliklerle doludur. Ama, ondaki şiddetli düşmanlığı ilk gören Shakespeare oldu. Şiddetli, öldürücü düşmanlığı oyunun ana teması yapan Shakespeare, oyunun bu özelliklerinden derinden etkilenmiştir. Shakespeare'in tarihi oyunları ve trajedilerinde her zaman ikinciler ilklerden daha yoğun olmuştur. Shakespeare, feodal tarihi kesin bir kalıp içinde, yalın ve değişmez olarak gösterir. Hikâye, sosyal hiyerarşinin doruklarında yorumlanır. Olay kişiseldir, adlar kullanır, yine de birkaç ad vardır. Ara sıra korkmuş kentliler görünür. İmparatorun ölümü, savaş, ya da darbe hakkında bir şeyler öğrenirler. Kraldaki her değişimi bireysel bir felaket olarak görürler. Tarih hep üstlerinde yer alır, ama sonunda faturayı ödeyen hep onlar olur.

Feodal tarih, modelini ve yansımasını Romalı imparatorların hikâyesinde kolayca bulur. Sezar ve Brutus arasındaki karşılaştırma-

lar, Rönesans ahlakçılığının sıkça rastlanan temasıydı. Zalimlerin hikâyeleri, Shakespeare öncesi ve Elizabeth dönemi trajedilerinin gözde konusuydu. Romalı yazarlar arasından, **Tacit**[1] ve **Sueton**'dan[2] diğer yazarlara nazaran daha sık alıntı yapılıyordu. Oniki Sezar'ın büstleri tüm Hıristiyan krallarının saraylarını süslüyordu[3]. Cumhuriyetçi Roma, Rönesans'a çok fazla uzaktı ve ondan çok az haberdardı. Onlar için, tek karşılaştırılabilir çağdaş kurum, Venedik Cumhuriyeti'dir, ama o bile Dükalıkla ve aristokrasiyle yönetiliyordu. İyi bir prensi, zorba bir imparatora dönüştüren bir mekanizma olan mutlak güç sorunu, Rönesans insanlarını etkisi altına almıştı. Onlara göre bu, günlük bir işti; Shakespeare'in büyük temalarından biriydi, ama tek tema da bu değildi.

Shakespeare, *Jül Sezar* ile *Coriolanus*'ta, *Antonius ve Cleopatra*'da olduğundan çok daha büyük bir yaratıcıydı. İlk iki oyunda, trajedi içinde cumhuriyetçi Roma'yı tanıttı. Hiç şüphe yok ki, cumhuriyetçi Roma'ya geç Rönesans'ın deneyimleri yoluyla baktı ve onu, tarihin kötü, aşırı karamsar ve acımasız felsefesini doğrulamak için araştırdı. Her nasılsa kullandığı malzeme, yine de farklıydı. Düşen hükümdarın çektiği acılar, her iktidarın başlangıcı ve sonunu işaret ederdi, ama bu, kısır döngü içerisinde anlatılamazdı. Sırayla her hükümdarın tırmandığı büyük merdivenin metaforu, ilk ve son adımda olduğu gibi, darağacıyla birlikte, tarihin bu görüşüne artık uygulanamazdı.

Coriolanus'un hâlâ çirkin bir büyüklüğü vardı ve tarih tarafından ezilmişti. Ama Coriolanus'un sona erdirdiği tarih, artık krallık tarihi değildi. Bu, pleblerle asılzadeler arasında bölüşülmüş kentin, sınıf savaşının tarihiydi. Kralların kronolojik tarihi ve *Macbeth*'deki tarih, içinde şeytansı şeyler olan Büyük Mekanizma'dır. *Coriolanus*'taki tarih, şeytansı değil, yalnızca ironik ve trajiktir. Bu, *Coriolanus*'un çağdaş bir oyun oluşunun bir başka nedenidir.

---

1. Tacitus (İ.S. 55-120): En büyük Latin tarihçisi. (Yay.N.)
2. Sueto (İ.S. 69-122): Latin tarihçisi. İmparatorlara ait renkli hikâyelerle dolu "*Sezarların Yaşamı* /De Vitae Caesarum" adlı eseri günümüze kalmıştır. Bu kitap, ortaçağ edebiyatının büyük değer taşıyan bir eseri sayılmaktadır. (Yay.N.)
3. T.J.B. Spencer'in *Shakespeare and the Elizabethan Romans* adlı eserinin 'Shakespeare Survey' bölümüne bkz., 10, 1957.

2

Coriolanus'un ilk sahnesi, asi pleblerin girişiyle açılır. Tema, fikir ayrılıkları ,oyunun kahramanları, hepsi başlangıçta verilir:

> *Birinci Vatandaş:* Aç kalmaktansa ölmeye kararlı mısınız?
> *Vatandaşlar:* Evet! Evet! Kararlıyız.
> *Birinci Vatandaş:* Önce bilin ki Caius Marcius halkın başdüşmamdır.
> *(I,1)*

Bu, hemen hemen oyunun açılışıdır. Shakespeare asla boşa zaman harcamaz. Durum tespit edilmiştir. Roma'da kıtlık baş göstermiştir. Plebler tahıl fiyatlarının düşürülmesini ister. Caius Marcius onlarla aynı görüşte değildir. Plebler, Marcius'u öldürmeye kararlıdır. Eylem hemen ilk dakikada başlar. Çok geçmeden, oyunun teması saptanacaktır. Plebler, oldukça karışık ve anlaşılmaz bir şekilde birbirlerine bağırmaya başlarlar; konuşmalarında, sınıf ayrımının ayrıntılı bir kuramı, kesin ve açık bir şekilde belirtilmiştir. Sınıf ayrımı üç basit farka dayanır. Bazıları çalışır, diğerleri onların sefaletiyle karnını doyurur. Bazıları yoksuldur, diğerleri zengindir. Kimilerin yeri aşağıdadır, baş eğmek zorundadır, diğerlerinin yeri yukardadır ve onlar halkı yönetir. Tüm bunlar, ilk sahnedeki plebların haykırışlarında yer alır:

> Bizim açlığımızı, sefaletimizi kârdan sayıyorlar. Çektiğimiz eziyet onların kazancıdır.
> .....
> Depoları tıka basa tahıl doluyken, bizi açlıktan ölmeye bıraktılar. Fermanlar çıkarıp, tefecileri teşvik ettiler. Zenginlere karşı doğru dürüst ne kadar yasa varsa hepsini tek tek kaldırdılar. Yoksulları kıskıvrak bağlayıp zincire vurmak için her gün yeni katı kurallar koydular. Savaşlar bizi yiyip bitirmezse onlar bitirecek.
> *(I, 1)*

Bu noktada, Asilzade Menenius Agrippa (İlk pleb temsilcisi/tribuni plebis) sahneye girer. Senato onu asileri yatıştırması için göndermiştir. Agrippa, hem zenginler hem de fakirler için açlığın varlığını kabul eder, ama nedenleri ve etkileri konusunda farklı bir görüşü benimser. Yoksulların açlıktan ölüşlerinin nedeni, zenginlerin fazlaca mala sahip olmaları değildir. Asiller halkı önemserler; yoksulluk tanrıların kararıdır. Dünya böyle kurulmuştur, sonsuz düzeni değiştirmeye kimsenin gücü yetmez:

Bu kıtlık yüzünden çektiğiniz acılara gelince,
Sopalarınızı Roma devletine karşı kaldıracağınıza,
Onlarla tanrılar katına vurun daha iyi...
.....
...Kıtlığa gelince,
Bunu yaratan asilzadeler değil, tanrılar;
Ve burada silahlarınız değil, dizleriniz işe yarar

(I, 1)

Asılzade Agrippa manzum, plebler düzyazı düzeninde konuşur. Shakespeare'in kahramanları bile smıf farklılıklarını gözetir. Ama bu, manzum ile düzyazı arasındaki önemsiz ayrımdan fazla bir şeydir. Agrippa, halkın toplumu büyük bir organizma gibi gören metaforuyla, sınıf baskısı bilincine dayalı, basit uzaysal alt-üst metaforuna karşı çıkar. Pleblere, mideye karşı başkaldıran bedenin parçalarıyla ilgili öyküden söz eder. Mide, Roma senatosunu simgeler, başkaldıran bedenin parçalarıysa halkı. Agrippa'nm fablından, önceleri **Livy**[1] ve **Plutarch** tarafından alıntılarla söz edilmiştir. Ama Shakespeare, her zamanki gibi konuyu dramatize edip, yoğunlaştırmıştır. Agrippa'nın fablı sınıf ayırımının kuramıdır. Bu görüş, aynı zamanda asilzadelerin görüşüdür. İşlevsel ve yapısal kuram, pleblerin insanlıktan uzak bölünmesinin karşısındadır. Her iki kuram da, onlara ait sınıf işlevlerinde Shakespeare tarafından gösterilmiştir. Her iki kuram da, eylemi doğruladıkları kadar, heyecan zenginliği de sağlarlar.

Agrippa'nm savunduğu tezin, uzun bir siyasal ve akademik kariyeri vardır. Bu tezleri Cirolu **Theodoret**[2], Hıristiyan döneminin ilk yüzyılında tekrarlamıştır. ("Efendiler, hizmetkârlarının kaygılarına katılır, ama hizmetkârlar efendilerinin kaygılarına katılmaz.") Ayrıca, **Franklin D. Rosevelt**'in zamanında Amerikalı ekiciler ("Tahıl tanesinin tedarik edilmesine dikkat etmek zorundayız. Nedeni kiraya ve tüm benzeri şeylere kaynak sağlamaktır. Bu arada, kara çiftlik işçisi bizim kaynak sağlayışımızı bekler; biz bu sağlayışı sürdürürsek, herhangi bir kaygısı olmaz.") Agrippa'nın karşılıklı mecbur olma kavramı, sınıflar arası güven anlamında, fizyokratlar tarafından ilan edilmiştir ("Çeşitli parçalardan oluşan mükemmel olgu. Çeşitli parçalar birbirine gereklidir"). Papa'nm 19. yüzyıldaki genelgesinde tekrarlanmıştır.

1. Titus Livius (İ.Ö. 59-İ.S. 17): Eski Roma'nın en önemli üç tarihçisinden. (Yay.N.)
2. Theodoretes, (393-458): *Kutsal Kitap*'ın yorumunda Antakya Okulu'nun önde gelen temsilcilerinden; ilahiyatçı ve piskopos. (Yay.N.)

Spencer ve **Dürkheim**, konuyu, sosyolojinin bilimsel sistemi içinde geliştirmiştir[1]. Bu kuramı belirtmek için Shakespeare'in yalnızca beş dakikaya ihtiyacı vardır.

Coriolanus'un ilk sahnesi henüz bitmemiştir. Caius Marcius göründüğünde, Agrippa hikâyesini anlatmayı bitirmemişti. Daha ilk cümlesinde halka sövmeye başlar:

> Ne var yine, rahat durmaz serseriler?
> Ne kaşıyıp duruyorsunuz zavallı fikrinizi,
> Kabuğu kaldırıp iltihap bağlatıyorsunuz yine.
>
> *(I,1)*

Agrippa asılzadelerin ideologudur. **Marx** 'ideolog' sözcüğünü, aşağılayıcı anlam yükleyerek kullanmıştır. Agrippa bir taktisyen ve fırsatçılığın feylesofudur. Marcius ideolog değildir ve tüm taktikleri reddeder. Marcius, görünürde, pleblerin görüşüyle aynı paralelde olan, sınıf ayrılığını benimser. Bu görüş, düşmanlığın en üst ve en alt noktaları arasındaki dikey bölünme ve işgalcilerin birbirlerine karşı duyduğu ölümcül nefrettir. Marcius senatörlere şöyle der:

> Onlar senatör olursa, siz de pleb olursunuz
> Üstelik sizden de aşağı kalmazlar; hatta,
> Oylarınız biraraya gelince,
> Bu işten en büyük zevki onlar alır.
> Öyle bir temsilci seçerler ki kendilerine;
> Adam, Yunanistan'ın gelmiş geçmiş en yüce mahkemesi önünde,
> Sırtını plebleredayayıp "Kalacak!" demekten çekinmez.
>
> *(III,1)*

Marcius, pleblerin kuramının, klasik karşıtlıklarından ikisini benimser: Zenginler-yoksullar, yönetenler-yönetilenler. Ama bu ikisine, iki tane daha ekler: soylular-alt sınıf, akıllılar-aptallar. Ona göre, insanlar birbirini yiyen hayvanlardır, kendilerinden daha güçlü olanlardan nefret ederler.

Dün ne istediklerini bugün hatırlayamazlar:

> . . . Ne istiyorsunuz yine köpekler?
> Ne barışta rahat verirsiniz insana, ne savaşta;
> Birinden ödünüz patlar

---

1. Üç alıntının hepsi Stanislaw Ossowski'nin eseri *Sosyal Bilinçlenmede Sınıf Yapısı*'na dayanır; Lodz, 1957 (Lehçe). Ossowski sınıf yapısını üç temel sınıflandırma ile gösterir: "Ayrılıkçı, Tedrici ve İşlevsel". Agrippa'nın fablından alıntı yapar, ama *Coriolanus*'taki rolünden söz etmez.

Ötekinde kıpırdanmaya başlarsınız.
.....
... Hakkıyla yükselen herkes
Sizin nefretinizi çeker.
... size güvenmek ha!
Her dakika fikir değiştirirsiniz
Bir gün önce nefret ettiğin adama soylu demeye başlarsınız;
.....
... kentin orasında burasında toplanıp
Soylu senatoya karşı ne bağırıp duruyorsunuz?
Başıboş bıraksalar birbirini yiyecek olan size,
Tanrılar adına, kanuna ve düzene saygıyı öğreten
Onlar değil mi?

(I,1)

Plutarch'ta, Marcius halktan nefret eder, bunun temel nedeni, gururun kendisini tüketmesidir. O, insanlarla nasıl başa çıkacağını bilmeyen bir münzevidir. Agrippa'nın pratik muhakemesi ile Plutarch, kendisine karşı sempati duyar. Shakespeare Agrippa'ya, Polonius tarafından *Hamlet*'te oynanan role benzer bir rolü vererek, onunla alay eder. Trajedinin ilk sahnesinden son sahnesine kadar Coriolanus ile halk arasında bir mücadele vardır. Bu mücadele, Shakespeare'in tüm büyük oyunlarında olduğu gibi, tarihin ahlaki değeri ve anlayışı üzerinedir. Görüş farklılığı, dünyanın nasıl düzenleneceği hakkındadır. Shakespeare'e göre, Coriolanus gururlu, aynı zamanda kontrol edilemezdir. Her nasılsa eylemleri tümüyle kontrol edilemez değildir, böyle olması, karakterindeki kusurlardan ya da iyi Plutarch'ımızda olduğu gibi, "öğrenme eksikliğinden" kaynaklanmaz. Shakespeare'in *Coriolanus* trajedisi tanımlanamaz, ya da psikolojik terimlerin içinde yer almaz. Ne de, çoğu yorumcuların iddia ettiği gibi, kitlelerle çatışma içinde olan büyük bir kişiliğin trajedisidir. *Coriolanus*'ta kitleler yoktur, yalnız asilzadeler ve plebler vardır.

Coriolanus, sınıf farklılıklarını pleblerin görüşüne uygun şekilde kabul eder. Karakterlerini değiştirip, değerler kategorisine dönüştürüşünü gözlemek kolaydır. Plebler kendilerine soylu, asilzadeler de avam demez. Onlar yalnızca kendilerinin aç, diğerlerinin tok olduğunu bilirler. Agrippa açların ve tokların varlığını inkâr eder. Çünkü, tok açın halinden anlamaz. Coriolanus, toplumda açlar ve toklar olarak bir bölünmenin varlığını kabul eder, ancak bunun tanrı istediği

için böyle olmadığını bilir, çünkü Coriolanus tanrılara inanmaz, onlara ihtiyacı yoktur. İnsanlara hayvan muamelesi yapar. Ona göre insan, karnı doyunca, küstahlaşıp etrafa saldıran bir hayvandır. Şehir, fareler tarafından yutulacaktır:

> . . . Bu sürü için duyduğumuz kaygıyı
> Korku sanmalarına yol açıp,
> Bulunduğumuz mevkii kendimiz alçaltıyoruz.
> Bu gidişle kargalar senato kapılarının kilitlerini kırıp
> İçeri girecek ve kartalları gagalamaya başlayacak.
>
> *(III,1)*

Sınıf bölünmesinin üç kuramı belirlenip, son noktasına kadar tartışılmıştır. Her biri, toplumsal gerçeklerin gösterilmesini ve değerler sistemini içerir. Her birinin dünya hakkında farklı bir görüş olup farklı bir gelişme gösterir, iki temel soruya farklı yanıtlar verir: Dünyanın düzeni nasıldır, nasıl düzenlenmelidir? Bu sistemleri tanımlayacak genel terimleri bulmak kolaydır, şöyle ki: eşitlikçilik, çıkar birliği, hiyerarşi sistemi... *Coriolanus,* bu üç sistemin, en inançsız ve anti-didaktik yüzleştirmelerini gösterir. Shakespeare'de her zaman olduğu gibi, Coriolanus'un gözlerinde halkı, halkın gözünde de Coriolanus'u ve asilzadeleri yansıtan büyük bir aynalar sistemi vardır. Son aynayı tarih verir.

Oyundaki tarih, olaylar dizisinin hızla akışını, birbirleriyle ilişkisini, olayların son noktasına geliş nedenini ortaya koyar. Tarih, değerlerin sistemlerini ya doğrular, ya da alay edip onları tahrip eder. Alay edip tahrip ederse, grotesk ya da trajiktir, hatta her ikisidir de.

3

İlk yüzleştirme, savaş tarafından ortaya konur. Volsklar Roma'ya saldırmıştır. Halk çaresizdir. Durum göz açıp kapayıncaya dek değişir. Generaller duruma müdahale ederler, asiler geri çekilir. Agrippa'nın savunduğu tezin ve fablının doğruluğu kanıtlanmış gibi görünmektedir. Caius Marcius zafer kazanır:

> Volsklarda buğday çok; bu fareleri oraya götürün,
> Ambarları kemirsinler.
>
> *(I,1)*

Romalılar Corioli'ye ulaşmıştır. Kente ilk saldırı püskürtülmüş, askerler kaçmaktadır. Marcius terk edenlere hakaretler yağdırır, cesurları yanına çağırıp yeniden saldırır. Volskları şehrin kapılara kadar kovalayan tek kollu Coriolanus düşman şehrine girer.

Birinci Asker: Aptallık bu! Ben yokum.
İkinci Asker: Ben de.
Birinci Asker: Hey, bakın içerde kaldı.
Hepsi: Kaynayan kazana gidiyor.

(I,4)

Shakespeare'in savaş sahnelerine, davul sesleri ve borazanlar eşlik eder. Ama çok az ses çıkarırlar. Boş sahnede yerlerini alırlar. Bir avuç asker büyük savaş verir. Elbette, Globe'da kırmızı boya stoku yoktur. Kılıçlar, uzun zaman aralıklarıyla şakırdarlar. Ama Shakespeare'in savaş sahneleri ne tanımlayıcı ne de yalan yaratmaya eğilimlidir. O sahnelerin niteliği dramatik açıdan farklıdır. Sonu ölümle biten düellolar, acı bir filozofik yansıma veya bir ironi ile vurgulanır. Percy'yi yenen, Genç Henry bir kahramandır. Ama, Falstaff ölü taklidi yapmayı yeğler. Esas meselenin sağ kalmak olduğunu bilir. Bu savaş kralların, generallerin savaşıdır, askerlerin değil. Bu, *Coriolanus*'taki savaş için de geçerlidir.

Corioli işgal edilmiştir. Marcius kasırga gibi esmiştir. Kentin yalnızca enkazı kalmıştır. Askerler de bu enkazdan işe yaramaz parçalar kaparlar.

Birinci Romalı: Ben bunu Roma'ya götüreceğim.
İkinci Romalı: Ben de bunu.
Üçüncü Romalı: Allah belasını versin. Bunu gümüş sanmıştım.

(I,5)

Böyle sahneler, tarihin sürekli sahneleridir ve Shakespeare'in onları gördüğü gibi yalnızca bir kez yazılırlar. Bunlar geniş genellemeler ve aynı zamanda en somut olanlardır. **Brecht**'in *Coriolanus*'a olan hayranlığının derinindeki nedenleri anlayabilmek için, bu sahneyi yazıldığı şekliyle yeniden okumak ya da tasavvur etmek yeter. *Coriolanus*, Shakespeare'in tarihi oyunlarından çok, Brecht tiyatrosunun, epik diye adlandırdığı doğrudan, etkili ve çağdaş modelidir. 'Cesaret Ana' savaşla beslenir, kendisini besleyen savaşın, sahip olduğu her şeyi sonunda elinden alacağının farkında değildir. 'Cesaret Ana', gümüş sanarak, birbirlerinin ellerinden kurşun kupaları çekip alan askerlere benzemektedir. Son döneminde Brecht, epik tiyatrosuna sık sık di-

yalektik demiştir. Shakespeare'i modeli nedeniyle yorumlamıştır. Devam edelim. Zafer kazanmış generaller, Marcius da aralarında olmak üzere, Shakespeare sahnesi gibi, boş ve ölü kentin sokaklarına girer:

> Şu yağmacılara bak; birkaç çatlak drahmi peşinde hepsi!
> Aşağılık köleler; daha savaş bitmeden,
> Yastık, teneke kaşık, üç kuruşluk kılıç;
> Cellatın bile astığı adamın üstünden çıkarmaya
> Tenezzül etmeyeceği ceket, ne bulurlarsa yağmalıyorlar
> Adam olmaz bunlar. Şu sürünün çıkardığı gürültüyü dinle!
>
> *(I,5)*

Marcius, Shakespeare tarafından bilinçli ve açıkça kahraman gösterilmiştir. Onda Achillus'un gücü ve herkesten daha güçlü bir ses vardır. Hector isimli bir Volsklu general, Romalılar arasında övünür. Üslup, Marcius'un savaşçı tavırlarını tanımlamak için kullanılan benzetmeler bile epiktir. Annesi Coriolanus'tan şöyle söz eder:

> Alnının kanını zırhlı eliyle silerek ilerliyor;
> Biçmesi gereken ekinin tümünü biçemezse
> Ücretini alamayacak ırgat gibi tıpkı.
>
> *(I,3)*

Bunlar da başkumandanın onun hakkında söylediklerdir.

> Senin boyunda kusursuz bir yakut bile
> Değersiz kalır yanında!
> Cato da senin gibi bir asker isterdi:
> Yalnız kılıcınla korkunç ve yırtıcı değil,
> Müthiş görünüşün ve gök gürlemesi gibi kükreyişinle de,
> Tir tir titrettin düşmanlarını; sanki yeryüzü,
> Ateşli hastalığa tutulmuş titriyormuş gibi.
>
> *(I,4)*

Volsklu bir general Marcius'a şöyle bir gönderme yapar:

> Adamda nasıl bir tılsım var bilmiyorum ama
> Askerleriniz için, yemek öncesi dua da o,
> Sofradaki konuşma da yemek sonrası şükran da...
>
> *(IV,7)*

Marcius cesurdur. İlk saldırı sırasında, kendi vücudunu yaralı bir askere siper edip, onu savaş alanından uzaklaştırmıştır. Roma'nın hizmetinde yirmi yedi kez yaralanmış, Corioli'yi sağlam olan tek koluyla ele geçirmiştir. Marcius bencil değildir, yağmadan payına düşen, onda birlik hisseyi reddeder, ganimetin, herkese eşit şekilde dağıtılmasının

gerektiğini söyler. Kahramanlıklarından söz etmez, başkalarının da söz etmesini istemez.

Savaş, Marcius'un barış zamanında çoktan farkına varmış olduğu, sınıf aşamasını doğrular. Asilzadeler ile plebler, savaşta farklı davranırlar. Marcius ile karşılaştırıldığında, savaş karşısında korkudan titreyen, zafer kazanıldığında ise, birbirlerinin elinden kupaları, kaşıkları ve kirli paçavraları kapan plebler, bize ne kadar zavallı görünür.

> . . . şu beyefendiler yok mu
> O aşağılık sürü-Allah belalarını versin!
> Bir tribünleri eksikti.
>
> *(I,6)*

Marcius haklıdır. Bir savaş olduğunda, plebler, fareler gibi davranır. Asillerin gözüyle savaş, birinci aynadır, ama bu yansımada bile, *Cesaret Ana*'da olduğu gibi, savaş resmi birden nesnelleştirilir. Shakespeare her zamanki yüzleştirmelerini son haddine kadar götürür. Bir savaşta, yalnız zafer kazananlar değil, kaybedenler de vardır. İşgal edilmiş kentte, Titus Larcius, askeri gücü ele geçirir.

> Kimilerini öldürmeli, sürmeli kimilerini;
> Diğerini tehdit ederek;
> Corioli'yi Roma adına elde tutarak,
>
> *(I,6)*

Bu epik benzetmelerden daha fazla bir şeydir. Plutarch'ta da böyle bir sahne bulamayız. Bu, herhangi bir işgalin evrensel gösterimidir. Bu sahne tekrar, yeniden okunmalı, Shakespeare'in yazdığı şekliyle canlandırılmalıdır. Marcius'un savunduğu değerler sisteminin tümünü, bu sahne sorgular. Brecht'in "nesnel diyalektik"ini temsil eden de bu sahnedir. Seyircinin kararına göndermede bulunur. Shakespeare'in dramatik ironiyle yüklediği anlam kendini, bu sözleri söyleyenin Marcius'un bizzat kendisi olduğu gerçeğinde gösterir.

Coriolanus, Marcius'un yaptığı şaşırtıcı bir başka konuşmayı içerir. Coriolanus Roma'ya zaferle döner, annesi ve karısı tarafından karşılanır. Karısı tek kelime etmez, yalnızca gözyaşı döker. Coriolanus şöyle der:

> . . . Ah, sevdiğim,
> Corioli'deki dulların ve artık oğullarından yoksun kadınların da
> Gözleri böyle yaşlı şimdi.
>
> *(II,1)*

Bu sözler Coriolanus'un karakteriyle bağdaşmaz. Çok yumuşak,

çok duygulu sözlerdir bunlar. Bu, mutlu anda çıkan uyumsuz sesler gibi gelir duyanlara. **Brecht**'in dramatik yapıtlarındaki şarkıların işlevini yerine getirir. Yenilgiye uğratılanları geri çağırır biçimde, olayı yeniden ve birden nesnelleştirir. Diğer aynaya gerek yoktur artık. Ama, Shakespeare asla hiçbirşeyden vazgeçmez. Diğer yansımayı da gösterecektir: Yenik bir generalin gözleriyle savaşı...

Aufidius: Şehir zapt edildi!
Birinci Asker: İyi şartlarla geri verilecek!
Aufidius:
İyi şartlar ha!
Keşke Romalı olsaydım. Çünkü bir Volsk olarak
İstediğim gibi olmaya şartlar elvermiyor. Şartlarmış!
Adamların merhametine sığınmışız
İyi şartlardan söz ediyoruz.

(I,10)

4

Coriolanus'un annesi ve karısı alçak taburelerde oturur, dikiş diker, nakış işler ve savaş haberleri beklerler. Akşam saatlerinde, kadınların oturup çene çaldığı bu alçak taburelere, Stratford'da şimdi bile rastlanır. Shakespeare'in Roma'sında Forum, Capitol, Katranlı Kaya, konsüller, tribünler, baltacılar, senato vardır. Tüm adları **Plutarch**'tan almıştır. Coriolanus'ta **Ben Jonson**'un daha önce memnuniyetle işaret ettiği, anakronizmalar birkaç tanedir. Bunların en hoşu, toplanmış kalabalığın önünde, büyük şapkasını aşağılayıcı biçimde sallayan, Forum'daki Romalı kahramanın resmidir. Şapka takmış Coriolanus bize komik gelir, ama Elizabeth dönemi izleyicisine komik gelmiyordu.

Shakespeare, zamanının sahnesi için yazıyordu. İlk Shakespeare yapımları, antik modasına, yalnızca, 19. yüzyılın ortalarında kavuştu. Shakespeare oldukça farklı türdeki, tarihsel gerçeklikle ilgiliydi.

Shakespeare günlük yaşamdan alınmış sahneleri Plutarch'ta bulamıyordu. Ama bu sahneleri, Londra ve Stratford'daki kendi deneyimlerinden alıyordu. Bu sahneleri çağdaşlaştırıyordu. Kasıtlı olarak yüksek ve sıradan üslubu karıştırıyordu. **Corneille**, ya da **Racine**'in gösteremediği bir tür Roma'yı gösteriyordu:

Bütün diller onu konuşuyor, donuk gözler
Onu görebilsin diye gözlük takmış
Senin geveze dadı bile onun dedikodusunu yapıyor;
Bu arada bebek ağlamaktan katılacakmış, umurunuzda değil.
Mutfaktaki pasaklı kız, en kıymetli eşarbını
Yağlı boynuna geçirmiş,
Onu seyretmek için duvarlara tırmanıyor
Tezgâhlar, sergiler, pencereler dolmuş,
Her cinsten insan; ata biner gibi...

(II,1)

Coriolanus'un annesi ve karısı, komşuları Bayan Valeria tarafından ziyaret edilir. Çene çalmak için onları dışarı çıkarmak ister. Virgilia, kocası savaştan dönene kadar evden ayrılmak istemez. Bir tezgâhta dokuma yapmaktadır. Bayan Valeria, Virgilia'ya takılır: "İkinci bir Penelope olmak istiyorsun, ama dediklerine göre Odisseus'un yokluğunda o kadar fazla yün eğirmiş ki, Itaka güvey dolmuş" *(I, 3). Troilus ve Cressida*'da olduğu gibi, Yunan efsanesi alaycı şekilde değerlendirilmiştir. Efsane günlük yönüyle sergilenmiştir. Şaka, hemen tümüyle *Güzel Helen*'den (La Belle Helene) alınmıştır. Eserin burasında, etkileyici bir şekilde, ne epik bir anlam, ne de cesur bir generalin dönüşünü beklemek vardır. Güzel bir Stratford akşamının bu pastoral, sıradan havasında, Volumnia birden ve beklenmedik şekilde bir Romalı, daha çok Spartalı bir anne haline gelir. Biricik oğlunu korkak görmektense, ölü görmeyi yeğler. Oniki oğlu olsa, onikisini de yitirmeyi yeğler. "Her birini aynı sevgiyle sevdiğim oniki oğlum olsaydı, birinin zevk sefa içinde yaşamasındansa, onbirinin vatanları için şerefiyle ölmesini yeğlerdim.*(I,3)*"

Yeniden birinci ayna. Ve Shakespeare'in geleneğindeki gibi ardından derhal yüzleştirme gelecektir. Bu sahnede üç kadından başka, Spartalı anne, sevgi dolu eş, çalçene komşu, bir de Coriolanus'un küçük oğlu vardır. Oğul tek kelime etmez, etmesi gerekmez zaten, ondan söz edilir yalnızca:

Valeria: İnan olsun, babasının oğlu: O ne şirin çocuk öyle. Yani çarşamba günü, tam bir saati birlikte geçirdik: Öyle kararlı bir yüzü var ki, bir ara renk renk bir kelebeğin peşine takıldı. Yakalayıp geri bıraktı. Sonra gene koştu arkasından, yuvarlandı, fırladı kalktı, gene yakaladı.

Volumnia: Tıpkı babasının çılgınlığı.

Valeria: O soylu bir çocuktur.

(I,3)

"O soylu bir çocuktur". Shakespeare'in ironisi tam olarak, kendisini bu sözcüklerle sınırlamıştır. **Plutarch**'ta böyle bir sahne yoktur. Shakespeare Spartalı anneye, yalnızca kendini eğlendirmek adına "yaldızlı bir kelebeği" ezen bir torun vermiştir. Hepsi bu kadar. Shakespeare'in en acımasız oyunu olarak görülen *Titus Andronicus*'ta genç Marcus, tabağın üstündeki sineği öldürür. Kraliçe Tamora'ya, kraliçenin kendi oğullarının yüreklerinden pişirilmiş turta sunan Titus, masum bir sineğin ölümüne bakamaz:

Ama, ya bu sineğin ana babası olsaydı?
Altından, kınkanatlarına nasıl dokunurdu,
Yaptıklarına kahrederek havada nasıl vızıldar dururdu?

(III,2)

Kral Lear, dünyanın acımasızlığını azaltmaları için tanrılara yalvardı. Tanrılar sessiz kaldı. En az doğa ve tarih kadar acımasız oldukları ortaya çıktı. *Coriolanus*'ta, doğa ve tarih, tüm metafizikten arınmıştır. Acımasızlık, liderin eğitiminin parçasıdır. Coriolanus'un oğlu, Spartalı annenin torunudur.

Coriolanus dönmüştür, asiller onu konsül yapmak ister. Bütün yapması gereken, yasa ve töreye göre, Forum'da görünmek, yaralarını sergilemek, yurttaşların onayını istemektir. Coriolanus bunu reddeder. İnsanları aşağılayışı çok olağanüstüdür. O bir askerdir ve yalan söylemeyecektir. Kendisine, yani doğasına karşı dürüst kalmaya çalışır. Kartallar kendilerini fare, karga düzeyine düşürmez. Coriolanus, büyüklüğünü dünyanın da tanımasını ister. Ama dünya, plebler ve asiller olarak ikiye bölünmüştür. Coriolanus'un doğadaki hiyerarşi düzeni, gerçek dünyayla bağdaşmaz. Farelerin, kendilerinin kartallardan daha kötü olduğunu düşünmek gibi bir istekleri yoktur.

Spartalı anne, oğlunun kibrini kırması için ricada bulunmak ve oy istemek için, Forum'a gider. Savaş hilesi, onurla uyumsuzluğa düşmez, onu savaşta kullanmak utanç verici olmaz. Savaş henüz bitmemiştir. Düşman kent duvarlarının içindedir. Düşman pleblerdir.

Çünkü şimdi halka konuşmak sana düşüyor.
Ancak kendi ilke ve inançlarına göre değil
Ne de kalbinden gelen sese kulak vererek;
Yalnızca ezbere, sıradan şeyler söylemen yeterli...
Tatlı sözlerle bir şehri zaptetmeye benzer tıpkı.

(III,2)

Spartalı anneye göre, savaşla barış, iç ve dış düşman arasında fark yoktur. Coriolanus'un annesi, pleblere benzer şekilde, aralarındaki savaş asla bitmeyen, birbirinden nefret eden iki sınıf görmektedir. Ona göre, bunun dışında Roma, soylular demektir.

> Roma ile şehrin fareleri savaşa tutuşacak,
> Ve taraflardan biri kaybedecek
>
> *(I,1)*

Bu sözleri, isyankâr halkın mide ve bedenin itaatsiz bölümleriyle ilgili fablı anlatmış olan, aynı Agrippa söyler. O dahi Coriolanus'tan yardım ister; Forum'a gitmesi için ona ısrar eder. Coriolanus oraya, kendisine rağmen gidecektir. Sınıf nefretiyle ilgili bu oyunda Coriolanus, onu pleblerin gördüğü gibidir. Ama, plebler dahi Coriolanus'un onlar hakkındaki görüşüne uyar. Shakespeare'de yanılsama yoktur. Dünyayı yargılamış olmak, dünyanın değişmekte oluşuyla sonuçlanmaz. Bir büyük yangın, telaş ve korkuya neden olabilir, ama yangın olmaktan kurtulamaz.

> Ayıp ayıp, ateşi söndürmeye çalışacağına
> Üstüne körükle gidiyorsun
>
> *(III,1)*

Julius Slowacki'nin oyunu *Kordian*'da, Grand Dük Constantine şöyle der: "Halk orada, çamur içinde, hareketsiz, kapkara duruyor. Bu halkı sevmiyorum". *Coriolanus*'taki halk kara ve çamur içindedir, ama hareketsiz değildir. Önlerinden kemikleri alınmış köpek sürüsü gibi havlarlar. İlk sahnede, halk Coriolanus'u öldürmek ister. Arkasından savaşın ilk haberleriyle dağılırlar.

Halk, zaferinden sonra, caddeleri tıklım tıklım doldurarak, aynı Coriolanus'u karşılamak için şapkalarını havaya fırlatır. Her şeyi unutur ve onu konsül yapmaya söz verir. Coriolanus'tan istedikleri yalnızca güzel bir sözdür. Bir saat sonra da, tribünlerin kışkırtmalarıyla, Coriolanus'un kellesini ister, onu kent dışına sürerler. Yeniden şapkalarını havaya fırlatırlar. Coriolanus, Volskların başında, Roma kapılarında göründüğü zaman, plebler tekrar kendi liderleri aleyhine dönmüştür, onu parçalamak isterler; soylulara sırnaşır, onlardan merhamet dilerler. Kokuşmuş paçavralarını ve yaşamlarını kurtarmak için her şeye uymaya hazırdırlar.

> Bunu kestirmeliydim önceden
> En eski çağlardan beri denenmiş bir şey bu:
> Başa geçen geçtiği güne kadar istenir.

Varlığında sevilmeyi hak edip de hor görülen
Yokluğunda başlar sevilmeye.
Halk yığınları sulara kapılmış otlar gibi
Akıntının keyfine uyup bir gider bir gelirler
Ve dağılırlar devrinim içinde.

(Antonius ve Cleopatra-I,4)

Bu sözler, *Antonius ve Cleopatra*'dan alınmıştır. *Coriolanus, IV. Henry* ya da *Juilus Caesar*'dan da alınabilirdi. Büyük suikast sahnesinde, kalabalık Brutus'a alkış tutar. Ama, Marcus Antonius konuşmasını bitirir bitirmez, plebler Caesar'ın ölümünü kınar, suikastçıların aleyhine döner. Shakespeare, Londralıların, Essex Kontunu karşılamak için fenerlerle sokakları doldurmasını, daha sonra da, idamını izlemek için toplanmasını bizzat görüp yaşamıştır. Shakespeare için halk, yalnızca tarihin bir nesnesidir, aktörü değil. İğrenme, acıma ya da korku uyandırabilir, ama güçsüzdür. Onlar, gücü ellerinde tutanların alay konusudur. Ama Plutarch'taki halk, onların tribünleridir. Bu tribünler kimlerdir? Endüstri işçilerinin seçtiği, iki Londralı yargıç Forum'da görünür.

Menenius: Zavallı sefiller karşınızda kasketlerini çıkarıp eğilsin yeter. Sabahtan öğleye kadar koca bir yarım günü, portakalcı kadınla muslukçunun davasına harcarsınız; üç kuruşluk bir tartışmanın duruşmasını ikinci güne ertelersiniz. Tarafları dinlerken mide sancınız tuttu mu, dilsiz oyunlar gibi suratınızı buruşturur, hemen kanlı bayrağı kaldırır, "Lazımlık nerede," diye böğürsünüz, sizin çabalarınızla daha da...

(II,1)

Coriolanus'ta halkı temsil edenler bu iki yarım akıllı, vahşi ve huysuz insandır. Onlar "hayvansı pleblerin" çobanıdır. Halkın koktuğu gibi kokar. Uyuz olmuşlar, tüm bedenlerini kaşımak zorundadırlar. Sokak köpeklerine benzerler. Ama bu köpekler sürülerini savunmayı bilir. Bu iki komik tribün, Brutus ve Sicinius, kısa ve şekilsiz, kıskanç ve şüpheci olmalarına karşın, sınıf içgüdüsünü taşır. Savaş haberlerini sorarlar:

Brutus: İyi mi, kötü mü?

Menenus: Halkın dualarına cevap olmayacak. Çünkü Marcius'u sevmiyorlar.

Sicinius: Doğa, hayvanlara kimin dost olduğunu öğretir.

(II,1)

Shakespeare'i büyüleyen yalnızca bir hükümdarın zorbaya dönüş-

mesi değil, ayrıca tarihtir de. Ona nerede, ne zaman ve kim karar verir? Yüzü, adı, bir prensin tutkuları var mıdır onda, ya da talihin toplamı mı, dönen bir çark mıdır? *Coriolanus*'ta tarih halka açık bir meydanda oynanmaktadır. Bu iki küçük komik tribün, tarihin lehinde konuşarak ona yardımcı olurlar.

> Kapitol'e gidelim;
> Bu kalabalıktan önce orada olalım.
> Ki bizim başını çektiğimiz bu iş,
> Sanki onların kendi işiymiş gibi görünsün.
>
> *(II,3)*

Savaş sahnelerinde, askerler ellerinde kılıçlarla sahneye fırlar. Prensler, platformun diğer tarafında, geniş flamalarla yer alır. Generaller, savaş alanını üst galeriden izler. Shakespeare dehşetli manzaranın değerini takdir eder, ama onun için bu manzara asla bir son değildir. Feodal beylerin kasaplığını sergileyerek, savaşı kınar. Fazlalıklar çoktan sahneyi doldurmuştu. Halkı temsil edeceklerdir. İç sahnede, ya da galeride, pırıldayan senatörler yerlerine oturur, sahnenin ön tarafında, izleyiciye yakın bölümde, Coriolanus, Menenius ve iki tribün ayakta durur. İki tribün artık komik değildir.

> Seni Roma'da yerleşik yönetim düzenini bozarak,
> Tüm yetkiyi zorbalıkla üstlenmeye kalkışmakla
> Ve bu şekilde halka ihanetle suçluyoruz
>
> *(III,3)*

17. yüzyıldaki bir Londra sokağı, gözümüzde, birden halk devriminin büyük sahnesine dönüşmüştür. Böyle bir sahne, Plutarch'ta yoktur. İki pis kokan, gürültücü Londralı endüstri işçisinin omuzlarına, cumhuriyet ve özgürlük savunucularının harmanisini atan, ilk Shakespeare oldu. Jakobenler kendilerini, David'in büyük oy toplayıcıları olarak kabul etmektense, Shakespeare'in halkın tribünleri olarak kabul etmeyi tercih ederler.

> *Brutus:* Söylenecek şey kalmadı. Bir halk düşmanı ve vatan haini olarak sürülmüştür. Bu kadar.
> *Tüm Plebler:* Bu kadar. Bu kadar.
>
> *(III, 3)*

Shakespeare, yağma ve savaş sahnelerinde, işgalin ve savaşın sonsuz yüzünü gösterir. Shakespeare trajedilerinin en çarpıcı özelliği tarihsel evrensellikleridir. Shakespeare'in çağdaşlaştırılması ya da güncelleştirilmesi gerekmez. Tarih, Shakespeare'in oyunlarını, daima

yeni içeriklerle doldurur, yansımasını onlarda, her çağda bulur. Coriolanus'un ilk sahnesinde, sınıf bölünmesiyle ilgili pleblerin kuramı, gürültülü şekilde belirtilmiştir. Şimdi, karşılıklı durmaktadırlar: Soğuk ve zarif senatörler ve sopalarım kaldırıp yumruklarını sallayan plebler. Aynı sahne, birçok tarihsel durumda tekrarlanacaktır. Kapitol'de ve Forum da, devrim yasaları, tutum ve paradoksları, diyalog parçaları içine sıkıştırılmış formüllere benzer şekilde, tümüyle sergilenir. Karşılıklı dururlar; 'doruktakiler ve diptekiler' olarak: Jakobenler ve Jirondistler, devrim demokratları ve liberaller. Coriolanus'un yargılanması yakındır.

Brutus ya da Jakobenler şöyle der:

> ...İşe yararmış gibi görünen
> Bu serin ve ihtiyatlı tutum,
> Eğer hastalık azmışsa, zehrin ta kendisidir.
> Yakalayın ve kayaya götürün onu.

Menenius ve Liberaller şöyle der:

> Avı sakin bir şekilde sürdürmek varken
> Ortalığı velveleye vermeyin.
> Düşmanlarınızı öldürürken kaybettiği kanı...
> Şimdi kalanını vatandaşlarının elliyle dökerse,
> Bunu yapan ve yapılmasına göz yuman hepimiz için
> Kıyamet gününe kadar silinmeyecek bir leke olur...
> Ayak kangren olmuşsa, artık onun işlevi önceki haline göre değerlendirilmez
> Yasal yoldan ayrılmayın.

Senatör ya da asiller şöyle der:

> Soylu tribünler,
> İnsanca olan bu aksi halde
> Çok kan akacaktır üstelik
> Sonunun nasıl geleceği de bilinmez.

Sicinius ya da Jirondistler şöyle der:

> Soylu Menenius,
> O zaman halk sizi görevlendirmiş olsun
> Beyler, silahlarınızı yerine koyun.

Brutus ya da Jakobenler şöyle der:

> Eve gitmeyin.

(III,1)

Coriolanus'taki halk aptal ve cahildir; kokar, savaş alanlarındaki kokmuş paçavraları toplar. Tribünler ufak, şekilsiz ve dalaverecidir. Coriolanus cesur, muhteşem ve soyludur. Ama halk Roma demektir, Coriolanus vatanına ihanet etmiştir.

Sicinius: Şehir dediğin halk değil mi?
Yurttaşlar: Doğru. Şehir demek halk demektir.
Brutus: Herkesin oyuyla biz halkın temsilcisi seçilmiştik.
Yurttaşlar: Hâlâ da öylesiniz.

(III,1)

Oyunun güçlü ikinci kısmı, asıl şimdi başlar. Halk Coriolanus'u Roma'dan sürmüştür. Korkak soylular, onu terk etmiştir. Roma, bu kahramanlık ve soyluluğu takdir etmemiştir. Roma ona alçaklık etmiştir.

İşte o şehre
Arkamı dönüp gidiyorum
Yaşanacak başka yerler de var.

(III,3)

Ama, Shakespeare'in dünyası kalabalıktır, içinde boş bir yer yoktur. Yalnızca, asiller, plebler ve Roma'nın düşmanları vardır. Coriolanus, yerini yalnızca ateşe verilen dünyada seçebilir. Romantik kahramanların yaptığı gibi hiçbir yere gitmez, gidemez. Tarih, durumları belirler, bağımsızdır ve onun üstündedir. Coriolanus Volsklara gidecektir. Tarih, plebleri haklı çıkarmıştır. Halkın düşmanı, Roma'nın düşmanı olmuştur. *Coriolanus*'un ilk üç perdesinde, sınıf tutumlarının sade oyunu oynanmıştır. *Coriolanus*, tarihsel kaçınılmazlığın oyunu olarak da adlandırılabilir. İçinde, sosyal durum ile eylem ya da psikoloji arasında ayrılık yoktur. Birinci, ikinci, üçüncü yurttaşların adlarımn olmaması gibi, Coriolanus'un da adı olmayabilirdi. O yalnızca hırslı, halktan nefret eden, düşman tarafına gitmiş olan, diktatör gücünü sağlayamaz durumda olan bir generaldir. Coriolanus'un ihanet anından sonra, dünya kesin ayrımları bir yana bırakır, tek ilkeye göre düzenlenmez olur. Tarih, artık ahlaki değerlerin öğretmeni değildir. Dünyanın çelişkileri, trajedinin bir sonraki teması haline gelir. Bu yeni tema, Shakespeare'e uygunluk açısından eskisini aratmaz. Üslup bile değişmiştir: Grotesk, sırayla üzüntü verendir, alaycıdır. Coriolanus kendisiyle ve dünyayla alay eder, Hamlet de Polonius ile konuşuyorken alay ediyordu. Düşlerini bile tarif eder. "Zamanın çivisi çıktı". Danimarka krallığında olduğu gibi.

Üçüncü Uşak: Nerede kalıyorsunuz?
Coriolanus: Gök kubbenin altında.
Üçüncü Uşak: Gök kubbenin altında mı?
Coriolanus: Evet.
Üçüncü Uşak: Neresi oluyor bu?
Coriolanus: Çaylaklarla kargalar şehri oluyor.
Üçüncü Uşak: Çaylaklarla kargalar şehri mi? Eşeğe bak! O zaman saksağanlarla da berabersin yani.
Coriolanus: Hayır, efendinin hizmetinde değilim.

(IV,5)

Bir hainin rolü *Coriolanus*'a uymaz. Onu belirleyen, durumu ya da toplumsal varlığı değildir. İç benliği buna uymaz. Tarih pleblerin haklı olduğunu ilan etmiştir. Ama Shakespeare tarihin haklı, ya da her nasılsa tümüyle haklı olduğunu kabul etmez. Tarih, Coriolanus'tan güçlü olduğunu kanıtlamıştır. Tarih, Coriolanus'u yakalamış, kör bir dehlize sürmüştür. Coriolanus'u iki kez hain yapmıştır. Tarih, Coriolanus ile alay etmiş, ama onu yok etmeyi başaramamıştır. Dördüncü ve Beşinci Perdelerde, Coriolanus, Romalıları ve Volskları, plebleri ve asilleri aşmıştır. Galip sayılır bu yolda mağlup. En azından, Conrad'm kahramanlarının yaşadığı anlamda zaferdir.

"Kişiliği, bu dünyaya göre fazla soylu," der Menenius, Coriolanus'tan söz ederken. Bu arada, halkın tirübünü olan Brutus, Coriolanus'un yüzüne aşağıdaki sözleri haykırır:

Halktan söz ederken cezalandırmaya yetkili bir tanrı gibi konuşuyorsunuz.

(III,1)

Bu iki görüş, yalnızca görünüşte aykırıdır. Coriolanus dünyayı aşağılar, çünkü dünya aşağılıktır. Roma da içinde olmak üzere, dünyayı yok etmek ister. Çünkü, dünya ve Roma var olmayı hak etmez:

Yakın dostlarına olan saygısına değineyim dedim;
Yanıtı,"Onlar için durup
Pis, küflü bir saman yığınını eşeleyecek değilim," oldu.
Bir iki buğday kırıntısı için
Yığını yakmaktan vazgeçip
Kötü kokuyu çekmeye değmezmiş.

(V,1)

Coriolanus dünyaya, kendi saçma değer yargısıyla karşı durur. Yenilgisi, kendisine rağmen, Forum'a gitmeye, yaralarını sergilemeye,

oy istemeye rıza gösterdiği anı ortaya çıkarmıştır. Bunu ondan isteyen yalnızca annesi değil, Menenius Agrippa, soylular, halk ve onların tirübünleridir. Shakespeare'in dramatik alaycılığı kendini, iki taraf birbiriyle çatışıp, nefret etse de, Coriolanus'tan bir uzlaşma hareketi beklemesi gerçeğinde gösterir. Değerlerin ani ters yüz oluşunda, trajedinin sonunda, Coriolanus, uzlaşma ve jestleri reddeden, ya da en azından hiçe sayan tek kişidir:

> Kötü bir oyuncu gibi
> Unuttum rolümü de...
>
> *(V,3)*

Dünya Coriolanus'tan daha güçlü olduğunu yeniden kanıtlamıştır. Brutus haklıydı. Coriolanus, tüm diğer insanlar gibi, yalnızca zaaflarla dolu bir insandır. Coriolanus dünyayı yok etmek ister. Çünkü dünya, doğanın yasalarıyla çelişir. Ama, aynı doğa yasaları adına, Coriolanus'u kendi annesi, karısı ve oğlu kınamıştır. O kendisini kınamak zorundadır. Coriolanus yakalandığını, adi ve tümüyle gerçek dünyanın kendisi için hazırladığı tuzağa düştüğünü hisseder. Kendi efsanesine, doğa yasalarının çılgın diyalektiğine kurban olur.[1]

> Uzak dur sevgi!
> Tüm doğal yakınlık bağları, kopun!
> Katılık erdem olsun.
> .....
> Çözülüyorum başkalarınınkinden
> Güçlü değil toprağım. Annem eğiliyor, sanki Olympos
> Bir köstebek yuvasının önünde
> Baş eğip yalvarabilirmiş gibi!
> Küçük yavrumun da yüzünde yalvaran bir ifade var;
> Öyle bir ifade ki yüce dağa sesleniyor sanki:
> Görmezlikten gelemezsin!
>
> *(V,3)*

Coriolanus, parçaların dağıtımında aldatıldığını fark eder. İntikamcı tanrı rolünü oynamayı istiyordu. Bu arada, tarihin senaryosunda, kendisine hain rolü verildi. Ona kalan özyıkımdır. Kendi soyluluğunu doğrulamak için, ona dayatılan rolden bir çıkışı olması için, Roma'ya dokunmayacaktır. Ama Roma'yı kurtarırken, başka bir ihanette bulunmak zorundadır. Yalancı biri diye, Volsklular onu öl-

1. Bkz.: H. Heuer'in *From Plutarch to Shakespeare. A Study of 'Coriolanus'* eserinin, 'Shakespeare Survey' bölümü, No. 10, 1957.

dürecektir. Coriolanus'un ölümü aynı zamanda trajik ve ironiktir. Coriolanus'un yarattığı dünya da trajiktir, gerçek dünya da ironiktir. Coriolanus'un kahramanlığını ve soyluluğunu, onu öldüren Volsklu lider Aufidius övecektir. Augustus Caesar'ın Antonius'a ya da Fortinbras'ın Hamlet'e gösterdiği gibi, o da Coriolanus'a son saygısını gösterecektir. Roma'da neşe vardır, barış kutlanmaktadır. Bu karamsar oyunda ilk kez olarak, şakırdayan kılıçlar, bağrışan kalabalıklar ve müzik vardır, güneş doğar[1]. Coriolanus, Dürrenmatt'ın *Ziyaret*'inde (Visit) olduğu gibi, aynı şekilde biter. III. Alfred katledilmiştir. Güllen'in halkı yeni zenginliğinin tadını çıkarıp, adalet ziyafetini kutlar.

> Borazanlar, trombonlar, santurlar ve asker düdükleri,
> Dümbelekler ve büyük ziller ve haykıran Romalılar,
> Güneş dansını yapıyor, sen kapa çeneni!
>
> *(V, 4)*

Bu oyunun, uzun zamandır popüler olmayışının nedeni, onun bir baş belası olmasında yatar. Dünyanın görüntüsü sakatlanmış, bütünlüğü bozulmuştur. Çelişkiler çözüme ulaşmamıştır. *Kentsel* ve bireysel, ortak bir değer yargısı yoktur. "O, senin halkım seviyor. Ama onların yatak arkadaşı olmaması için, bağla onu," der Menenius Agrippa, Brutus'e, Coriolanus'a göndermede bulunarak. Bu doğru değildir. Coriolanus halkı sevmiyordu, ama bu, Coriolanus'un kınanması gerektiği anlamına gelmez. Bu cümlede, bir Rönasans hümanizmasının, aslında her hangi bir dönemin hümanizmasının, ancak bir fındık kabuğunu doldurabilecek acı oyunu vardır.

1. Bkz.: G. Wilson Knight, *The Sovereign Flower*, Londra, 1958.

II. BÖLÜM

KOMEDİLER

Titania ve Eşek Başı

Hep birden Atina'ya güle güle dönsünler.
Bu gece olanları bir rüyanın buhranlı
Karışıklıklarından başka bir şey sanmazlar.
(Bir Yaz Gecesi Rüyası-IV,1)

1

Filologlar, Puck'ın şeytan soyundan geldiğini, uzun zaman önce keşfetmişlerdir. Puck yalnızca şeytanın adlarından biri olmuştur. Onun adı, kadınları ve çocukları, karabasanlarla ve canavarlarla korkutmak için kullanılmıştır. Shakespeare hakkında yorum yapan yazarlar, uzun bir süredir Puck ve Ariel arasındaki benzerliklere, belirli tekrarlamalı durumlara, hatta diyalog çizgilerine dikkat çekmişlerdi. Puck ve Ariel bataklıklarda kendilerini *ignis fatuus*'a[1] döndürerek, amaçsızca dolaşan kimselere yol gösterirlerdi.

Geceleri yolculara yollarını şaşırtan,
Karşılarına geçip hallerine gülen
(II,1)

Bu, popüler folklorda, daima perilerin gözde işi olmuştur. Puck ve Ariel kendilerini buna büyük bir memnuniyetle adamışlardır. Ariel, ağzından ateş püsküren mitolojik bir canavara ve yarı kuş yarı kadına döner. Caliban, Ariel'i ısırır, diken batırarak onu dayanılmaz şekilde gıdıklar.

George Lamming şöyle diyor: "Ariel, Prospero'nın bilgi kaynağıdır. Casusluğun ilk örneği cisim haline geldiğinde, eğer gelirse, mükemmel ve tarifsiz bir gizli polisin somutlanması olur".

Shakespeare, bu tür canavarları, oyunlarının yalnızca ikisinde (aslında bunlar canavar değil iyi huylu perilerdir) sunmuştur. Bu oyunlar *Bir Yaz Gecesi Rüyası* ve *Fırtına*'dır. *Rüya* bir komedidir. *Fırtına*, uzun zamandan beri komedi olarak değerlendirilmektedir.

Rüya, farklı biçimde yazılmış olmasına rağmen, *Fırtına*'dan ipuç-

1. *ignis fatuus:* Bazı geceler bataklıklarda görülen ve organik maddelerin çürümesinden oluşan gazlardan çıkan ateşli buhar; veya aldatıcı umut ya da aldatıcı herhangi bir şey. (Yay. N.)

ları vermektedir. Tıpkı, *Beğendiğiniz Gibi*'nin *Kral Lear*'in habercisi olması gibi... Kimi zaman insan Shakespeare'in aslında üç ya da dört oyun yazdığı ve diğer oyunlarda da aynı konuları tekrar ettiği izlenimine kapılabilir. Ta ki Shakespeare, *Kral Lear*'in somut müziğindeki uyumla, bu benzerliği yıkıncaya dek. Şimşekler Lear'in üzerine yönelmiş ve *Beğendiğiniz Gibi*'de olduğu gibi, Arden'in aynı ormanında onu çıldırtmıştır. Sürgün edilen başka bir prens, yine sürgün edilen başka bir kardeş ve iki âşık, özgürlük, güvenlik ve mutluluğu bulacağız düşüncesiyle kendi kendilerini kandırmışlardır. Sürgün edilen prenslere soytarılar eşlik etmiştir. Touchstone, Arden Ormanındaki pastoral şiirin bir hayal olduğunu, dünyadaki kötülüklerden kaçış olamayacağını, er ya da geç, yaşamın bu çılgın tünelinden geçmek zorunda olduğumuzu çok iyi bilir. "Bu soğuk gecede hepimiz oynatacağız galiba." *(Kral Lear-III,4).*

Puck ve Ariel arasındaki ilişki, sadece *Rüya* ve *Fırtına*'nın edebi yorumu açısından değil, bu iki oyunun, tiyatro yapımları açısından da çok önemlidir. Eğer Ariel havai ruhlu bir şeytansa, Prospero, Faust'un somut halidir. Faust gibi doğanın güçlerine hükmeder ve yine Faust gibi sonunda kaybeder. Bu farkına varış, insana Prospero karakterini dramatik bir biçimde canlandırma şansını verir. Prospero sahnede çok farklı biçimde sıkıcı bir görüntü sergiler. Tümüyle düşünce, zekâ ve şeytan olan Ariel, sahne makinesi yardımıyla, sahne üstünde küçük kanatlarla uçar gibi gezinen, taytlı bir bale dansçısı olarak bir daha asla görünmeyecektir.

Eğer Puck, Ariel'in geleceğinde herhangi bir şey olarak vücut bulacaksa, Puck kavramı değiştirilmelidir. Sadece bir Alman peri masalından çıkmış neşeli, muzır bir cüce ve romantik peri biçiminde, şiirsel bir gremlin olmamalıdır. Ancak o zaman, tiyatro onun iki yüzlü doğasını da gösterebilecektir. Yani Robin Goodfellow (Babacan Robin) ve lanet şeytan Hodgoblin. "İyi saatte olsunlar sevimli Puck, *Rüya(II,I)*" Küçük peri ondan korkmakta, onu ehlileştirmek istemekte, ona sevgi sözcükleriyle seslenmektedir. Ev halkının sevimli perisi Puck aniden bir şeytan şeklini alır.

> Bir at olur kişnerim, zağar olur havlarım,
> Ayı olur homurdar, domuz olur horlarım.
> Ateş olur yakarım, bozarım işinizi,
> Isırgan diken demem, bırakmam peşinizi.
>
> *(III,1)*

Fırtına'nın, Stratford'da 1963'teki sahnelenişinde, Ariel konsantre olmuş ifadeli, sessiz bir çocuk olarak temsil edilmiştir. Asla gülümsemiyordu. *Fırtına*'nın 1959'daki sahnelenişinde, Halk Tiyatrosu'nda, Nowa Huta'da Ariel'in bir ikizi vardı. En son Stratford sahnelenişinde, ona dört dilsiz ikiz eşlik ediyordu. Şeytan daima kendini çoğaltabilir. İkizler özgün Ariel'in yüzünü kopya eden maskelerdi.

> Üçünün de aklı başından gitti
> İçlerindeki ağır suçluluk duygusu zehir gibi
> Yavaş yavaş işlemeye başladı ruhlarına.
>
> *(Fırtına-III,2)*

Bu, Prospero'nun adacığındaki kraliyet katillerini avlayan Ariel değildir. Saygıdeğer Quince Ustanın[1] takımını izleyen iyi huylu Babacan Robin kimseye zarar vermemiştir. Puck bir şeytandır, kendini çoğaltabilir. Aynada yansımalarına benzeyen şeytani ikizlerin, Puck'a eşlik edeceği yerde, kişi bir oyunü kolayca görüntüleyebilir. Puck, Ariel gibi düşünce kadar hızlıdır.

> Kırk dakika içinde dünyanın çevresine
> Bir kemer kuşatırım.
>
> *(Bir Yaz Gecesi Rüyası-II,1)*

Shakespeare çok haksız değildi. İlk Rus Sputnik'i 47 dakika içinde dünyayı döndü. Puck için, aynen Ariel için olduğu gibi, zaman ve boşluk yoktur. Puck hızla değişen bir sanatçı, *Comedia dell arte*'nin Harlequin'i gibi bir hokkabazdır. Unutulmaz **Moretti** tarafından Milano Picola Tiyatrosunda, birkaç yıl önce gösterilen *İki Efendinin Uşağı* oyununda, tıpkı içinde hayvansı ve kır tanrısına ait bir şeyler olan, Harlequin'i anlatıyordu. Ona sinsi, kurnaz bir ifade veren, ağız ve gözlerini açıkta bırakan bir maske takıyordu. Ama hepsinden önemlisi, Puck gibi bir şeytandı, kendini çoğalttı, çiftledi, aynı hizaya getirdi. Yerçekimi yasalarından kurtulmuş görünüyordu, kendini değiştirdi, koza evresini geçirdi, aynı anda birçok yerde olabilirdi. Tüm karakterlerin kısıtlı bir vücut dili repertuarı vardır. Harlequin tüm davranışları bilir, bir şeytanın zekâsına sahiptir.

> Nasıl bir oyunmuş bu? Seyirci de ben olsam
> Fırsat düşerse belki, aktör de olurum ya.
>
> *(Rüya-III,1)*

Puck soytarı değildir, aktör bile değildir. Harlequin'e benzer şekilde bütün karakterleri hizaya getirir. İçgüdüleri salıverir, bu dün-

1. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda bir marangoz. (Yay.N.)

yanın mekanizmasını harekete geçirir, aynı zamanda onunla alay eder. Harlequin sahne âmiridir, oyunu sahneye koyan kişidir. Tıpkı, Oberon ve Prospero'nun planladığı arka arkaya gelen sahnelerin, sahne âmirlerinin ve yapımcılarının Puck ve Ariel oluşu gibi.

Puck âşıkların gözlerine böğürtlen suyu serpmiştir. Puck'un bir şeytan, bir kır tanrısı, bir Harlequin karışımı olduğunu, tiyatro bize ne zaman gösterecek?

2

Shakespeare'in en son biyografi yazarı **A. L. Rowse**'a[1] göre, *Bir Yaz Gecesi Rüyası* özgün olarak, Southampton ailesine ait, Chancery Lane ve Holbourn'un köşesindeki eski Londra sarayında oynandı. Son Gotik döneme ait, geniş, yürüyüşe çok uygun bir bahçeyle birleşen, açık dikdörtgen avlu çevresindeki çeşitli katlardan oluşan daha geniş ve daha ufak galerileri olan bir evdi bu. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın gerçek olaylar dizisinin canlandırılabileceği, daha uygun bir mekânı hayal etmek neredeyse imkânsızdır. Gecenin geç bir vaktidir, eğlence bitmiştir, tüm içkiler içilmiş, dans sona ermiştir. Hizmetkârlar iç avluda, hâlâ ellerinde lamba tutmaktadır, ama evin bahçesi karanlıktır. Coşkuyla kucaklaşan çiftler, kapıdan yavaşça süzülmektedir. İspanyol şarabı ağırdır. Yanlarından biri geçip gitmiş, âşıklar orada kalmıştır. Delikanlı uyanırken yanı başında uyuyan kızı görmemiştir. Her şeyi, hatta dans ederken kızı terk ettiğini bile unutmuştur. Yanında başka bir kız vardır, ona ulaşması için kolunu uzatması yeterlidir. Kolunu uzatmış, onu kovalamaktadır. Bir saat önce şiddetle arzuladığına kızdan, şimdi aynı şiddetle nefret etmektedir.

> Hermia ile mi memnun olacakmışım? Onun
> Yanında geçen tatsız günlerim olmaz olsun.
> Benim sevdiğim şimdi Hermia değil, Helena.
>
> *(II,2)*

Shakespeare'e özgü bir özellik, aşkın birdenbire ortaya çıkmasıdır. İlk bakıştan, ilk dokunuştan itibaren, ortak bir büyüleniş ve şehvet vardır. Aşk, bir şahin gibi tepelerine çöker. dünya ayaklarının altından kayıp gider; âşıklar yalnızca birbirlerini görürler. Shakespeare'de aşk,

1. A. L. Rowse, *William Shakespeare, A Biography*, Londra, 1963.

tüm benliği sarhoşlukla ve istekle doldurur. *Rüya*'da bu aşkın yarattığı tutkulardan geriye kalan, arzunun şiddetini sürdürmesidir.

Lysander: Aklım başımda yoktu ben ona söz verirken.
Helena: Hâlâ yok şimdi burada ondan yüz çevirirken.
Lysander: Demetrius seviyor onu, sizi sevmiyor.
Demetrius (Uyanarak):
Ah Helena, tanrıça, ilahi, su meleği
Neyle ölçülebilir gözlerinin bebeği?
Billur bulanık kalır.

(III, 2)

Rüya, Shakesepare'in oyunları içinde en erotik olanıdır. Shakespeare'in diğer trajedi ve komedilerinin hiçbirinde, *Troilus ve Cressida* hariç, erotizm bu denli vahşi bir şekilde tarif edilmemiştir. *Rüya*'nın durumunda, klasiklerin uyarlamasında olduğu gibi, arka planda tunik giymiş âşıklar ve mermer basamaklar, diğer yanda opera türünde, akıcı şeffaf muslin giymiş ip cambazları gibi, teatral gelenek, özellikle hoş karşılanmazdı. Uzun bir zaman, tiyatrolar *Rüya*'yı **Grimm Kardeşler**'in fablı gibi sunmaktan memnundu. Bu ise, diyalogun keskinliğini, durumların acımasızlığını, tümüyle yok etmektedir.

Lysander:
Kedi misin kirpi misin bırak beni pis,
Yoksa seni bir yılan gibi yere atarım.
Hermia:
Niçin bu kadar sertlik, bu ne değişiklik bu?
Sevgilim . . .
Lysander:
Sevgilimmiş, meşin vücutlu tatar,
Mide bulandırıcı ilaç, iğrenç büyü git, defol.

(III, 2)

Uzun zamandan beri, aşk dörtlüsündeki bu âşıkların, birbirlerinden tümüyle ayırt edilebilmesinin güç oluşu, yorumcuların dikkatini çekmiştir. Kızlar yalnızca boyları ve saçlarının rengiyle birbirinden ayrılır. Belki yalnızca Hermia'nın, *Aşkın Gayreti Güme Gitti*'nin ilk versiyonundaki Rosaline'den, daha sonra ise, *Beğendiğiniz Gibi*'deki Rosalind'den kalma bir iki kişisel özelliği vardır. Delikanlıların yalnız isimleri farklıdır. Bütün bu dört kişi, Shakespeare karakterlerinden bile önce diğer bir çoğunda olan ayrılıktan, özellikten yoksundu.

Âşıklar, değiş tokuş edilebilir. Belki de amaç buydu? Bu sıcak ge-

cenin tüm olaylar dizisi, bu sarhoş partisinde olan bitenler, tümüyle aşk arkadaşlarının değiş tokuş edilebilirliğine dayanır. Bende daima Shakespeare'in hiçbir şeyi şansa bırakmadığına dair duygu vardır. Puck geceleyin bahçede dolaşır, birbiriyle eş değiştiren çiftlerle karşılaşır. Araştırmayı yapan Puck'tur.

> Kız buydu, erkek değil.
>
> *(III,2)*

Helena Demetrius'u, Demetrius Hermia'yı, Hermia Lysander'i sever. Daha sonra, Lysander Helena'nın peşinden koşar. Helena Demetrius'un, Demetrius Hermia'nın peşinden koşar. Arzu nesnelerinin bu mekanik çelişkisi ve âşıkların karşılıklı değişebilirliği tek başına olay örgüsünün temelini oluşturmaz. Karakterlerin aşk arkadaşlıklarına indirgenmesi, bana bu acımasız düşün en garip özelliği, belki de en çağdaş niteliği olarak görünür. Sevgilinin artık adı ve yüzü yoktur, en yakındadır. **Genet**'nin kimi oyunlarında olduğu gibi, belirsiz karakterler ve yalnızca durumlar vardır, her şey karmakarışık olmuştur.

> *Hermia:*
> ... niçin? Ben Hermia değil miyim?
> Sevgilim Lysandros değil misiniz siz? Ah
> Ne oldu? Güzelliğim gene eskisi gibi.
>
> *(III,2)*

Hermia hatalıdır, gerçekte Hermia yoktur. Tıpkı Lysander'in olmadığı gibi. Ya da daha doğrusu, iki farklı Hermia ve iki farklı Lysander vardır. Lysander ile yatan Hermia ve Lysander'in yatmak istemediği Hermia. Hermia ile yatan Lysander ve Hermiadan kaçan Lysander.

Bir Yaz Gecesi Rüyası, ilk kez, konu açısından, hemen hemen özel bir komedi, bir düğün kutlamasının parçası olarak sahnelendi. Çok büyük olasılıkla, bu noktada Rowse'un kişisel iddiaları oldukça inandırıcı görünmektedir. Olasılıkla bu düğün, Southampton Kontunun ünlü annesinin düğünüydü. Eğer öyleyse, genç kont, hayranları yanındayken, oyunun hazırlanmasında yer almış, hatta oyunda oynamış olmalıdır. Birkaç yıl önce, Shakespeare'in kendisini ve Marlowe'u içinde bulduğu, tüm erkek ve hanım âşıklar ve arkadaşları, bütün bu harika topluluk, annesinin düğününe gelmiş olmalıydı. Sonelerin Karanlık Lady'sinin özgün izleyiciler arasında bulunmasını isterdim.

Ricam yalnız değişik bir çocuk, onu yaver
Yapmak istiyorum.

(Rüya-II,1)

Kadınsız olabileceklerine inanan genç erkekler hakkındaki, gizli anlamlarla dolu bir oyun gibi kabul edilen şeffaf komedi *Aşkın Gayreti Güme Gitti*'nin, *Rüya* ile ilgili olarak daha ne kadarı doğru olabilir? Sahne ve toplantı salonu birbirini tanıyan insanlarla doludur. Her alegori, birden açığa çıkar. Zarif hanımlar, hayranlarının ardından gülüyor, adamlar birbirini itiyor, eşcinseller yavaşça kıkırdıyordu.

Ver o çocuğu geleyim.

(II,1)

Shakespeare, Titania'nın, Oberon'a inat olsun diye, Hint kralından çaldığı çocuğu, oyunda hiç göstermez, ama çocuktan birçok kez söz edip, önemini vurgular. Olay örgüsü için, çocuk oldukça gereksizdir. Periler Kralı ve Kraliçesi arasındaki çatışma için, başka yüzlerce neden kolayca üretilebilirdi. Görünüşe göre, çocuğun tanıtımı Shakespeare için, bazı tiyatro dışı kaygılarından ötürü önemlidir. Burada rahatsız edici olan sadece Doğuya ait içoğlanları değildir. Yalnızca halk tabakasının değil, aynı zamanda krallığın ve prensliğin önemli kişileri de dahil, bütün karakterlerin davranışları ahlak dışıdır.

Senin o çizmeli kız, o savaşçı sevgilin,
Dalyan gibi Amazon.

(II,1)

Theseus, Titania ile olan ilişkisini henüz bitirmişken, Amazonların Yunan Kraliçesi, o sıralarda periler kralının karısı oldu. Bu gerçeklerin konuyla ilgisi yoktur, hiçbir şey onlardan kaynaklanmaz. Bu gerçekler, Dördüncü ve Beşinci Perdelerde çizilen, sözlü çiftin bir anlamda, acılı erdemli görüntüsünü bir parça bulandırır, ama bu ayrıntılar, şüphesiz ki, çağdaş kişi ve olayları alegorik yoldan anlatır.

Ne *Rüya*'daki tüm alegorileri açıklığa kavuşturmak olasıdır, ne de Shakespeare'in, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı aceleyle tamamlayıp, kimin evliliği için uyarladığını keşfetmemiz önemlidir.

Rüya'nın, aşk hakkında çağdaş bir oyun olduğu gerçeğinin farkına varmak, yalnızca aktör, tasarımcı ve yönetmen için gereklidir. Burada, çağdaş ve aşk sözcükleri önemlidir. *Rüya*, ayrıca en gerçekçi, en vahşi ve en kaba oyundur. *Romeo ve Juliet*'ten sonra gelen *Rüya*, zamanın tiyatrosunda bir yeni dalga (*Nouvelle vague*) idi.

Perilerin kanatları ve Yunan tunikleri, yalnızca kostümdür; şiirsel

bile olmayan, karnaval kostümleri... Southampton Kontunun annesi muhteşem kontesin düğününde, ya da başka bir düğünde verilen büyük eğlenceyi insan ne kolay bir şekilde hayal edebilir. Balo, biçemsel ve düşsel kostümlerle verilir. İtalyan saraylarında ve daha sonra İngiltere'de, Püriten tepkisine dek maskeli balolar rağbet gören bir eğlence şekliydi. Bunlara, hazırlıksız maskeli balo deniyordu.

Şimdi tüm odalar boştur. Muhteşem şövalye, kuzeyli bir Oberon giysileri içindedir, maiyetiyse, kaba deri ceketli, kürk şapkalı, geyik boynuzludur. Muhteşem şövalye ve maiyetindekiler, Thames Nehrinin diğer kıyısındaki bir meyhaneye içki içmeye gitmişlerdir. Yunan tünikleri içindeki kız ve erkekler meyhaneden çok daha erken ayrılmışlardır. En son ayrılan, bezelye tanesi büyüklüğündeki pembe inciden yapılmış küpeleri, herkeste hayranlık uyandıran Titania olmuştur. Muhafızlar gitmiş, meşaleler sönmüştür. Sabahın erken saatlerinde, kısa bir uykuyla kendine gelmiş olan ev sahibi bahçeye çıkar. Yumuşak çimenlerde, sarmaş dolaş çiftler hâlâ uyumaktadır:

> Günaydın arkadaşlar, Valantin günü geçti;
> Orman kuşlarının düğünü mü başladı?
>
> *(IV,I)*

En son uyuyan Hermia olduğu halde, ilk kalkan o olmuştur. Onun için, bu en çılgın geceydi. Âşığını iki kez değiştirmiştir. Yorgundur, ayakta zorlukla durmaktadır.

> Hiç böyle üzülmedim, hiç korkmadım bu kadar;
> Çiyden sırılsıklam her yanım, kalmadı diken batmadık yerim
> Artık ne sürünecek, ne gidecek halim var;
>
> *(III,2)*

Utanmıştır. Günün başladığının henüz farkında bile değildir. Hâlâ gecenin etkisi altındadır. Çok fazla içmiştir.

> Şaşı şehla gözlerle bakıyormuşum gibi,
> Şimdi adeta bana her şey çift görünüyor.
>
> *(IV,1)*

Sabah uyanan âşıklarla ilgili sahnenin tamamı, her geleneğe uygun tiyatro yapımlarının yok ettiği, o vahşi ve tatsız şiirin içerisinde bol miktarda vardır.

3

Bir Yaz Gecesi Rüyası'ndaki bazı temel değişiklikler, aşk, erotizm ve seks metaforlarıdır. Başlamak için tümüyle gelenekseldirler: Kılıç ve yara, gül ve yağmur, Cupidon'un[1] yayı ve altın oku... Helen'nin monoloğundaki, iki tür fikir ayrılığı, Birinci Perdenin birinci sahnesinin final bölümünü oluşturur. Bu monolog onun kültür düzeyinin üzerindedir ve bir an için, onu oyunun eyleminden uzaklaştırır. Aslında bu, yazarın monoloğudur. İlk kez, *Rüya*'nın felsefi temasının belirtildiği, konusu Enos ve Thanates[2] olan, Brecht'vari bir çeşit şarkıdır.

> Hiç değeri olmayan basit bayağı şeyler,
> Aşk elinde yükselir, şeref yerine geçer.
> Aşk gözleriyle bakmaz, duygularıyla bakar;
> Kanatlı Cupidon'u bundan gözsüz yaparlar.
>
> *(I,1)*

Son iki mısra, yorumlanması en zor olandır ve belirsizliği rahatsızlık verir. Buradaki imge, Floransalı yeni Platocuların, özellikle Marsilio Ficini ve Pico della Mirandola'nın formüllerine şaşırtıcı bir benzerlik göstermektedir. Onlar, Orfik (Orfeus'ye ait) doktrinin temelinde, Eros'a mahsus gizemi duyurdular. Özellikle, Mirandola'nın, *Opera*'sında kapsamını oluşturan, bir paradoksu ünlüydü. Aşkın gözü kördür, çünkü zekânın üstündedir. Körlük tatmin ve sarhoşluk getirir.(*Ideo amor ab Orpheo sine oculis dicitur quia est supra intellectum.*) Plato'nun *Ziyafet*'i, ister gizemli, ister somut yoldan anlaşılsın, Elizabeth dönemi yeni Platocularının gözde kitapları arasındaydı. Ama, Floransalı örneğini izleyerek, yeni Platoculuk Southampton çevresinde uygulandığı şekliyle ayrı bir Epikürcü tada sahipti.

Bu bağlamda 'zihin' imgelem ve istek anlamında görünmektedir. Shakespeare genellikle basma kalıp olanı aşar. Güzellikten doğup, cinsel zevkte son bulan yeni Platocu aşk diyalektikleri adına, (*Amor igitur in voluptatem a pulchritudine dessinit)* Shakespeare, arzudan doğup ahmaklıkta son bulan çirkinliğin Eros'unun yerini değiştirir[3].

---

1. *Cupidon*: Eski Roma'da aşk tanrısı. (Yay.N.)
2. *Thanates*: ölümü temsil eden kanatlı erkek tanrı veya doğaüstü güç. *İlyada*'da Uyku'nun (Hypnos) kardeşi olarak geçer. (Yay.N.)
3. Karş.: Edgar Wind, *Pagan Mysteris in the Renaissance*, Londra, 1958.

Gözleri bağlı olarak oklarını atan çocuk olan Cupidon bu monoloğda canlanır, ama kısa bir süre için, çünkü buradaki imge çok daha soyuttur ve oldukça farklı bir anlamlar dünyasına girer:

> Dizginsiz bir hız demek, kanadı var, gözü yok.
>
> *(I,1)*

Helena'nın monoloğunda, gözleri bağlı Cupidon, kör bir itici güç, bir içgüdü Nike'yi[1] içinde şekil değiştirir.

Schopenhauer'in bu imgeyi *Rüya*'dan aldığı ortadadır. Ama, arzunun kör Nike'ı da, kozasından yeni çıkmış bir kelebektir. Shakespeare, Helena'nın monoloğuyla başlayarak, hayvan erotik simgeciliğini, rahatsız edici biçimde sunar. Bunu, tutarlı, inatçı, neredeyse saplantılı bir şekilde yapar. Bu durum da, Petrarch'çı bir aşkı idealize eden şiddetli bir sapmanın dışa vurumudur.

Bize bir yaz gecesi rüyası gibi görünen, hayvanlıktan yapılan bu geçiş, ya da en azından, *Rüya*'nın bu yönü, en çağdaş ve açıklayıcı olanıdır. Oyunda paralel giden üç ayrı olay örgüsünün tümünü birleştiren, bu ana temadır. Titania ve Bottom, oldukça gerçek, hatta görsel anlamda hayvan erotizmini yaşayacaktır. Âşıklar dörtlüsü bile, hayvan çifleşmelerinin karanlık dünyasına girer.

Helena:

> Ben sizin köpeğinizim Demetrius, siz beni
> Ne kadar döverseniz ben de size o kadar
> Yaltaklanırım: Beni köpeğiniz yerine
> Koyunuz, tekmeleyin, sopayla dövün, atın . . .
>
> *(II,1)*

Ve yeniden:

> Sevgi yolunda size köpek olmaktan aşağı
> Ne olmak isteyeyim ki . . .
>
> *(II,1)*

Kısa tasmalarla tutulan ya da efendilerine yaltaklanan köpekler, av sahnelerini temsil eden Flaman duvar halılarında sıkça görülür. Köpekler, krallık ve prenslik saraylarının duvarlarında ünlü bir süs oldu. Ama, burada bir kız kendisini, efendisine yaltaklanan bir köpek olarak adlandırır. Metaforlar vahşi, hemen hemen mazoşistçedir.

Shakespeare'in *Rüya*'da uyandırdığı 'hayvansallığa' daha yakından

---

1. Nike: Yunan mitolojisinde Zafer tanrısı. Aynı zamanda, 11-18 Ocak 532'de 1. Justinianos'u neredeyse tahtından devirecek olan büyük ayaklanmaya verilen ad. Adını isyancıların attıkları *Nike* (zafer) narasından aldı. (Yay.N.)

bakmaya değer. Romantik geleneğin sonucu olarak, **Mendelssohn**'un müziği aracılığıyla tiyatroda ne yazık ki korunarak, *Rüya*'daki orman, hâlâ Arkadia'mn başka bir çeşidi olarak görünmektedir. Daha doğrusu, şeytanların, şahmaranların yaşadığı, cadılar ve büyücülerin uygulamaları için gerekli her şeyi kolayca bulduğu bir ormandır.

> Çifte dilli çil yılanlar
> Kirpiler diken diken,
> Kertenkeleler, çiyanlar
> Uzak durun eceden.

(II,2)

Titania, öküz dudakları, misk gülleri, menekşeler, yaban kekiği, yaban gülü arasında uykuya yatar. Ama maiyetindeki perilerin söylediği ninni, yine de korkunç görülmektedir. Yukarda sözü edilen yaratıkların ardından, uzun bacaklı, zehirli örümcekleri, kara böcekleri, salyangozları konu etmeyi sürdürürler. Ninni hoş düşleri müjdelemez.

Rüya'nın hayvanları konu alması tesadüfi değildir. Bir engereğin kurumuş derisi, ezilmiş örümcekler, yarasaların kıkırdağı, her ortaçağ ya da Rönesans reçete kitabında, iktidarsızlığın tedavisinde, kadınların çeşitli dertlerinin tedavisinde ilaç olarak görünmektedir. Bu kaygan, kıllı, yapışkan yaratıkların hepsine dokunmak hoş değildir, çoğu kez de şiddetli bir nefret uyandırır. Bu, psikanaliz metinlerinde 'cinsel nevroz' olarak tanımlanan türden bir nefrettir. Yılanlar, salyangozlar, yarasalar, örümcekler **Freud**'un düşler kuramının gözde hayvansal konularını oluşturur.

Oberon, âşıkları sihirli bir uykuyla uyutması için Puck'a şu şekilde emir verir:

> Yor onları, öyle ki o ölüm bozuntusu,
> O yarasa kanatlı, kurşun bacaklı uyku
> Başlarına çökünce.

(III,2)

Titania'nm perilerinin adları: Bezelye Çiçeği (Pease-Blossom, Örümcek Ağı (cobweb), Pervane (Moth), Hardal Tohumu (Mustard-Seed).... Tiyatroda, Titania'nın maiyeti hemen hemen değişmez şekilde kanatlı, sıçrayan, havaya fırlayan cinler ya da Alman cücelerinin küçük balesi olarak temsil edilir. Görsel yorumlamanın bu türü, öyle güçlü biçimde etkilidir ki, metnin yorumcularının bile bundan kendilerini kurtarmaları zordur. Yine de cadılarla ilgili olan aynı aşk eczanesine

ait olduklarının anlaşılması için, bu isimlerin seçimi üzerine kafa yorulması gerekmez.

Titania'nın sarayında dişsiz, titrek, ağızları salyadan nemli, hanımlarına gülerek bir canavar bulan, yaşlı kadın ve erkekler olduğunu düşlüyorum.

> Uykudan
> Uyanınca önüne ilk çıkan aslan, ayı,
> Kurt, öküz, cingöz maymun, yahut da o işgüzar
> Şebek her ne olursa hemen gönlünü versin
> Ve peşine takılsın.
>
> *(II,1)*

Oberon, ceza olarak Titania'nın bir hayvanla yatacağını açıkça ilan eder. Özellikle Oberon'un tehditlerinin bir sonraki dizesinde, bu hayvanların en karakteristik seçimi vardır.

> Vaşak, kedi, ayı, der.
> Pars, yahut kıllı domuz . . .
>
> *(II,2)*

Bütün bu hayvanlar aşırı cinsel potansiyeli simgeler, onlardan bazıları, cinsel demonolojinin önemli bir bölümünde rol oynar. Bottom sonunda bir eşeğe dönüşür. Ama, bu kâbusa benzer yaz gecesinde eşek, aptallığı simgelemez. Antik çağdan beri ve Rönesans'a kadar, eşek en güçlü cinsel potansiyelle bezenmiştir ve tüm dört ayaklı hayvanlar arasında, en uzun ve en sert cinsel organa sahip olduğu varsayılmıştır.

Titania'yı, Harpe ya da Huchette Caddesinde bir zamanlar gördüğüm, siyah veya gri yüzleri, geceden neredeyse ayırt edilemeyen zencilere, sıkıca sarılmış yürüyen, uzun kollu ve uzun bacaklı beyaz İskandinav kızlarına benzeyen, çok uzun, duru tenli ve güzel bir kız olarak düşünüyorum.

> Ah ne kadar güzelsen o kadar akıllısın.
>
> *(III,1)*

Titania ve eşeğe dönüşmüş Buttom arasındaki sahneler, tiyatroda sık sık komedi adına oynanır. Ama, sanırım bu sahnede gülmece görülebilirse de, bu gülmece İngiliz türü bir 'kara mizah'tır. Swift'te sık sık görüldüğü gibi acımasız ve müstehcendir.

İnce, uzun, zarif ve şiirsel Titania, hayvan aşkını özler. Puck ve Oberon, Buttom'ı canavara dönüştürür. Narin ve tatlı Titania, canavarı neredeyse zorla, yatağa çeker. Bu, kendisine bile itiraf etmeyi kabul

etmediği, istediği ve düşlediği sevgilidir. Uyku onu sıkıntılarından kurtarır. Şiirsel Titania, canavara benzer eşeğe saldırırken hâlâ çiçeklerden konuşmayı sürdürmektedir:

Titania:

Ayın gözü yaşarmış gibi, her minik çiçek
Onu ağlar görünce ağlıyor için için,
Mecburi bir saffete gözyaşları dökerek.
Usulca bağlayınız dilini sevgilinin.

(III,1)

Oyundaki tüm karakterlerin içinde Titania, güzellik ve çirkinliğin olmadığı, yalnızca delicesine bir aşkın ve özgürlüğün hakim olduğu, cinselliğin karanlık dünyasına, en üst düzeyde giren bir karakterdir. Helen, *Rüya*'mn ilk sahnesinin finalinde, çoktan anlamıştır:

Hiç değeri olmayan basit bayağı şeyler,
Aşk elinde yükselir, şeref yerine geçer.

(I,1)

Titania ile eşek arasındaki aşk sahneleri, aynı zamanda gerçek ve gerçekdışı, büyüleyici ve itici görünebilir. Aşk sahneleri, sarhoşluk, iğrençlik, korku, nefret uyandırmak içindir. Birden, garip ve korku dolu görünüyor olmalıdırlar.

Hadi uzan şuraya, bu çiçekten yatağa.
Mis gülüyle süsleyim şu ipek şakakları,
Okşamalar, sevgiler şu sevimli yanağa,
Öpeyim sülün gibi upuzun kulakları.

(IV,1)

Chagall, Titania'yı eşeği okşarken çizmiştir. O resimde, eşek üzgün, beyaz, tutkulu bir şekilde âşıktır. Bana göre Shakespeare'in Titanya'sı **Bosch**'un[1] korkutucu görselliğine ve sürrealistlerin groteskliğine daha yakındır. Ayrıca sürrealist ve absürd tiyatro tekniklerinin ve **Genet**'nin vahşi şiirinin süzgecinden geçmiş olan modern tiyatro, bu sahneyi ilk kez doğru şekilde betimleyebilmiştir. Görsel esinlenme seçeneği, bu bağlamda özellikle önemlidir. Tüm ressamlar içinde, belki de fantezileri Shakespeare'inkilerden bile daha fazla, hayvanlığın karanlık dünyasını delip geçen tek kişi **Goya**'dır. Onun, *Kaprisler* (Caprichos) adlı resmini düşünüyorum.

1. H. Bosch (1450-1516): Hollandalı ressam. Resimleri kaba, adi, canavar görünüşteki insan kalabalığı ile doludur. Bosch, fantastik düşünce dünyasıyla, sonraki sanatçıları etkilemiştir. (Yay.N.)

4

Bütün erkekler, çirkin, fareye, tavşana, cine benzer ya da kamburdur. Sırtlarında siyah şalı olan uzun boylu kızlara uzaktan bakıp kokusunu alırlar. Kızların elbiselerindeki uzun kuşaklar ayak bileklerine kadar uzanır. Kimi zaman kızlar, jartiyer ve çoraplarını ayarlamak için elbiselerini yukarı kaldırırlar. Ama bu kaba hareketlerinde, içtenlik yoktur. Çoğu zaman yüksek sandalyelerde dimdik, herkesi aşağılar ve erişilmez şekilde otururlar. Kendilerini ve özelliklerini bir gösterideymiş gibi sergilerler. Siyah çoraplarını jartiyerlerine bağlar, kalçalarını yapıştırır, sıkı büstiyerlerinin altından yuvarlak göğüslerini gösterirler. Şekilsiz erkekler, bu iş için uygun olan geniş burunlarıyla, kadınların kıçı ve bacakları çevresinde sürünürler. Kara şallı yapılı fahişeler, kaplumbağa kabuğundan yapılmış tarakla süsledikleri saçlarıyla, derin düşüncelere dalmış şekilde oturur, siyah yelpazelerinin ardında dümdüz ve kendini beğenmiş görünürler. Arkalarında, yaşlı kadınlar oturur ya da yürür; aynı türden siyah şala sarınmış ve kaplumbağa kabuğundan tarak takmışlardır. Yaşlı kocakarılar dişsizdir. Belki bu yüzden, ağızları sessiz bir gülüşte ardına kadar açılır. Fahişeler ve kocakarılar, birbirlerine dikkat çekici bir benzerlik gösterirler.

Bu çizimleri yakmdan incelerken, benzerliğin tesadüf olmadığını, Goya'nın planlı ve tam bir tatminle, muhteşem genç kadınlara ve itici yaşlı kocakarılara aynı yüzleri verdiğini fark ederiz. Kendini beğenmiş bu kızların özellikleri, tüm bu hoşa gitmeyen ögeler yaşlılıkla tekrarlanınca, tam anlamıyla açığa çıkmıştır. Ancak o zaman, o ögeler hayvansı, bayağı ve çirkin hale gelir. Tüm çizgileri, kara noktaları bile, sıcak, gri, fare gibi gösteren aynı yumuşak biçimde çizilmiştir. Gerçekte, fare görünümü veren yalnızca erkekler ve yaşlı kocakarılar değil, bütün o kibirli ve değişmez, soylu ve fahişe, cinsel ve aynı zamanda yok sayılan genç kadınlar da aynı görünümü verirler.

Kadınlar ince uzun, erkekler ufaktır ve kadınları uzaktan gözleyip, kokularını alabilirler. Eğer erkekler, kadınların yüzlerine bakmak istiyorlarsa, parmaklarının ucunda yükselmek zorundadırlar. Goya, **Bruno Schultz**'un çizimlerinden esinlenmiş olmalıdır. Bu çizimleri, hâlâ anımsıyorum; beyni sulanmış çocuklarınkine benzer, büyük kafalı, siyah küçük adamların, dikkatle dişi devlerin terliklerini ya da

küçük ayaklarını seyredişini. Aynı yumuşak çizgiler, **Serditz**'in çizimlerinde de vardır.

Goya'nın çizimlerinde olan aynı sıcak, fareye benzer grilik Schultz'un çizimlerinde de vardır. O büyük kafalı küçük adamlar, kendilerine büyük gelen melon şapka ve paltoları içinde, şekilsiz, kambur, sakat, yine de, dişi devin düşen küçük terliğiyle, orgazm derecesinde heyecanlanır haldeki fareler gibidir.

Todos Caeran'un resimleri: Siyah, üç köşeli şapkalı insan tavuklarla birlikte tavuk fahişeler, küçük kanatları ile yuvarlak göğüslerini kapatır. Tavuğun zayıf bacakları üstünde dans eder. Sakar tavuklar dahi sinirli bir halde, benzer zayıf bacaklar üstünde, gülünç biçimde dans etmektedirler; onların üstünden sıçrarlar. Bu arada, diğer tavuk fahişeler ve horozlar, itici, kırışmış, yaşlı yüzlerle, küçük solmuş ağaca tüner.

Dipte, başka üç kadın vardır; genç olan ikisi, büstiyerlerinden fırlamış göğüsleri, bol etekleriyle durur; çok yaşlı üçüncü kadınsa, dua edermiş gibi elleri bükük, burun ve çene yerine büyük bir hortumu olmasına rağmen küçük bir kuşa benzemektedir. Genç kadınlar kanatlı, heyecanlıdır; bir kunduracı biz'ini, yaşlı görünen kafası, uzun boynu olan tavuğun kalçalarına sürterek onu tahrik eder, kadınlardan biri onu, kanatlarından tutar, diğeri biz'i kalçalarına bastırır. Yaşlı kadın dua etmekte, genç kadınlar gülmektedir. Bu, yüzlerinin şeklini bozan, cinsel ve hayvansı bir kahkahadır. Diğer çizimlerde olduğu gibi, bu kahkaha onlara aynı surat asmanın sıradanlığını verir.

Tüysüzler artık çekin gidin (*Ya vanı desplumados*). Dört kadm, ikisi genç. İkisi yaşlı kocakarı, süpürgelerle vurup kuşa benzer erkekleri, tavuk bacaklarıyla, kamburlara özgü üzgün yüzleriyle kovalarlar. Yeniden bu şallı fahişelerin gözlerinde aynı şeytansı parıltıyı, aynı kötü gülümsemeyi, ağızlarını açıp, yanaklarını şişirme şeklindeki şekil bozukluğunun izini, daha doğrusu müjdesini buluruz.

Eşekler. Tüm eşekler sürüsü. Beyaz takkeler içinde, çirkin, iyi huydan bir iz taşımayan halleri, şişmiş ve kalkmış burunları, açık ağızlarıyla bir sıpaya alfabeyi öğretirler. Aptallıkları insancadır, eşekçe değil. Büyük çıplak toynakları kıllı bir eşek, tatmin olmuş ve mutlu biçimde, sallanan sandalyede oturmaktadır. Kıllı bir maymun, ya da, belki maymun kafalı bir insan, mandolin çalmaktadır. Bu arada, sandalyenin ardında saklanan iki hizmetkâr, gülüp el çırpar. Yakışıklı bir eşek, bol bir ceket ve uzun bir pantolon giymiş halde ve alttan toy-

nakları görünürken, eşeklerden söz eden bir kitap okumaktadır. İyi ve temiz yüzlü bir doktor eşek, bir hastanın nabzını ölçer. Şaşırtıcı derecede geniş, dingin ve anlayışlı, beyaz bir eşek kara tahtanın önünde durmakta, kıllı bir maymun tahtaya bir şeyler çizmektedir. Yorgun ve beli bükük çiftçiler büyük, beyaz, ağır, çirkin eşekleri omuzlarında taşımaktadır. Ama, çiftçiler de çirkindir. Çirkin ve korkunç... Taşıdıkları eşeklerden bile korkunçturlar. Dışavurumu, her zaman Goya'nın resimlerindeki gibi olan uzun boylu bir fahişe, aşağılayıcı ve dalgın bir halde, geniş burunlu siyah bir eşeğin üstüne, ata biner gibi oturur. Kızın kalçaları çıplaktır.

Dişi yarasalar, genişçe açılmış, tilki gibi genizlerle ve kıllı dişi cinsiyet organlarıyla, uyuyan bir gencin üzerinde uçarlar. Dizinin ikinci bölümünde, her şey daha hayvansı, kıllı ve kâbusa özgü hale gelir. Kimi zaman, o yarı hayvan, yarı insan, kedimsi, sıçanımsı, tilkiye benzer yaratıkları adlandırmak bile zordur. Son çizimlerde, yarasalar saplantı haline gelir. Bir dişi şeytana, kâbuslara dönüşür. Ağızları daima ardına kadar açık uçar, geri zekâlıların kafası vardır onlarda. Ya da, küçük, ince, kıllı bacaklar üstünde sürünürler.

Dizinin ilk bölümünde hayvanlar, aptallık, kandırmaca, güç ve sefahatin hâlâ ortaçağ, ya da erken Rönesans kıssasında olduğu gibi, simgeleridir. Ama giderek, bu özet simgeciliğinden bağımsızlaşırlar. Artık insanları simgelemez olurlar. İnsan şeklinin, yalnızca, hayvan çeşitlemesi haline gelirler. Goya karanlık alemi keşfeder. Bu karanlık alemde tüm şekiller, eşekçe, öküz gibi, koyun gibi, sıçanın, yarasanın, farenin, kedinin dişi ya da erkek, genç ve yaşlı birbirini tümüyle delip geçmiştir. Kıllılık, geniş burunluluk, geniz ve burun, çıkıntı yapan kulaklar, dişi cinsiyet organları ve dişsiz ağızlarla birbirlerine hastalık bulaştırmayı sürdürürler. Yalnız kimi durumda, kedi bıyıklı, tilki genizli, çıplak göbekli erkek ve dişi yarasalar arasından dalgın, aşağılayan, şehvetli, kara şallı etekleriyle fahişeler görünür. Fahişelerden biri dans etmektedir. Kara çoraplı bacağını havaya kaldırmıştır. Ellerini başmm üstünde tutmaktadır. Gözlerini kapatmıştır. Onu küçümseyen yarasaları görememektedir. Yaşlı kel bir kedinin kafasına sahip olan içlerinden biri, çoktan yakalamıştır fahişeyi saçından. Bir cücenin aşağı düşen kafasına sahip bir yarasa, zaten fahişenin siyah eteği altına bakmaktadır. Kız dans etmektedir. Çıplak göbekli, cinsel organları ortada bir yarasa -aç olmasına karşın seksi bir kafası vardır- çoktan göğüslerinin üstüne inmiştir. Kız kendini savunmaz, onları

görmez, ama onlar için dans eder.

Titania eşek kafasını kucaklamıştır. Kıllı toynaklarında gezdirir parmaklarını. Beyaz oluşu dikkat çeker. Şalını çimene fırlatmış, kaplumbağa kabuğundan tarağını, güzelce taranmış saçından çıkarmış, saçını serbest bırakmıştır. Eşeğin toynakları, onu daha da güçlü biçimde sarmaktadır. Eşeğin kafası, ağır ve kıllıdır.

> Güzel kokulu taze çiçeklerle herif'in
> Kıllı şakaklarına çelenkler örüyordu.
>
> *(IV,1)*

Titania gözlerini kapatmış, saf hayvanlığı düşlemektedir.

5

Gece, bitmeye yakındır, şafak sökmektedir. Âşıklar, hayvan aşkının karanlık aleminden çoktan geçmiştir. Puck, Üçüncü Perdenin sonunda, alaycı bir şarkı söyleyecektir. Bu aynı zamanda gecenin deneyimlerini özetleyen bir şarkı, bir finaldir.

> Her sevgi yerli yerince,
> Unut yeni işkilini,
> Sev yeniden sevgilini
> Herkes kendi eşi için
> Titreyecek için için
>
> *(III,2)*

Titania uyanır ve yanında eşek kafalı bir hödük görür, o gece onunla yatmıştır. Ama artık gün ışımıştır, onu arzulayıp arzulamadığım anımsamaz, hiçbir şey anımsamaz, anımsamak da istemez.

Titania:
Oberonum gözüme neler güründü duysan
Sanki ben bir eşeğe gönül vermişim!
Oberon: İşte bak sevgilin orada.
Titania:
Bir şeyler var bu işte,
Şimdi onu gördükçe içerim bulanıyor!

(IV,1)

Hepsi sabahleyin utanır: Demetrius ve Hermia, Lysander ve Helena. Button bile... O bile düşünü kabul etmek istemez.

Ben de galiba şöyle benim ne olduğumu kimse aklına bile getiremez. Evet galiba öyleydim. -Hem galiba başımda da-başımda olanı şuna buna söylemeye kalkınca, adama zır deli derler.

(IV,1)

Gecenin yarattığı erotik çılgınlıkla, her şeyin unutulmasını emreden günün sansürü arasındaki şiddetli zıtlık içinde, Shakespeare zamanının ilerisinde görünmektedir. 'Yaşam bir düştür' kavramı, bu bağlamda, barok mistisizminden yoksundur. Gece, gündüzün anahtarıdır.

Biz böylesine bir sihirli değneyiz,
Rüya dediğin şey bizlerden olur işte.

(Fırtına-IV,1)

Ariel, yalnızca üzgün, düşünceli bir yüzü olan soyut bir Puck'tur. *Rüya*'nın felsefi teması, *Fırtına*'da tekrarlanacaktır. *Fırtına*, şüphesiz daha olgun bir oyundur. Ama, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda, Shakespeare'in verdiği yanıtlar, daha açık görünür. Belki, kişi daha materyalist, daha az serttir.

Hep kaçıklar, âşıklar,
Şairler kuruntuda birbirinin eşidir.

(Rüya-V,1)

Çılgınlık, Haziran gecesi boyunca sürmüştür. Âşıklar o geceden utanırlar, ondan söz etmek istemezler. Tıpkı, insanın kötü düşlerden söz etmek istememesi gibi. Ama o gece, onları kendilerinden kurtarmıştır. Düşlerinde, onlar kendi benlikleriydi.

Kederin gözlerini uyku bir parça örter,
Bir parçacık içimi geçirse bana yeter.

(III,2)

Shakespeare'de orman daima doğayı ifade eder. Arden Orman'ma kaçış, taca giden yolun cinayetten geçtiği, kardeşin kendi soyundan gelen kardeşi soyduğu, bir babanın, rızası dışında bir eş seçen kızını ölüme mahkûm ettiği, acımasız bir dünyadan kaçıştır. Doğa ormandan ibaret değildir, içgüdülerimiz doğanın ta kendisidir, onlarda en az dünya kadar çılgındır.

Âşıkların ve çılgınların böyle yanan başları vardır.

(I,1)

Aşk teması, *Rüya*'nın sonunda, Quince Usta kumpanyasının oynadığı, eski trajedideki Pyramus ve Thysbe[1] öyküsüne bir kez daha

1. *Pyramus* ile *Thysbe*: Romalı şair Ovidus'un *Metahorphoses* (Değişimler) adlı eserindeki Babil aşk öyküsünün kahramanları. (Yay. N.)

dönecektir. Âşıkları bir duvar birbirinden ayırır, birbirlerine dokunamazlar, bir çatlak aracılığıyla birbirlerini görebilirler ama asla birleşemeyeceklerdir. Randevuya aç bir aslan gelir, Thysbe panik içinde kaçar. Pyramus, Thysbe'nin kan lekeli mantosunu bulur, onun öldüğünü sanarak, kendisini bıçaklar. Thysbe döner, Pyramus'un cesedini bulur, aynı hançerle kendisini bıçaklar. Dünya, gerçek âşıklar için çok acımasızdır.

Dünya ve aşk çılgındır. Doğa ve tarihin bu evrensel çılgınlığında, mutlu anlar kısadır:

> Gölge kadar geçici
> Bir rüya kadar kısa, kuzguni
> Karanlık gecelerde yıldırım kadar ani bir hale sokuverir.
>
> *(I,1)*

Shakespeare'in Acı Arkadya'sı[1]

Viola: Burası neresi, arkadaşlar?
Kaptan: Illyria, bayan.
(Onikinci Gece-I,2)

1

Soneler tiyatro eseri gibi yorumlanabilir. Onların, olaylar dizisi ve kahramanları vardır. Olaylar dizisi, yavaşça trajediye doğru ilerleyen lirik sekanslar içerir. Üç karakter vardır: Bir adam, bir delikanlı ve bir kadın. Bu üçlü, aşkın her şeklini enine boyuna inceleyip, her evresinden geçer. İnançsızlığın her şekil ve çeşitlemesini, her tür ilişkiyi, aşkı, arkadaşlığı, kıskançlığı enine boyuna inceler. Aşkın cennet ve cehenneminden geçer. Sonelerin diksiyonu, yine de Petrarch'çı değildir. Başka bir sıfat buraya daha uygun düşecektir: Kahramanlar, Cennet'den ve Sodom'dan geçer.

Oyunun dördüncü karakteri zamandır. Her şeyi yıkıp yutan zaman, açılmış çenelerle kıyaslanan aç gözlü zaman. O, insanın ve insan emeğinin meyvelerini yutar.

> Şey olarak zırh oluyorsun zaman, yaratılmış şeylerin hızlı yağmacısı! Ne çok kralı, ne çok halkı al aşağı ettin sen! Bu boş, yılankâvi ara verişte, burada ölen harika şekilli balıktan beri, ne çok değişiklik, durum ve koşul ardından geldi. Şimdi zamanın yıktığı sen, bu dar boşlukta sabırla yatıyorsun, kemiklerin yağmalanmış ve çıplak, yukarında uzanan doğa da destek[2].

Shakespeare'e ait bu alıntı, genç Vincili **Leonardo**'nun yazılarından alınmıştır. 'Zaman, her şeyin yıkıcısı' teması, son Rönesans ve Barok dönemlerinin şiirinde nakarat olarak, tekrar tekrar belirir. Ama Leonardo için, Shakespeare için olduğu gibi, zamanın yıkan gücü, yalnızca biçemsel figür ya da hatta bir saplantı değildir. Her trajedide, zaman en önemli aktördür.

---

1. *Arkadya*: Batı şiirinde çoban mutluluğunun egemen olduğu hayali ülke. (Yay.N.)
2. Leonardo da Vinci'nin *Not Defterleri*'nden. Çev. E. McCurdy, New York, 1935, s.136

Zaman yaşlanıp kendini bilmez olunca,
Truva'nın taşlarını sular oyunca
Kentler geçmişin karanlığında gidince,
Koca devletler bir iz bırakmadan yokluğun tozlarına karışınca.
(Troilus ve Cressida-II, 2)

Bu Cressida idi. Sonelerin, aşkın sonunun kaçınılmaz tanımlamasından yola çıkarak hiçbir Shakespeare oyununun, sonelere *Cressida*'da olduğu kadar yakın olmadığını söyleyebiliriz.[1]

İnsafsız zaman, bir hırsız telaşıyla
Bir yere gelişigüzel tıkıyor çaldığı serveti.
(IV,4)

Bu Troilus idi. Sonelerde, *Troilus ve Cressida*'da olduğu gibi, zaman "koca gövdeli nankör canavar *(III,3)* ", "insafsız zaman" âşıkların karşısındadır. Aşkın ve güzelliğin yanında kent ve krallıkları yıkar, prenslerin sözlerini, âşıkların yeminlerini bozar.

. . . Çetele tutan zaman binbir kazayla gelip
Antlara, fermanlara olmaz işler yaptırır.
(Sone,115)

Bir kez daha Leonardo'ya dönelim. O da, aynı doymak bilmez zamandan söz eder :

> Ey her nesneyi tüketen zaman! Ey kıskanç çağ, yılların sert dişleriyle, azar azar, yavaş yavaş öldürerek, nesneleri yutuyor, yıkıyorsun! Helen aynasına bakıp, yüzünde yaşlılığın yarattığı solmuş kırışıklıkları gördüğünde ve iki kez neden kendinden geçtiğini kendi kendine merak ettiğinde. Ey her nesneyi tüketen zaman! Ey kıskanç çağ, her nesnenin tükendiği![2]

(217)

Leonardo'ya ait üç tanım, üç tür zamanı içerir. Jeolojik zaman: Yerin, okyanusun ve dağ erozyonunun zamanı. Arkeolojik zaman, çünkü tüm tarih sonunda arkeoloji haline gelir: Piramitler, yıkılmış kentler, yalnızca adları kalmış olan krallıklar. Ve sonunda, insan zamanı: Mezarın beşiğin yanında durduğu, tüm yüzlerin ölümlü olduğu zaman.

Bumburuşuk yapacak ve ezecek sevgilimi
Zamanın gaddar eli, beni yıktıysa
Günler kanını emip alnına işledi mi

1. Bkz. Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Camridge, 1935.
2. Adı geçen eser, s. 52.

Kırışıklıklar bir kere

(63)

Leonardo'ya ait üç tür zaman, Shakespeare'de her zaman bulunabilir. Yeryüzü kanla kaplandığında, insan zamanı, yeniden, doğanın insan olmayan zamanı haline gelir. Ancak, o zaman, kör Gloster, delirmiş Lear'i terk eder:

Heyhat, tabiatın harap olmuş eseri! Demek şu koskoca
Alem de günün birinde böyle bir hiç olup gidecek.

(Kral Lear-IV,6)

Sonelerde zamanın üç türüne, birbirleriyle bağlantılı olarak, sürekli başvurulur. Bu yüzden soneler muhteşem bir öndeyiştir.

Ah, nerede saklı dursun,
Çağların mücevheri çağların sandığında?
Bir zoru var mı ki bu koşuyu durdursun?
Güzellik yağmasını kim esirgesin ondan?

(65)

Sonelerin ilk tema'sı, zamanın yıkıcılığından, güzelliği ve aşkı koruma çabasıdır. Bir oğul yalnızca ailenin varisi, bir süreklilik değil, aynı zamanda hepsinin üstünde, aynı çehre ve aynı özelliklerin tekrarlanışıdır; gerçek anlamda, zamanı durdurmanın yoludur.

Sıra gelmiştir taze bir yüz yapmaya

(3)

Aşk, zamanın içinde yer alır, ama zamana karşı yöneltilmiştir. Ne pahasına olursa olsun, bir şey kurtarmaya, arkasında iz bırakmaya çalışmaktadır.

Kimse koyamaz zamanın tırpanına
Kendi soyun direnir, o kıyarken canına.

(12)

Shakespeare'in sonelerinde aşk, tek gerçek düşmanın çürüme olduğu ölümlü bir mücadeledir.

Ah, ben düştükten sonra bağrına toprakların
Söylemesin zavallı adımı dudakların
Hayatımla birlikte bırak sezgin çürüsün.

(71)

Fiziksel ölüme karşı koymak, insanın çocuğunda yaşamı uzatmasıdır. Kötü kaderin ve ilgisizliğin reddi, ün kavramından ibarettir; ve bu, antikiteden miras kalmıştır. Şiir devam edecektir. Soneleriyle Shakespeare, *momentum aere perennius*'unu yazar :

Kendine şiirimle anıt bulacaksın sen
Zorba miğferleriyle tunç mezarlar göçerken.
(107)

Bir dizedeki bu küstahlık ve zorbalığın bir araya gelişi Rönesans'ın tipik özelliğidir. Şiirin kara dizeleri, kâğıt üzerine yazılan harfler, duyarlı dörtlükler, zamanın tüm güç ve yetkisine meydan okuyacak, ölümsüzlüğü sağlayacaktır.

Şaşırtan zamanın acımasız bıçağına karşı.
(63)

Shakespeare'in *exegi monumentum*'u, olasıdır ki, hafif çekik gözlü, kıvır kıvır, sol omzuna düşen altın saçlı genç bir adama yazılmıştır. Bu yüzde, yalnızca güzelliğin dişi mükemmelliği değil, ağız çizgisinde acımasızlığın kesin hatları, bakışında soğuk bir aşağılama ve boşluk da vardı.

Yarınki diller övgü sunacak varlığına.
(81)

Sonelerde hemen tam bir kesinlikle, Shakespeare'den on yaş küçük olan Southampton Kontuna seslenilmiştir. Portrelerden anlaşıldığına göre, yüzü annesinin özelliklerinin hemen hemen tam bir tekrarıydı.[1] Shakespeare şöyle derken tamamen haklıydı:

Sen annenin aynası olmuşsun, annen sende
Bulmuştur gençliğinin güzelim baharını.
(3)

Shakespeare'in en çarpıcı özelliği, somut ve evrensel olanın, daima şans ve kuralın karışımı oluşudur.

Bir adam, bir delikanlı ve bir kadın. Ama sonelerdeki aşk oyunu, satranç oyunundaki gibi, soyut karakterlerce oynanır. Shakespeare'in *aere perennius*'u, büyük bir ailenin ve büyük bir servetin mirasçısı olan bir delikanlı için yazılmıştır. Aşk ve arkadaşlık ilişkisi, acemi bir şairin ve zengin, soylu bir koruyucuya bağlı bir aktörün karmaşık yapısıyla örülmüştür.

. . . bitkiler gibi büyür insanlar
Aynı gök önce okşar sonra sarsar onları.
(15)

Sonelerin iki ilgi alanı vardır. Bu soneler, İngiliz metafizik şairleri

1. Bkz.: A. L. Rowse, *William Shakespeare: A Biography*, Londra, 1963.

Donne[1] ve **Herbert**'in[2] şiirleri gibi saf varoluşçu bir oyundur ve aynı zamanda, somut tarihsel materyalizmle doludur. Onlarda, insan çağrılarına kulağını tıkamış tanrılar, dört element ve tırıs giden bir at üzerinde, yaşlı bir adamın hain sevgilisinden yavaşça kaçışı vardır.

Shakespeare'in *monumentum*'u yalnızca erkek çocuğunun kadınsı güzelliğini ilgisizlikten kurtarmak için değildir. Bir avuç dolusu şiir, genç centilmenin koruyuculuğunu olduğu kadar, ölümsüzlüğü de güvence altına almak içindir. Ölümsüzlüğü güvence altına almak daha kolaydır. Sonelerin dizeleri arasından, **Marlowe**'un zıt karakterli bir şair olduğunun anlaşılması mümkündür. Genç soylunun iyilikleri bir çoklarınca araştırılmıştır.

Sonelerde, büyüğün küçükle, özel bir çağın tüm çağlarla karıştırılması, kesin gibi bir şeydir. Shakespeare'in zamanındaki saat, Elizabeth dönemine aittir. Ama, saatler yalnız zarif genç erkekler ve Dark Lady (Karanlık Kadın)[3] için değil, bütün âşıklar için vurur.

2

Shakespeare'in sonelerinin kendi şiirsel diksiyonu, erotik niteliği ve metafiziği vardır. Shakespeare bunlardan 126'smda delikanlıya, kalan şiirlerde ise Dark Lady'ye seslenir. Dramatik eylem, delikanlı ve kadının çifte hainliği içinde yer alır. İkisi birleşir.

Adam, bundan daha fazla ihanete uğradığı, daha çok kıskandığı, kendisinden bu kadar korkunç intikam alan bir kişiyi tanımamıştır. Yalvarır, ikna eder, tehdit eder, inandırmaya çalışır. Her sonenin son ikilikleri, doğrudan doğruya sonenin kahramanına yönelmiştir. Sözü edilenler, hemen hemen oyundaki dizelerdir.

Soneler yine de, başka bir anlamda bir öndeyiştir. Shakespeare'in erotik şiirine ya da en azından erken döneminin güldürülerinin erotik özelliklerine yapılan bir öndeyiştir. Sonelerin gerçek teması, bir cinsiyetin içinde yer alamayan ya da bir cinsiyetle sınırlanmayan arzunun

1. John Donne (1572-1631): İngiliz şair. Metafizikçi şairlerin önde gelen temsilcisi. (Yay.N.)
2. Edward Herbert (1583-1648): İngiliz diplomat, tarihçi ve metafizikçi şair. (Yay.N.)
3. Dark Lady (Karanlık Kadın): Bu kadın, evli olduğu halde, önce Shakespeare'e daha sonra başka bir erkeğe âşık olmuş, bu yüzden Shakespeare ona bu ismi vermiş ve onun için sone yazmıştır. (Yay. N.)

evrenselliği, tüm güzellikten büyüleniş, arkadaşlık ve aşk arasındaki ince çizgi, delikanlı ve kadın arasındaki seçim ya da seçimin olanaksızlığıdır. Çeşitli ruh hallerinde uygulanan aynı tema, *buffo*'dan, daha ciddi bir yaklaşıma, belirsiz ve bozulmuş pastoral şiirden alay ve aşağılamaya kadar, *Veronalı İki Centilmen*'de, *Aşkın Gayreti Güme Gitti*'de, *Nasıl Hoşunuza Giderse*'de, *Onikinci Gece*'de, *Venedik Taciri*'nin gizli etkisinde, *V. Henry*'nin Falstaff'ı kabaca reddetmesi ve aşk ilişkisinde geri dönecektir. Sonelerdeki belirsizlik hem şiirsel, hem de erotik ilkedir.

Petrarch'ın soneleri, Shakespeare'in soneleriyle karşılaştırıldığında, saydam ve kristal kadar saf ama, soğuk, yapay, yapmacık görünmektedir. Hiç şüphe yok ki, güzellik ve iyilik, sonelerde kalıcı değerlerdir, çatışma beden ve zihin arasındadır. Shakespeare'in sonelerindeki bu keskin bölünme, fiziksel ve ruhsal bulanıklıktır. İyi kötüyle, güzellik çirkinlikle, arzu imrenmeyle, tutku utançla karışmıştır. Daha barok, daha çağdaş başka bölünmeler de vardır. Tutku kendisine bakar, kararsızlık zevkin gıdasıdır. İçe bakış tutkuyu öldürmez, daha çok ateşler. Buradaki erotizm kesin ve değişmezdir, gözlemle keskinleştirilmiş, özeleştiriyle şiddetlendirilmiştir.

... bugün aç gözlerini
Tıka basa doyur da sımsıkı kapat, ama
İyice görmek için yarın tekrar aç gözlerini
Sonsuz duygusuzlukla aşkın ruhuna kıyma.
Bu acıklı ayrılık, diyelim ki bir umman
Bölen yaman gücüyle bir sahili ikiye
Her gün iki nişanlı gelir.

(56)

Erotik partner burada gerçek, aynı zamanda kurgusaldır; göz kalbe, gün geceye, dokunuş bakışa savaş açar. Partner, bedensel olarak vardır ve yine de, arzu ve hayal gücü tarafından yaratılmıştır. Erotizm, Rönesans resminin öğrencisidir ve yeni duyarlılığın okulu haline gelir.

Senden ayrı düşeli, ben aklımla görürüm:
Bana göstersin diye yöneldiğim yerleri
El yordamından medet umarım, yarı körüm;
Gözüm görür gibidir ama sönmüştür feri.
Bu göz gönlüme hiçbir gerçek iz göstermiyor,
Ne kendi gördüğü düş, ne çiçek, ne bir varlık;

Türlü görüntülerden akla hiç pay vermiyor,
Ama bir iz tutmaya gücü yetmiyor artık.
Görse bile en kaba ya da en ince yüzü
En çarpık yaratığı, en çok sevgi vereni,
Dağları ve denizi, geceyi ve gündüzü,
Kargayı ve kumruyu, hepsinde bulur seni.

(113)

Boticelli'nin, böyle görünen lekelerdeki en sevimli manzaraları düşünebilmek için, duvarın karşısındaki boyaya batırılan süngeri fırlatmak yeterli olacağından, doğanın görüntülerine öykünmenin zaman kaybı olduğunu iddia ettiği söylenir. **Leonardo**, bilinçli bir şekilde, bir ressamın hayal gücünün ve aklın yaratıcılığının uyarıcısı olarak bu yöntemi kullanıyordu. Süngeri fırlatmak zorunda bile kalmamıştı. Şöyle yazıyordu :

> Bir dizi leke sıçratılmış, duvarlara ya da çeşitli, karışık renklerdeki taşlara bakınız. Bir sahne icat etmeniz gerekirse, dağlar, nehirler, kayalar, ağaçlar, büyük ovalar ve tepelerle çeşitli şekilde süslenmiş bir dizi manzaraya benzerlik görebilirsiniz. Ayrıca, çeşitli savaşlar ve garip şekillerin canlı duruşlarını, yüzlerdeki ifadeleri, kostümleri ve sonsuz bir dizi şeyi görebilirsiniz. Bu sonsuz bir dizi şeyi iyi eklemlenmiş şekline kadar küçültebilirsiniz. Bu öyle duvar ve çeşitli renkteki taşlarda olur, bu taşlar çanların sesi gibi hareket eder. Çan sesinde, düşleyebildiğiniz her isim ve sözcüğü bulabilirsiniz.[1]

Shakespeare benzer bir hayal gücü okulundan geçmiştir. Her iki uygulamayı da biliyordu; lirik olanı ve alaycı olanı. Soneler de lirikti. *Hamlet*'te aynı okul, siyasal fırsatçılığın keskin bir dersine dönüşmüştür.

Hamlet: Şu bulutu görüyor musunuz? Tıpkı deve şeklinde.
Polonius: Dinim hakkı için sahiden deveye benziyor.
Hamlet: Galiba gelinciğe benziyor.
Polonius: Sırtı gelinciğinki gibi.
Hamlet: Yoksa balinanınki gibi mi ?
Polonius: Evet tıpkı balina.

(III,2)

Artık Leonardo'dan yaptığımız alıntıyı bitirebiliriz :

---

1. *Leonardo da Vinci'nin Not Defterleri*, Çev. J. Richter, Oxford Uni. Press, 1952, s.182

> Bulutlarda ve duvarlarda, çeşitli şeylerin güzel keşiflerini yapmam için yüreklendiren, kendi içlerinde her özel ayrıntının temsil edilişinde tümüyle yetkinlikten yoksun olmasına rağmen hareket ve diğer etkinlikte yetkinliği eksik olmayan lekeler gördüm[1].

Leonardo ve Shakespeare'deki bu inanılmaz düşünce birleşimi, öyle gariptir ki, geleneksel ve değişime bağlı inançlarından ötürü değil, Elizabeth İngiltere'sindeki 14 yüzyıl İtalyan kültürünün etkilerinden kaynaklanıyordu. Söz konusu etki, krallık sarayında, hümanizmanın ilerlediği Cambridge ve Oxford kolejlerinde, üniversite bağlantılı genç aristokratlar çevresinde belirgindi. İtalya'dan resim, müzik, mimari, dil ve stil modelleri, etkinliği olan yeni eylem kuramları, ölçütü uyum olan yeni kişilik ideali, yeni felsefe ve yeni gelenekler geldi. **Marlowe**, "yalnızca aptalların, oğlanları ve tütünü takdir edemeyeceği"ni herkese söylüyordu. Southampton ve arkadaşları arasında gelenekler, **Medici**'nin Floransa'sındakilere benzer hale geldi.

Savonarola'nın[2] oğlancılığa karşı olan şiddeti ünlüdür. Boticelli, Leonardo, Michelangelo oğlancılıkla suçlanmıştır. Leonardo'nun havarileri ve çırakları, özellikle Leonardo'nun Salai (Küçük Şeytan) dediği ve ona karşı şaşırtıcı biçimde eli açık ve hoşgörülü davrandığı genç Jacomo ile ilgili notları belirsizdir.

> Birinci yılda,
> Bir cübbe: İki liret.
> Altı gömlek: Dört liret.
> Üç yelek: Altı liret.
> Dört çift çorap: Yedi liret, sekiz soldo.
> Astarlı elbise: Beş liret.
> Yirmi dört çift ayakkabı: Altı liret, beş soldo.
> Bir bere: Bir liret.
> Kemerler, danteller: Bir liret.[3]

Leonardo'nun erkek çocuklarına olan eğilimi kesinlikle bastırılmıştı. Notları arasmda, şunları buluyoruz: "Şehevi arzularını

---

1. *Leonardo da Vinci'nin Not Defterleri,* Çev. J. Richter, Oxford Uni. Press, 1952.
2. Savonarola (1452-1498): İtalyan din adamı. Coşkunluğu, sertliği ve kötümserliği ile ünlü Savonarola, fanatik yaradışlı ve dengesiz davranışları sonucunda idam edilmiştir. (Yay.N.)
3. *Leonardo da Vinci'nin Not Defterleri,* Çev. J. Richter, Oxford Uni. Press, 1952.

frenleyemeyen kimse, kendini hayvanlarla eşit hale getirir"[1]. Ve bir diğeri: "Zihinsel tutku, şehveti yok eder"[1]. Erotizm hakkında çok şey biliyordu. Leonardo şöyle yazıyordu: "Vücudumuz göğe mahkûmdur. Gök ruha mahkûmdur"[1]. Ama aynı zamanda şöyle yazıyordu: "Bedenimizi erdeme uygun olarak korusaydınız, arzularınız dünyevi olmazdı"[1]. Leonardo'nun çizimlerinin en rahatsız edici ve hemen hemen en saplantılı olanı, kıvırcık saçlı, Yunan profilli bir gence bakan yaşlıya da orta yaşlı bir adamı temsil edenidir.

Eros socraticus yalnız daha az hoşgörülmüş bir uygulama değildir. Bir ergen kişiyle bir delikanlı arasındaki geniş şekilde değişen arkadaşlık şekilleri için estetik ve metafizik onama, tüm aşk felsefesinin üstündedir. Floranten Hümanist Akademisi, ruhların yakınlığının en yüksek şekli olarak gençlere yönelmiş saf aşkı ilan etmişti. **Pico della Mirandola**[2] ve **Ficino**[3], kimi zaman bedenlerin topluluğundan, ruhlar topluluğunu ayırmanın zor olduğu ruhsal oğlancılık üstüne bilimsel yapıtlar düzenlemiştiler. Mirandola'nın genç arkadaşı, efendisinin gömülü olduğu, Aziz Mark Manastırındaki aynı yeraltı kemerine gömülmüştür. Ficino, **Plato**'nun *Sempozyum*'u üzerine karmaşık yorumlarında, Phaedrus'u ve şölende bulunanlar tarafından gençlik dolu güzelliği övülen partnerini bir tuttu. Çocuklara olan saf aşkın özürleri, içtenliklerinin derecesine göre farklılık gösteriyordu, ama metafizikleri her zaman aynıydı.

> O zaman herbirimiz, bir insan çetelesinden başka bir şey değiliz. Çünkü herbiri, ikiye dilimlenmiş izleri, tatsız tuzsuz bir balık gibi gösterir. Herbiri, ona uyacak çeteleyi, sürekli araştırmaktadır. Bu birçok parçadan oluşan, başlangıçta 'kadın-erkek' denen cinsiyetin parçaları olan tüm erkekler kadınlara kur yapar. Zina yapan erkeklerimiz, çoğunlukla o cinsten gelir; benzer şekilde, erkeklere kur yapan ve zina yapan kadınlarımız da öyle. Kadının parçaları olan tüm kadınlar erkeklere fazla düşkün değildir; onlar daha çok kadınlara eğilimlidir. Kız gözdeler bu soydandır. Erkekliğin parçaları olan erkekler, erkeksi olanı izler. Kimileri onların utanmaz yaratıklar olduğunu söylüyor, ama hata ediyor; çünkü, davranışları utanmazlığa değil, cesarete ve erkekliğe

1. (Dört alıntı) Leonardo da Vinci, *Not Defterleri*, Çev. E. McCurdy, New York, 1935, sırayla: s. 63, 63, 47, 64.
2. Pico della Mirandola (1463-1494): İtalyan düşünürü. İnsan aklını bilimin kaynağı kabul eden bir hümanist anlayışı dile getirmiştir. (Yay.N.)
3. Ficino (1433-1499): İtalyan hümanisti. Rönesans İtalya'sında Platoculuğun gelişmesini sağlamıştır. (Yay. N.)

> bağlıdır. Çünkü benzerlerini karşılamaya dünden hazırdılar... Evlenmeden bütün günlerini beraber yaşamaktan oldukça memnundurlar. Bu türden bir erkek, her nasılsa oğlan çocuklarının sevgilisi olmak ya da kendi türüne içten davranan erkeklerin gönüllü arkadaşı olmak için doğmuştur.[1]

Sokratesçi erotizmin felsefi dayanağı, Plato'nun *Sempozyum*'u (Symposium) idi; daha doğrusu bu eser, ilk erkeklerin eski efsanesini içeriyordu. Onlar çift erkeklerdi; dört kolları ve bacakları, iki yüzleri ve iki cinsel organları vardı. Mağrurdular, tanrılara karşı sövüp sayıyorlardı. Zeus, onları cezalandırmak için, ikiye böldü. Bölünmüş yarımlar, o zamandan beri, yeniden bir araya gelmek için, yanıp tutuşmuşlardır. Shakespeare'in 39. Sonesi, şaşılacak biçimde Plato'ya özgü bir finalle kapanır.

> Biri iki yapmayı öğreten sen,
> Bundan sonra burada kalacak olan onu, överek:

Ficino, Platocuların felsefi ailesinin, "insanoğullarının fiziksel ve ruhsal güzelliğine olan tutkulu düşkünlüğü" tarafından tanınabileceğini yazdı. Leonardo yaşamının son yıllarını, Amboise yakınlarındaki Cloux Şatosunda geçirdi. Geleneksel olarak, Kral I. François onu, orada ziyaret ederdi. Genç Kral, avdan dönüşünde, av köpeklerini sarayın avlusunda bırakıp Plato'dan konuşmak için Leonardo'ya giderdi. Ficino'nun yazıları, Fransa'daki çağdaşlarınca bilinir ve Sorbonne'da tartışılırdı. Oxford ve Cambridge'de yeni Platocu okullar, 16. yüzyılın sonuna doğru oluşuyordu. Shakespeare'in aristokrat arkadaşları Ficino'yu okumamış olabilirlerdi, ama Plato'nun *Sempozyum*'unu kesinlikle biliyorlardı.

> Eh, içlerinden biri ister bir oğlan sevgili ya da herhangi bir çeşit âşık olsun, kendi adına yaptığı zaman, içlerinden ikisi, sevecenlik, içtenlik ve aşkla şaşırtıcı şekilde heyecanlanır. Bir an bile birbirlerini bırakmaya ikna olmaz. Birbirlerinden ne çıkarları olacağını bile söylememelerine rağmen, yaşam boyu birlikte yaşayacak olanlar bunlardır. Hiç kimse, bunun yalnızca aşk ilişkisi olduğunu ya da tek başına böylesinin, her birinin diğerinin eşliğinden zevk almasının nedenini düşünemezdi. Açıktır ki, her birinin ruhu, açıklayamadığı, başka bir şeyi dilemekte ya da dilediğini karanlık şekilde ima edip yüceltmektedir[2]

Shakespeare'in soneleri, konusu bir delikanlı ve bir kadın olan,

1. Plato, *Symposium*, Çev. W.R.M. Lamb, Londra, Heinemann, 1946, s. 141.
2. Aynı eser, s. 143.

Michenangelo'nun şiirleriyle sık sık karşılaştırılmıştır. Oyunun seçimi benzer bir şeydi, ama, Mikelanj'ın şiirlerinin havası daha karanlıktı ve bu şiirler, saf hayvanlıktan mistisizme geçişlerle, delikanlının güzelliğinden dolayı övünmeyle, parlaklığına ilahi güzelliğin yansıdığı, güneşle karşılaştırmayla, kayıtsız şartsız çilecilik ve tevekkül içinde boyun eğmeyle daha da şiddetliydiler. Mikelanj ayrıca, Platoculuğu Hıristiyanlıkla birleştirmeye çalışmıştır. Delikanlının esinlediği duygular ilk günahtan arınmıştır, bu duygularda yitik saflığa olan özlem vardır. Aşk, her zaman sert ve ölümcül bir günah değildir. *Non e sempre di colpcıaspra e mortale* (Aşk her zaman acı ve ölümcül bir günah değildir) adlı sone aşağıdaki şekilde biter:

> Konuştuğun onun aşkıdır, yükselir:
> Kadın çok farklıdır, onun aşkı
> Tümüyle erkekçe uslu olan bir kalbe hastalıktan başka şekilde uymaz.
> Bir aşk yükselir göğe, diğeri eğilimlidir aşağı gitmeye;
> Ruh aydınlatır bunu, bu arada duygular yükselir,
> Hâlâ, onun oku uçar alçak avda.[1]

Shakespeare çok daha gerçekçiydi, ama melek ve şeytan, ışık ve gölge küresi arasındaki seçim, Mikelanj için olduğu gibi onun için de aynıdır:

> Biri huzur, biri dert, iki sevgim var benim,
> İki görüntü gibi hep gönlümü çelerler:
> Sarışın bir erkektir benim iyi meleğim,
> Kötü ruh bir kadındır, kapkaranlık bir esmer.
> Dişi cin, cehennemde beni yok etmek ister,
> Meleğimi gönlümden ayartmaya çalışır.
> Onun saf varlığını pis kibriyle büyüler,
> Kutsal ruhu şeytana çevirmeye kalkışır
>
> *(144)*

Erotik gelenekler ve maskeler, garip şekilde yorumlanan Platocu metafizikle ilgiliydi. *Eros socraticus* kendisiyle birlikte, belirli bir güzellik kalıbını ve eylem modelini taşır. Bu, bir delikanlının eylemiydi, bu yüzden Medici'nin Floransa'sı ünlü oldu. **Verrocchio**[2], melekleri resimlemek adına kullanılan 'kız-erkek' modelini yaratan ilk kişiydi. Melekler cinsiyetsizdi. Buna rağmen daha bilgili din bilginlerince çift

1. *Michelangelo'nin Soneleri*, Çev. J.A. Symonds, Vision Yay., Londra, 1950, s. 129.
2. Verrocchio (1435-1488): İtalyan heykeltraş ve ressamı. (Yay.N.)

cinsiyetli varlıklar olarak sayıldı. Verocchio'nun 'kız-erkek'i, rahatsız edici belirsiz güzellikte üzgün bir yetişkindir ve her iki cinsiyetin çekiciliğini birleştirmiştir. Shakespeare'in 20. Sonesinde olduğu gibi:

> Yaradan sana kadın yüzü çizmiş eliyle,
> İstek dolu sevgimin efendisi dilber.

Kızlar oğlan çocuklara dönüştürüldüler. Boticelli'nin, Meryem'in çevresindeki dişi melekleri ya da Primavera'nın maiyetindeki genç ve güzel kızları dar kalçalı, yüksek belli, küçük göğüslüydü. Flora, uzun boylu, sarı saçlı, karnaval için giyinmiş; çiçekli saydam bir peçe takmış, taranmış, kıvırcık saçlı bir oğlan gibi görünür. Üzgün, durgun, üçgen biçiminde, neredeyse gotik bir yüzü vardır. Bu maskeli baloya katıldığından dolayı utanır görünmektedir. Kızları görünce başını çevirir; baştan çıkarır, baştan çıkmıştır. Varla yok arasındadır. Yarım ağızla güler, ama gülüşü somurtmaya benzer. Orvieto'daki ölülerin dirilmesini resimleyen **Signorelli**'nin[1] freskinde, artık oğlanları kızlardan ayırt etmek imkânsızdır. Hepsinin saçları uzun ve dağınık, yüzleri incedir, özellikleri henüz oturmamıştır, henüz umut verici durumdadırlar; aşırı gelişmiş oğlanların dal gibi bacakları, hafifçe yuvarlak omuzları, kadınların küçük elleri vardır. Bu 'erkek-kadınlar', 'delikanlı-kızlar' üzgündür ve birbirlerini sevgiyle kucaklarlar.

Donatello'nun, **Verocchio** ve **Michelangelo**'nun, bu üç Floransalının *Davut* heykelleri, erkek güzelliği ve yetişkin modeli düşüncesindeki değişimleri temsil eder. Giderek küçülür, gerilir, kız gibi olurlar. Onların sonuncusu, Michelangelo'nun *Davut*'u, geriye doğru yaslanır, başını eğer, hafifçe sağ ayağını kaldırır, sol kolu dirseğinden bükülüdür, eli ensesindedir, saçını düzeltir. İlk bakışta bu, cilveli ve savunmacı bir davranıştır, ama bir delikanlının davranışı değildir. Gözleri aralık, ağzı hafifçe açık, sanki henüz uyanıyormuş, sanki dünya onun için var olmaya henüz başlamış gibi bir davranıştır. Biri ona arkadan, hatta yandan bile baktığında, o bacakları her nedense çok hantal, henüz kadın olmamış genç bir kız gibi görünür. *İncil*'deki Davut, Apollo'ya[2] dönüşmüştür. Shakespeare sonelerde aynı yetişkin modeli gösterir :

---

1. Luca Signorelli (1445-1523): Çıplak insan resimleri ve kompozisyon yöntemi ile ünlü Rönasans ressamı. Michelangelo'yu büyük ölçüde etkilemiş fresklerinde, özellikle insan vücut kaslarının vurgulandığı çeşitli pozlarda birçok çıplak figür bulunur. (Yay.N.)
2. Bkz. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.

Acaba eski dünya neler demiş, görelim,
Sendeki görmelere değer güzelliklere;
Onlar mı üstün, biz mi, bu işin ustası kim,
Yoksa dönüp dolaşıp geldik mi aynı yere ?
Hiç kuşkum yok: Geçmişte, ne sivri akıllılar
Senden değersizlere övgüler yağdırdılar.
(59)

Michelangelo'nun Titanlarının ve devlerinin figürlerinde bile, cinsiyet ögeleri her zaman karıştırılır. O atletik gövdelerin içlerinde kadınsı bir iz vardır. Titanların, temiz özellikleri olan küçük kafaları vardır. Geniş vücutlara dar kadınsı kollar, ya da uzun ince bacaklar eşlik eder. Sanki, insan vücutlarının özü tümüyle düzenlenmemiş, keyfi olarak erkek ve dişi ögeleri birleştirilmiştir. Floransalı 'Davut-Apollo' bir 'kız-erkek'tir; ama Michelangelo'da ayrıca, çiçek açmış dişiliğin, olgun erillikle birleşimini de buluyoruz. Delikanlılarla kızların, erkeklerle, kadınların ve yaşlı insanların vücutları birbirleriyle karışır. Medici Şapelindeki *Şafak ve Gece*'nin geniş ve ayrı göğüsleri vardır; ancak görünüşleri aynı gibidir. Geriye iki adım geri çekilip ayaklarına ve kafalarına bakıp elimizi uzatarak karınlarına ve kalçalarına dokunduğumuzda, *Şafak ve Gece*'nin acı ifade taşıyan Yunan profilli, düz muntazam burunlu, üzgün bir erkeğe ve yumuşak kıvrımları olan bir kadına dönüşmesinin, erkeklikle kadınlığı, acıyı ve zevki, ölüm ve orgazmı birarada taşımasını ve tek bir vücut haline gelmesini anlayabiliriz. Can çekişen kölelerde, zarif kadının konturları vardır. Prangaları, gelişimini henüz tamamlamış göğüslerini kapatan peçeler gibi görünür.

Medici Şapelinde oymalar, cinsiyet ögeleri acı çekişle birleştirilmiştir. Sistine Şapelinde, yüceltme, kendinden geçiş ve zevk içinde cinsiyetler harmanlanmıştır. Aile reislerinin geniş figürleri, madalyonlar yerine *putti* ve *ignudi* tarafından çerçevelenir. Ayırt edilmez biçimde badem gözleri, kıvırcık lüleleri ve alınları üstünde bantları vardır. Birbirlerine sokulup birbirlerini kucaklayıp oynarlar. Ama onlara verilen toplumsal nitelikler, sanatçının imgelem gücüne kalmış görünmektedir; daima çift olarak temsil edilirler. Mikelanj'ın adaleli melekleri küçük kır tanrılarıdır. Bunda her şey yuvarlaklık ve vaattir. Yeni zıtlıklar burada harmanlanmıştır: Utanç ve zevk, masumluk ve uyanıklık. Bu çocuklar erotik açıdan olgundur ve okşayışlarının bilincindedirler.

Mikelanj'ın *Floransalı Bacchus*'u çok daha belirsizdir: Gençliğin baharında, iki cinsiyetli güzelliğiyle övünür, cinsel zevke davetkâr ve şehvetlidir; dikkatlerden kaçmış, ama yine de kendini teklif etmektedir.

Shakespeare'i etkileyen aynı klasik gelenekti. Klasik geleneği, fırsat düştükçe, bilinçli olarak sonelerinde yansıttı.

> Helena'nın yüzünde her güzellik bir sanat
> Ve sen Yunan giysili bir yeni şahesersin
>
> *(53)*

Öyle görünüyor ki Leonardo, kimi zaman, bir kaç yüzü tekrar tekrar resimlemeyi sürdürmüştür. Çoğunlukla, kendi yüzünü genç bir adam olarak resimlemiştir. Onu başmelek Mikail'e vermiştir. Aziz Ana, Vaftizci Yahya, Leda ve Bacchus'un yüzleri aynı türdendir: Alt üst olmuş ağızlar, yüksek alınlar, kalın göz kapakları, güçlü, uzun burunlar. Hepsinde aynı durgunluk ve keder ifadesi vardı; gülüşler hariç. Aziz Ana'nın gülüşü hemen hemen anlaşılmaz, Leda'nın gülüşü aşağılayıcı, Aziz Yahya'nın gülüşü belirsizdir.

> Vaftizci Yahya'nın bir kere daha gülümsemesi için efendim,
> Meleklerden daha iyi dans ederim. . .

Apolliniare'i[1] *Mona Lisa*'nın gülümsemesinden çok, Aziz Yahya'nın gülümsemesi rahatsız etmiştir. Aziz Yahya bir yetişkin değildir. Omuzları geniş, göğüsleri açık çizgilerle belirgindir. Leonardo'nun Aziz Yahya'sı bir erkektir; önceki ve sonraki tüm çizimlerde, Cenova'daki Plazzo Rosso'da, Paris'te ve Basle'da, göğüs ucunu kapatmak için sol eliyle robunun köşesini cilveli şekilde tutan, eski bir saraylının yorgun yüzüne sahip bir kadına anlaşılmaz şekilde benzemektedir. Leda gibidir. Bacüs'ün eski uygarlıklardan alınmış çift cinsiyetliliğinin bize yansıması, maksatlı olarak, eksiksiz gösterilmiştir.

> Sen neden yapılmışsın, varlığının özü ne?
> Sayısız garip gölge, el pençe divan sana,
> Herkes tek bir kez yansır, herkeste tek bir gölge;
> Tek olan senden düşer her gölge dört bir yana.
>
> *(53)*

Soneler, üçüncü bir nedenden dolayı, dramatik bir öndeyiştir. Dark

1. Guillaume Apolliniare (1880-1918): Fransız sanat çevrelerinde gelişen tüm yeni sanat akımlarının içinde yer almış, şiir sanatındaki yeniliklere öncülük etmiş, şiirlerinde cesurca, aykırı teknikler kullanmış olan Fransız şair. (Yay.N.)

Lady, sıra ile, *Veronalı İki Centilmen*'deki Julia'ya, *Aşkın Gayreti Güme Gitti*'deki Rosaline'e dönüşecektir. Daha sonra, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki sert ve müşfik Hermia'nın modeli olarak hizmet edecektir. Onu *Cressida*'da, saf ve inançsız, müşfik ve alaycı olarak bulacağız. Belki, *Nasıl Hoşunuza Giderse*'deki Rosalind küstahlığını ve *Onikinci Gece*'deki Viola tutkulu heyecanının kararlılığını Dark Lady'ye borçludur.

Julia, Rosalind ve Viola oğlan çocuğu gibi giyinmiştir. Viola, Cesario olmuştur; Rosalind, Ganymede'e dönüşmüştür. Sonelerdeki Dark Lady, beklenmedik biçimde bir zarif 'kadın-erkek' olmuştur. Karşı konulmaz bir çekiciliği vardır. Erkekleri ve kadınları benzer biçimde baştan çıkarır: Erkekleri bir kız olarak, kadınları bir erkek olarak. Hemen hemen mükemmel bir çift cinsiyetlidir. *Onikinci Gece*'deki Viola kendini şu şekilde tanımlar:

> Baba ocağının tüm kızları
> Ve oğulları benim...
>
> *(II,4)*

3

Onikinci Gece bir orkestranın eşlik ettiği lirik bir müzikli oyunla açılır:

> Müzik eğer aşkın gıdasıysa, durmayın çalın!
> O kadar çalın ki, tıka basa doysun gözü aşkın!
> Şu ezgiyi çalın yeni baştan!
> Hani yavaştan uçup giden melodisi olanı.
>
> *(I,1)*

Gösteri, ya kendisi bozulmuş ya da birisinin bozduğu arordsuz bir tel izlenimini verir. Enstrümanların birbirine karıştığı bir uvertüre benzemektedir. İlk sahneden başlayarak, müzik ve lirik ögeler uyumsuzluk içinde görünür. Orkestra durmuştur, sonra yeniden başlar. Boşuna:

> Yeter, kesin!
> Eskisi kadar tatlı gelmiyor artık.
>
> *(I,1)*

Tutkular açtır, ama kendi iştahlarıyla tıkanır. Dük'ün monoloğu, sonelerden tanıdığımız üslup ve şiirsel diksiyonla söylenir. Üslup

rafinedir, diksiyon otantiktir. Üslupta gerginlik ve huzursuzluk vardır. Aşk, tehlike ve belirsizliğin dünyasına giriştir, aşktaki her şey olanak dışıdır.

> Ey aşk, ne kadar duyarlısın her yeni düşünceye duyguya
> .....
> ..... çeşitli hayallerle dolu,
> Aşk ise hayal ediyor olmadık şeyleri.
>
> *(I,1)*

İmgelerin bu aceleciliğini ayrıca sonelerden biliyoruz. Lirik füg, müzikle birdenbire kesilir. Diyalog acımasız ve hızlı bir hal alır:

> *Curio:* Ava çıkmayacak mısınız, efendim?
> *Dük:* Ne dedin, Curio?
> *Curio:* Geyik avına, efendimiz.
>
> *(I,1)*

İlk dizelerden beri, *Onikinci Gece*'deki her şey belirsizdir. Av, Olivia içindir. Ama ava giden avlanmıştır. Dük, hem Actaeon[1] hem de geyiktir. Cümle yapısı, yeniden sonelerden birini anımsatır:

> İşte o günden beri, ardımı bırakmıyor isteklerim.
> Azgın, zorba, av köpekleri gibi.
>
> *(I,1)*

Kaptan ile Viola, Illyria'daki aynı ülkenin sahilinde derhal kurtarılacaktır. Shakespeare, yalnızca iki dize içinde, denizdeki bir fırtınada ikiz erkek kardeşini yitiren bir kızın olay örgüsüyle ilgilenir. Olay örgüsü, bir ön metindir. Oyunun teması değişimdir. Viola, Dük'e hizmet etmek için oğlan çocuğu taklidi yapmak zorundadır. Peri masalları, öyküleri ve efsanelerinde, tüm halkların folklorunda, Homeros'dan günümüze dek birçok lirik ve epik şiirlerde, kızlar oğlan çocuğu gibi giyinmiştir. Savaşta dövüşmek için zırhın ve manastıra girmek için bir keşiş kukuletasının altında cinsiyetlerini gizlemek zorundadırlar. Bir okula girmek için öğrenci giysileri giyerler. Ortaçağ, kahramana ve azizlere yakışır kıyafet değişikliğini biliyordu. Rönesans aşkla ilgili kıyafet değişikliğine sıcak bakıyordu. Kıyafet değişimini, İtalyan komedisinde, ayrıca güldürüleri için olay örgüsünü ve düşünceyi aldığı öykü ciltlerinde buluyoruz. Kıyafet değişimi, geçerli olan geleneklerle doğrulandı. Kızlar yalnız gezemezdi; İtalyan caddelerinde akşamları yalnız yürüyemezdiler bile. Kıyafet değişimi ti-

1. *Actaeon*: Diana'yı gözetlediği için geyiğe dönüştürülüp, av köpekleri tarafından parçalanan kişi. (Yay.N.)

yatroda doğrulandı. Ayrıca, başlangıçta olay örgüsünün gelişimini kolaylaştıran, yanlış kimlik olasılığını yarattı. Fars'a özgü hazır bir durumdu.

> Şu Dükün hizmetine gireceğim,
> Sen de beni bir hadım olarak tanıtacaksın ona.
>
> *(I,2)*

Kılık değiştirme sıra dışı bir şey değildi, ama bu ilk sahnede, Viola ve Kaptan arasında diyalogda dikkat çekici bir acımasızlık gözlüyoruz. Komedinin ilk uyarlamasında, uzmanlar diyor ki, soytarıya verilen şarkıları daha sonra Viola söyleyecekti, bu yüzden Kaptan Viola'yı Düke İtalyan bir *castrato* olarak tanıtır. Ama, bu düzeltmeyle bile, bu teklifte şoke eden bir şey vardır. Genç bir kız bir hadıma dönüşecektir. İliklerimize kadar ürperdik. Shakespeare'deki her şey gibi, bu da kasıtlıdır. Aynı sözcük, daha güçlü biçimde tekrar edilecektir:

> Siz onun hadımı olun,
> Ben de sizin dilsiz hizmetkârınız.
> Sır verirse dilim, kör olsun gözlerim.
>
> *(I,2)*

Kılık değiştirme sıra dışı bir şey değildi, ama *Onikinci Gece*'de, kılık değiştirmede rahatsız edici bir şey vardı: Kız, oğlan çocuğu elbisesi giyer, ama bu eserde ilk olarak bir oğlan çocuğu, kız elbisesi giymiştir. Elizabeth dönemi sahnesinde, kızlara ait roller oğlan çocuk aktörlerce oynanırdı. Tiyatro tarihçilerinin çok iyi bildiği üzere, bu bir sınırlamaydı. Kızlara ait rollerin erkeklere ait rollerden daha kısa olmasına karar verilmişti. Shakespeare çocuk aktörlerin sınırlanmalarının çok iyi farkındaydı. Çocuklar, kızları oynayabilirdi, biraz zorlanarak yaşlı kadınları oynayabilirdi, ama bir çocuk, olgun bir kadını nasıl oynayabilirdi? Shakespeare'in tüm oyunlarında hatta tüm Elizabeth dönemi oyunlarında, böylesi roller pek çoktur. Lady Macbeth ve Cleopatra cinsel olarak olgundur. Rolleri yine de, çocuk aktörlere uyması için kesilmiştir. Bu gerçek, Cleopatra ve Lady Macbeth'i oynamış tüm aktrislerce bilinir. O rollerde, çok az öz vardır; sanki tüm sayfalar onlardan temizlenmiş gibidir. Shakespeare, Cleopatra'yı aşk sahnelerinde göstermekten korkuyordu, sahneleri kendisi iletmeyi yeğ tutuyordu. Cleopatra'nın fiziksel çekiciliğini tanımlıyordu, ama onları göstermeyi istemiyordu. Macbeth ve eşi arasında, cinsiyet konuları asla açıkça belirtilmemiştir. Onlar için evlilik, yatağı yakılmış bir birliktelikti, ya da bu evlilikte kadına erkeğin rolü verilmişti; *Macbeth*'de

ve *Antonius ve Cleopatra*'da Shakespeare'in aktörlerin sınırlamalarıyla nasıl uğraştığını görebiliriz. Shakespeare en az iki durumda, bu sınırlamayı komedinin teatral aracı ve teması olarak kullanmıştır. *Onikinci Gece* ve *Beğendiğiniz Gibi*, erkek çocukların kız rollerini oynadıkları bir sahne için yazılmışlardı. Kılık değiştirme çifte idi, olduğu gibi iki düzeyde oynanırdı: Bir erkek çocuk, bir kız gibi giyinir; bir kız, erkek çocuk gibi giyinir.

> Fevkalade harmanlanmış bir güzellik,
> Doğanın usta ve becerikli elleri düzenlemiş akını kızılını
> Bayan, eğer bu güzelliklerin bir kopyasını
> Dünyaya bırakmadan mezara götürürseniz
> Dişilerin en zalimisiniz.
>
> *(I,5)*

Bu bölüm sonelerle karşılaştırılmıştır. Stil ve diksiyonları *Onikinci Gece*'de bir kez daha tekrarlanacaktır. Gerçek sözcükler bile benzerdir:

> Seni kendine mühür yapmış, bunu böyle bil:
> Sen de eşler yap diye, ölüp git diye değil.
>
> *(11)*

Bu sesleniş bir adamdan sevgilisi ve aynı zamanda patronu olan bir gencedir. *Onikinci Gece*'de Dük'ün uşağı, Kontes Olivia'ya söyler; erkek gibi giyinmiş bir kız, kız gibi giyinmiş bir erkeğe. Ama erkek kılığına girmiş kız, kız gibi giyinmiş bir erkektir.

> Burası neresi, arkadaşlar?
> Illyria, bayan.
>
> *(I,2)*

Hâlâ Illyria'dayız. Orada belirsizlik, komedi kadar aşkın da ilkesidir. Çünkü aslında, Viola ne erkek ne kızdır. Viola-Cesario sonelerin 'kız-oğlanı'dır. *Onikinci Gece*'nin müziği, o özel enstrüman için yazılmıştır. Viola hem yetişkin hem çift cinsiyetlidir.

> Sevgili delikanlı inan bana;
> Çünkü olgun görünüşüne karşın,
> Sana erkek diyenler, yalan söylemiş olurlar,
> Seninkilerden daha biçimli,
> Daha yakut renkli değildir Diana'nın dudakları.
> İnce sesin, tıpkı bir genç kızınki gibi,
> Tiz ve berrak; ve her şeyin uygun
> Bir kadın rolü oynaman için
>
> *(I,4)*

Dük Orsino, Viola ve Olivia tümüyle çizilmemiş karakterlerdir. Boşturlar ve onları dolduran tek öge aşktır. Birbirlerinden ayrı düşünülemezler. Bağımsız bir varlıkları yoktur. Yalnızca karşılıklı ilişkiler yoluyla ve karşılıklı ilişkilerde var olurlar. Hastalık kapmıştırlar ve aşkla hastalık bulaştırırlar. Orsino, Olivia'ya âşıktır; Olivia, Cesario'ya âşıktır. Cesario, Orsino'ya âşıktır. Diyaloğun yüzeyinde olaylar böyle görünür. Bir erkek, bir delikanlı, bir kadın; aşkın üç yüzü vardır. Bu Illyria temasıdır. Dük Orsino buradaki birinci kişidir. *Eros socraticus*'u kişileştirir:

> Aşkın yüreğimi yaktığı ölçüde
> İhtiras çarpıntılarına dayanabilecek
> Hiçbir kadın yüreği olamaz.
> Hiçbir kadın gönlüne
> Bu kadar büyük heyecanlar sığamaz,
> Kaldıramaz bu kadarını.
> Ne yazık ki bir anlık iştahtır sevgileri
> Yürekten bir sevgi değil, bir tadımlık hoşlanmadır.
>
> *(II,4)*

Ve biraz sonra, aynı patlamada:

> Bir kadının bana duyduğu aşkla,
> Benim Olivia'ya duyduğumu kıyaslama.
>
> *(II,4)*

Illyria'daki herkes aşktan şiir şeklinde söz eder. Bu şiir zariftir; kimi zaman uydurulmuş bir şiirdir. Otantik oyun, bu saray söyleminin yüzeyinin altında yer alır. Yalnız kimi zaman ritim bozulur ve yüzeye bir çığlık ulaşır. Böylece Olivia, Cesario'nun ardından bağırır:

> İnsan bu kadar çarpılabilir mi?
>
> *(I,5)*

Bu çığlığı Orsino ya da Viola atabilirdi. Buradaki her karakterin açık tenli genç ve Dark Lady ile ilgisi vardır. Her karaktere aşk hakkında acı bir bilgi verilmiştir. Illyria'daki aşk vahşi ve sabırsızdır. Karşılıklı verilip alınamaz.

> Erkek kaldığım sürece
> Hiçbir umut yok efendimin aşkını kazanmak için.
> Kadın olsam, yazık bu kez de
> Olivia'nın gereksiz iç çekişlerine neden olacağım!
>
> *(II,2)*

Sonelerde olduğu gibi, üç karakter aşkın tüm şekillerini tüketir. Olivia Cesario'yu sever, Cesario Orsino'yu sever, Orsino Olivia'yı se-

ver. Ama Cesario, Viola'dır. Shakespeare'e özgü kılık değiştirmenin orta düzeyinde, Olivia Viola'yı sever, Viola Orsino'yu sever, Orsino Olivia'yı sever. Shakespeare'in üçgeni değiştirilmiştir. Şimdi iki kadın ve bir erkek ya da daha doğrusu bir adam, bir kız ve bir kadın vardır.

> Bu durum nasıl düzelecek? Efendim onu çok seviyor;
> Ve ben zavallı garip yaratık, efendimi seviyorum aynı şekilde.
> Kontes de yanılıp buna vurulmuşa benziyor.
>
> *(II,2)*

Olivia'ya, Viola kıza benzer bir delikanlı gibi, Orsino da oğlan çocuğuna benzer bir kız gibi görünür. Shakespeare'e özgü çifte cinsiyetli biri, Olivia için bir delikanlıyı, Orsino için bir kızı oynar. Bu üçgen şimdi üçüncü kez değiştirilmiştir. Olivia ve Orsino şimdi aynı anda Cesario-Viola'ya, 'kız-oğlan'a âşıktır. Illyria erotik çılgınlığın ülkesidir. Shakespeare'e özgü adlar ve yerlerin çok kez gizli çağrışımları vardır. Çember kapanmıştır ama bu bir *'circulus vitiosus*'tur. Tüm metamorfozlarda, Shakespeare'e özgü kılık değiştirmenin tüm düzeylerinde bu üçü -Olivia, Viola, Orsino- birbirini kovalar, kavuşamaz. **Sartre**'ın anlatımını kullanarak, atlı karıncadaki tahtadan atlar gibidirler. Viola-Cesario, Olivia ve Orsino arasında boyuna dolaşır durur.

Sebastian'ın görünmesi gerçekte hiçbir şey fark ettirmez. Sebastian, oyunun olay örgüsündeki bir karakterdir. Ama, gerçek aşk oyununa katılmaz. Shakespeare onu, tümüyle İtalyan öyküsünden, komedi için uygun çözümü sağlamak için almıştır. Ama bu geleneksel karakterin serüvenlerinde bile, Shakespeare belirsizliği bırakmaz. Illyria'da, bu sözcük sırasının değişmesinin havası herkesi sarar:

> İçim içimi yedi siz gittikten sonra,
> Çifte su verilmiş çelikten daha keskin bir istek
> İleri doğru mahmuzladı beni.
>
> *(III,3)*

Geminin diğer kaptanı Antonio, Sebastian'a âşıktır. Onu gemi kazasından kurtarmıştır ve şimdi Illyria çevresinde onu izleyerek, serüvenlerinde ona eşlik eder. Sadık ve cesur, ama ayrıca komik ve bayağıdır. Antonio büyük, şişman, çok çirkin, biçimsiz sakallı ve Viola'ya eşlik etmiş olan ilk kaptana şaşırtıcı biçimde benziyor olmalıdır. Shakespeare sık sık, daha önce ciddi ya da lirik biçimde ele alınan bir temayı gülünç rol havasında tekrarlar. Sebastian, Viola'nın ikizi ve çiftidir. Viola erkek gibiyse, Sebastian kız gibi olmalıdır. Sakallı bir dev

şimdi kıza benzer bir genci Illyria civarında kovalamaktadır: *Onikinci Gece*'nin metamorfozlarından biri ama sonuncusudur.

Sebastian'ın görünmesi Illyria'daki erotik durumların temel belirsizliğini gidermez, ama tam aksine, hatta çok daha fazla kötüleştirir görünmektedir. Aldatılmış olan kimdir? Olivia mı, Orsino mu? Görüntü kimi aldatmıştır? İstek doğanın düzeninin mi, yoksa aşkın mı bir parçasıdır? Aşk delidir, ama ya doğa? Doğa deli ve mantık dışı olabilir mi? Olivia, Cesario'ya âşık olmuştur. Cesario'nun Viola olduğu anlaşılmıştır. Ama Viola yeniden Sebastian'a dönüşmüştür:

> Yanılmışsınız;
> Ancak doğal eğilimine uymuşsunuz yaratılışınızın.
>
> *(V,1)*

Bir delikanlı, Düke âşık olmuştur; genç kılık değiştirmiş bir kızdı. Bitirilmesi için başka bir evliliğin yoluna hiçbir şey çıkmaz:

> Efendiniz, hizmetinden alıyor sizi,
> Kadın doğasına aykırı bir işi,
> .....
> ... bu andan başlayarak
> Efendinizin hanımısınız artık.
>
> *(V,1)*

Komedi bitmiştir; *Onikinci Gece*, ya da, *Ne İsterseniz*. Elinizde ne olacaktır:

Bir oğlan mı, bir kız mı? Aktörler kostümlerini çıkarır: İlk önce Dük, sonra Viola ve Olivia. Aşk üçgeninin son metamorfozu başarılmıştır. Kalan bir erkek ve iki delikanlıdır. "Ancak doğal eğilimine uymuşsunuz yaratılışınızın". Bir oğlan çocuğu oynayan bir kızı, bir oğlan çocuk oynamıştır. Sonra oğlan çocuk yeniden, yeniden bir çocuğa dönüşen bir kıza dönüşmüştür. Son olarak o zaman, bu yanlışlıklar komedisinde, görüntü yalnızca neydi? Yalnızca bir yanıt vardır: Cinsiyet. Aşk ve arzu bir delikanlıdan bir kıza ve bir kızdan bir delikanlıya geçer. Cesario Viola'dır, Viola Sebastian'dır. İdeal aşkın saray modeli alaylı biçimde sonuna dek çözümlenmiştir. Ya da, daha doğrusu, daha gerçekçi biçimde sunulmuştur.

> ... Kafası çeşitli hayallerle dolu
> Aşk ise hayal ediyor olmadık şeyleri.
>
> *(I,1)*

Genet'nin oyunu *Hizmetçiler*, ev sahibesinin hizmetçiyi azarlayarak, suratına tokat atarak cezalandırdığı sahneyle başlar. Bir düzine dize olaydan sonra bunun bir oyun olduğunu sahnede ev sahibesi

ya da hizmetçi olmadığını, ama iki kız kardeşten birinin ev sahibesi, diğerinin hizmetçi olduğunu anlarız. Ama oyunun bu yorumunda Genet tüm rollerin erkeklerce oynanmasını ister. Tutku bir tanedir, yalnız farklı yüzleri vardır: Kadının ve erkeğin, kuvvetli tepkinin ve hayranlığın, nefretin ve arzunun...

Sebastian ve Viola'nın aynı kişi tarafından oynandığı *Onikinci Gece* sahnelemeleri olmuştur. Bu tek çözüm olarak görünmektedir. Tutarlı uygulanışı, tümüyle geleneksel şekilde ilgilenilmesi gereken bir öndeyiş gerektir. Ama Cesario-Viola-Sebastian'ı bir kişinin oynaması yeterli değildir. O kişi bir erkek olmalıdır. Ancak o zaman Illyria'nın gerçek teması, erotik sayıklama ya da seksin metamorfozları, tiyatroda gösterilecektir.

4

Kıyafet değişimi maskeli balodur. Maskeli balonun da erotizmi ve metafiziği vardır. Erotizm temsil edilmesi en kolay olanıdır. Edebiyatta erotizmden sık sık söz edilmiştir.

Aretino'nun[1] *Saraylıların Diyalogları*'nda meslek öğretmenleri, uzmanlarına kılık değiştirip oğlan çocuğu taklidi yapmalarını, tutku uyandırmanın en etkili yolu olarak önermiştir. O dönemde, yolculukta erkek kıyafeti giymek, kızı korumak içindi. Ama kıyafet değişimi, onu daha da çekici yapmıştır. Bu çekicilik üç şekilde ortaya çıkar. Kadınlara düşkün erkekler, kıyafet değişiminin altındaki kadın şeklini fark edebilirdi. Delikanlılara düşkün erkekler, kıyafet değiştirmiş bir kızda, arzuladıkları kıza benzer genci görebilirlerdi. Elbiselerin aldattığı kadınlarda, nazik ve çekici delikanlı, vahşi bir duygu uyandırırdı.

> Arkadaşının süslediği bir kadın kıyafetinde
> Gören herkesin onu hizmetçi bildiği
> Ve dahası erkeğe benzer elbisenin beslediği
> Hatadan doğan sıkıntısının nedenini umuyordu,
> Bir kere elbisesi değiştiğinde, boş arzusu sönebilirdi,

---

1. Aretino (1492-1556): İtalyan yazar. Dalkavukluğu, bilgiçliği, sürekli şantajları ile prensleri, kilise büyüklerini ve kralları, ya kendine hayran bırakmış, ya da zehirli kalemiyle onları ve herkesi korkutmuştur. *Diyaloglar*'ında kadın olarak gösterdiği kahraman aslında kendisidir. (Yay.N.)

O bütün sinesini sakinleştirdi.
Ah! Baskı yaptıkları kanepe o gece ne kadar farklıydı!
Biri boşuna tümüyle rahatlatan uykuyu hapsetti:
Biri iç çekerek uyanır; ya da gözlerini kapatırsa,
Bozuk uykularda yükselir dalgalanan görüntüler
Duasında düşler Bradaman'a daha iyi bir cinsiyet verdiğini
Göz yuman gökyüzünün.
Hasta rüyalar gibi sıkıcı gözlemden usanmış
Uzun zamandır kavrulmuş hummalı susuzluğundan berrak
ırmakların.
Ve serinletici kuraklıklarının. Böylece o, uykuda düşüncenin
Boşuna onu uyandırdığı tüm şeylerden hoşlanır.
Birden başlar, yatağa uzatır, özleyen ellerini
Ama mutluluğun anlar kaçtığını...[1]

Ariosto'nun *Orlando Furioso*'sunda, bir şövalye gibi giyinip İspanyol prensesini aldattığı zaman, Bradamanta'nın yaşadıkları böyleydi. Shakespeare'in çağdaşı **John Donne**, kılık değiştirmenin tehlikelerini, şiirsel yönden oldukça zarif bir şekilde, *Ağıt XVI* adlı eserinin "Metresi Üzerine" Bölümünde, kadını erkek kılığında yolculuğa çıkmaktan caydırmaya çalıştığını dile getirmiştir.

Hiçbir şeyi gizleme, bir çocuğu bile, ne de değiştir
Bedeninin alışkanlığını, ne de zihninin kendine yabancılaşma
Yalnız, hepsi yüzünde; utanan, kadınsı
Meydana çıkan zarafeti gözleyecek
.....
İlgisiz İtalyan, biz geçerken onun sıcak ülkesini
Razıydı seni yardımcısı saymaya,
Seni öyle bir şehvet ve saklı bir öfkeyle avlayacak,
Kaderin zarif konuklan tedirgin olmuşlardır.[2]

Maskeli balo, İngiliz kraliyet sarayının ve aristokratların, İtalyan modasından sonra benimsedikleri gözde bir eğlence türüydü. Maskeli balonun tam şekli elbette ev sahibinin zevkine dayanıyordu. Böyle bir maskeli baloyu **Marlowe**, *II. Edward*'da gösterdi. Maskeli baloyu büyük hünerle, zevkle, ayrıca öyle fazla bir kesinlikle tanımlamıştır

1. *Orlando Furioso*: Ludovico Aristo'dan (İtalyanca) çeviren ve notlar: John Hoole, Londra, 1799, Kitap 25, 11, 291-308, Bölüm III, s. 227.
2. John Donne, *Şiirler*, Londra, Dent, 1947, s. 81-82.

ki, özelliğini şüpheye yer bırakmaz şekilde kabul ettirebilmiştir:

> Bu yüzden, geceleyin giyeceğim İtalyan maskelerini,
> Hoş konuşmalar, komediler ve hoş gösteriler;
> Ve sabahleyin, dışarıya çıktığında, yardımcılarım,
> Orman perileri gibi giyinecektir.
> Satirler gibi çimlerde otlayan adamlarım
> Keçi ayaklarıyla antik samanda dans edecektir.
> Kimi zaman Diana şeklindeki sevimli bir çocuk
> Süzüldükçe suyu ışıtan saçıyla,
> Çıplak kollarında inciden küçük taçlar,
> Güçlü ellerinde bir zeytin ağacı,
> Saklamak için erkeklerin görmekten hoşlanacağı bölümleri,
> Onu bir kaynakta yıkayacak ve orada Actaeon'un
> Korudan baktığı gibi zor.
> Kızgın tanrıça onu dönüştürecek,
> Bir geyik gibi koşarak,
> Aşağıya çekilmiş, viyaklayan av köpekleriyle
> Ölecekmiş gibi görünür.
>
> *(II. Edward-I,1)*

Onikinci Gece, bir mask olarak temsil edilen yalnız böyle bir sahneyle başlayabilirdi. Marlowe'un oyunundan yapılan bu alıntı *Onikinci Gece*'ye, şiirsel söylemi, metaforlar ve simgelerin yakın kimliği açısından şaşırtıcı bir benzerlik göstermektedir. Illyria'daki Actaeon'u terk ettik. Bir ırmakta yıkanan sarı saçlı çocuk, sonelerdeki sarışın 'kız-oğlan'dan başkası değildir. Zeytin dalıyla oynamaktadır, çıplak kollarını inciler donatır, cinsel organını eliyle saklamaktadır. Yeniden kendimizi Floransa resmi ve heykeli çevresinde buluruz. Diana'nın şeklindeki çocuk, Leonardo'nun ve Michelangelo'nun, iki *Baccus*'ünü çağrıştırır.

Kıyafet değişiminin anatomik karşılığı *hermafrodit*'tir. Mecazi karşılığı çift cinsiyetlidir. Çift cinsiyetli, erkek ve kadın ögelerin birleşmesinin içeriği ve imgesi olan ilk örnektir. Eski uygarlıklarda, biseksüellik işaretleri gösteren bir çocuk kendi anne babası tarafından öldürülürdü. Anatomik hermafrodit, bir hilkat garibesi ya da tanrıların kızgınlığının işareti olarak görülürdü. Yalnızca tanrılar çift cinsiyetliydi; özellikle, her şeyin kaynağı olanlar. Tanrılara ait her soyağacı kitabında, dünyanın yaratılması öncesinde, çift cinsiyetli ilahların doğumları bulunur. Eski uygarlıklardaki 'Büyük Ana" biseksüel bir

varlıktı. Tüm Doğulu tanrılar ve İbrani İsis de öyleydi. Hesiod'un[1] tanrı soy kitabında, çift cinsiyetli Kaos, çift cinsiyetli Erebus'u ve dişi Gece'yi doğurmuştur. Yeryüzü, Gökyüzü'ne ve yıldızlara kendisinden yaşam vermiştir. Karia'da, üçgen içinde düzenlenmiş altı memeli bir Zeus heykeli bulundu. Kıbrıs'ta, sakallı bir Afrodit mezhebi vardı. Başka bir yerde, kel bir Venüs'e tapılıyordu. Janus'un[2], erken Roma dönemine ait başı, özgün olarak bir erkek ve bir kadın yüzüyle temsil ediliyordu.

Diyonisos, en eski biseksüel tanrılardan biridir. Her iki cinsiyetin cinsel organlarıyla temsil edilirdi. Aeschylus'un bilinmeyen bir trajedisinin keşfedilmiş bir parçasında, biri Diyonisos'u gördüğünde şöyle bağırır, "Nereden geliyorsun, erkek kadın, ülken nerededir? Kıyafetinin anlamı nedir?". Helenistik dönemde, Diyonisos, kız biçimindeki bir delikanlı olarak temsil edilirdi. **Ovid** ve **Seneca**, ona "bir bakirenin yüzünü vermiştir"[3].

Bu düşünceler Rönesans'a miras olarak bırakılmıştır. Diyonisos'un şöleni, erkek çocukların kız gibi, kızların erkek çocuk gibi törensel giyinişini içeriyordu. Kızlar fallik (erkeklik uzvuna ait) heykelcikler taşırdı. Diyonisya ve Saturnalya[4] geleneği, İtalyan karnavalında özellikle canlı kalmıştır.

Rönesans'taki ve daha sonraki beşyüz yılda gerileme, Davranışçılık Dönemi ve Barok, beraberinde sanattaki eski efsanelerin canlanışını, felsefeyi ve dinsel mistisizmi getirmiştir. Bu efsaneler giderek birbirine karışmıştır. Bu efsaneler, Epikürcülükle ruhçuluk arasındaki farklılığı, ayrıca, Orfeus'a ait gelenek, Platoculuk ve Hıristiyanlık arasındaki yeni bağları anlatıyordu. Giderek kötüleşen dünyayı anlamada artık yetersiz kalan doğanın felsefesinin bıraktığı tüm boşlukları dolduruyorlardı.

Tüm çift cinsiyetli efsaneler, biseksüel tanrıları ve Bacchus-Dionisos, Hermes, Diana-Afrodit'in simgeleriyle, o dönemde geniş ve etkin bir dolaşıma sahipti. Bu efsaneler her tür spekülasyon için ya-

1. Hesiod: İ.Ö. 8. yüzyılda yaşamış Yunan şairi. Sözü edilen *Theogonia* adlı kitabında dünyanın kuruluşunun öyküsü ve tanrıların soyağacı anlatılmıştır. (Yay.N.)
2. Janus: Roma panteonunun en eski tanrılarından biri. Biri öne diğeri arkaya bakan iki karşıt yüzlü olarak betimlenmiştir. (Yay. N.)
3. Cf. Marie Delcourt, *Hermaphrodite*, Paris, 1958.
4. Saturnalya: En ünlü Roma şenliği; bugünkü Noel ve Yeni Yıl kutlamaları bu şenliklerden izler taşır. Şenlik süresince çalışılmaz, bazı ahlak kısıtlamaları kaldırılır, köleler dilediklerini yapabilirlerdi. (Yay. N.)

rarlıydı ve metafiziğe, simyaya olan karmaşık ilişkilere girdi. Her nasılsa, çok sıklıkla Sokrates'e özgü erotizme yakın görünüyorlardı. Bu bölüm, küvetindeki Diana'yı gözetlediği için geyiğe dönüştürülüp, av köpekleri tarafından parçalanan Actaeon'un efsanesine ve gölde kendi yansımasına bakarak âşık olan Narcissus'un efsanesine aittir. Narcissus orada çıplak bir gencin imgesini görmüştü.

Bu bölüm ayrıca Ganymedes[1] efsanesine aittir. Mikelangelo, uğrunda aşk sonelerini yazdığı kişiye, genç partnerine, aralarında kartal şeklindeki Jüpiter'in[2], Ganymedes'i kaçırmasını temsil eden bir çizimin de olduğu, bir dizi çizim vermiş. Medici'nin Floransa'sında, Ganymedes efsanesinin elbette çift anlamı vardı. Beraberinde tanrıyla söyleşiyi ve doğrudan derin düşüncesini getiren mistik aşkı simgeliyordu. Ama Ganymedes hepsinin üstünde, eski çağlarda olduğu gibi oğlancılığın simgesi olarak kaldı.

> Çünkü Jove Ganymede'e o kadar düşkün olmadı hiç:
> Gaveston'a küfür ettiği kadar.
>
> (Marlowe, *II. Edward-I,4*)

Rosalind, Arden Ormanına kaçtığı zaman Ganymede adını almıştır. Shakespeare bu adı ona, *Beğendiğiniz Gibi*'nin olay örgüsü için malzeme olan, **Lodge**'un[3] romanından esinlenerek vermiştir. Bu adın seçilip alınması şans eseri olmamıştır.

> Jüpiter'in uşağının adından aşağısı bana yakışmaz
> Onun için bana Ganymede diyebilirsin
>
> *(Beğendiğiniz Gibi-I,3)*

Bir çocuk kılığına giren Rosalind, Orlando ile Arden Ormanında karşılaşır. Orlando Rosalind'e, Rosalind de Orlando'ya âşıktır. Ama Orlando, Ganymede şeklindeki Rosalind'i tanımaz. Rosalind ona yoğun bir şekilde kur yapar, ama kuru çocuk olarak ya da daha doğrusu bu ilişkide sevgilisi için kız olmak isteyen bir çocuk olarak yapar. Rosalind, sırayla Rosalind'i oynayan Ganymede'i oynar:

> *Orlando:* Ama iyileşmek istemiyorum ki.
> *Rosalind:* Olsun ben seni iyileştiririm; yalnızca bana Rosalind de ve her gün kulübeme gelip kur yap yeter.

---

1. Ganymedes: Olağanüstü güzelliği nedeniyle, oğlancılık arzularını tatmin için kartal biçimine giren Zeus tarafından kaçırılmış olan, Troya Kralı Tros'un oğlu. (Yay. N.)
2. Jüpiter: Zeus ile özdeştirilmiş Roma tanrısı. (Yay. N.)
3. Thomas Lodge (1558-1625): İngiliz yazar. Sözü edilen roman, pastoral bir eser olan *Rosalynde*'dir. (Yay.N.)

Orlando: Tüm kalbimle, iyi yürekli delikanlı.
Rosalind: Yoo, bana Rosalind demelisin.
(III,2)

Bu yalnızca başlangıçtır. Bu sahneler, Shakespeare'in aşk diyalogları arasındaki en hoş, en zarif olanlarına aittir. Ama, 'davranışçılık' teriminin belirli, geleneksel, aşağılayıcı bir tadı olduğu için, bu sahneler davranışçılığın bir başyapıtı olarak kabul edilmelidir. Diyaloğun yüzeyinde, *Onikinci Gece*'nin kılık değişimiyle aynı olan değişimin daha yüksek düzeyinde, iki genç Ganymede ve Orlando bir aşk oyunu oynar. Oyunun ortalarında birbirlerine âşık olan Rosalind ve Orlando'yu görüyoruz. Ama gerçek Rosalind kılık değiştirmiş bir erkek çocuk olmuştur.

Düş ile gerçek, nesne ile yansıması arasındaki sınır çizgileri, giderek yok olur. Bir kez daha, **Genet**'nin teatral estetiği anımsanmalıdır. Tiyatro kendi içinde insan ilişkilerini temsil eder. Ama bunu, insan ilişkilerinin başarılı bir taklidi olduğu için yapmaz. Tiyatro, sahteliğe, özgün sahteliğe ya da daha çok günahkâr doğmaya dayandığı için, tüm insan ilişkilerinin imgesidir. Aktör, olmadığı bir karakteri oynar; o, olmadığı bir kişidir. Orada olduğu kişi, kendisi değildir. Kendisi olmak, yabancıların gözündeki kendi yansımasını oynamak anlamına gelir yalnızca.

Ayrı ayrı var olan siyahlar ve beyazlar yoktur. Zenciler yalnızca beyaz adamlar için siyahtır, beyazların yalnızca zenciler için beyaz oldukları gibi. "Gerçek zenciler", siyahları oynayan beyaz adamlardır. Ama zenciler ve beyaz adamlar birlikte vardır. Bu şekilde, belli açılara konan aynaların her nesnenin yansımasını sonsuz kereler tekrarlanması gibi birbirlerini hasta ederler. "Gerçek kız", kılık değiştirmiş bir erkek çocuktur.

Arden Ormanındaki aşk sahnelerinde, aynı Illyria'dakiler gibi, teatral şekil ve tema, Elizabeth dönemi sahnesinde olduğu gibi kadın rollerinin erkek çocuklar tarafından oynanması koşuluyla birbirleriyle uyuşur ve birbirleriyle iç içe geçerler. Kız kıyafetindeki bir aktör, erkek çocuğu kıyafetindeki bir kızı oynar. Her şey aynı anda hem gerçek, hem gerçek dışı, hem sahte, hem hakikidir. Kendimizi aynanın hangi tarafında bulduğumuzu söyleyemeyiz. Sanki her şey yalnızca yansıma gibidir.

Ganymede: Ben de senin Rosalind'inim.
Celia: Sana öyle demek hoşuma gidiyor, ama aslında senden daha

sevimli bir Rosalind var.

Ganymede: Hadi bakalım bana kur yap, hadisene! Şu anda tatil havasındayım ve belki de evet diyebilirim. Senin yegâne biricik Rosalind'in olsam ne derdin şimdi bana?

(IV,I)

Rosalind, Rosalind'i oynayan Ganymede'i oynar. Kendisi Orlando ile evlenmiş gibi oynar. O düğün töreninde Celia, papazı oynayacaktır. Bu sahnelerin şaşırtıcı şiirselliği henüz gösterilmemiştir; sanki, çağdaş tiyatromuzun daha uygun aracı yokmuş gibi. Yine de, *Kral Lear*'de **Beckett**'in tiyatrosunun olmasıyla aynı derecede bu sahnelerde **Genet**'nin tiyatrosu vardır. Bunun dışında ki, *Lear*'in Dördüncü Perdedeki gerçek veya sahte dört deli adamın Beckett üstü olduğu gibi sahneler Genet üstünedir.

Arden Ormanındaki aşk sahnelerinde düşlerin mantığı vardır. Planlar, kişiler, zamanlar -geçmiş, şimdiki, gelecek- birbirine karışmıştır. Şiirle parodi de öyle.

Ganymede:

Gel kardeşim sen de rahip ol da bizi evlendir.

Ver elini Orlando. Ne diyorsun kardeşim?

Orlando:

Ne olur evlendiriver bizi.

Celia: Ama sözleri bilmiyorum ki!

Ganymede: Şöyle başlayacaksın: "Sen Orlando bu Rosalind'i-".

Celia: Peki, peki. Sen Orlando, bu Rosalind'i eşliğe kabul ediyor musun?

Orlando: Ediyorum.

Ganymede: Evet ama ne zaman?

Orlando: Hemen şimdi, bizi ne kadar hızlı evlendireceğine bağlı.

Ganymede: O halde şöyle diyeceksin: "Rosalind, seni eşliğe kabul ediyorum".

Orlando: Rosalind seni eşliğe kabul ediyorum.

Ganymede: Hangi yetkiyle diye sorabilirim sana, ama neyse Orlando, seni eşliğe kabul ediyorum. Kıza bak rahipten önce gidiyor.

(V,1)

Kılık değiştirme, tehlikeli bir oyundur. Kişinin kendisinden kurtulup garip birinin şeklini aldığı, ya da en azından ödünç aldığı bir oyundur. Harleguin bir dönüştürücüdür, ama o şeytan soyundan

gelir. Kötü bir ruh insanları yoldan çıkarır, çünkü sürekli olarak farklı şekiller alır: Bir insan şekli, bir hayvan, hatta bir hokkalık şekli bile....

> Kılık değiştirip gizlenmek:
> Sen, her kötülüğe gebe Şeytan'ın yararlandığı bir kötülüksün.
> *(Onikinci Gece-II,2)*

Bütün kılık değiştirmelerin en tehlikelisi, cinsiyetin değiştirildiği kılık değiştirmedir. Cinsiyet değiştirmenin iki yönü vardır: Kutsal ve cinsel; törensel ve sefahatla ilgili. Bir sefahat ayrıca törensel bir şölenin parçası olabilir. Saturnalia'da, oğlanlar ve kızlar elbiselerini değiş tokuş ederlerdi. Yasalar ve kurallar askıya alınmıştı. Oğlanlar kız gibi, kızlar oğlan gibi davranıyordu. Değerler ve yargılar birbirine karışmıştı. Bir gece için, her şeye izin vardı. Ama törensel bir kılık değiştirmede, yasalar ve kurallar yalnızca askıya alınır, asla yürürlükten kaldırılmazdı. Kılık değiştirme, olduğu gibi, henüz kadın erkek ayırımı olmayan ve yasanın doğduğu Kaos'a dönüştür.[1]

Her kılık değiştirme, Cythera'ya[2] bir çağrıyı gerektirmez, yalnızca sefahata çağrıyı, çok daha derin anlamda şeytansı bir icadı gerektirir. Bu insanın kendi bedeni ve kendi cinsiyetinin sınırlamalarının üstesinden gelmekle ilgili sonsuz düşünün gerçekleştirilmesidir. Bu olduğu gibi, diğer taraftan bedensel zevkin görülüp yaşandığı, kişinin kendi arkadaşı olduğu erotik deneyimin düşüdür. Kişi kendisidir, aynı zamanda başka biri, kendisi gibi ama yine de farklı biridir.

Kılık değiştirmenin, belki de ayinin parçası olduğu dönemden kalma fizik ötesi bir düzeyi vardır. O fizik ötesi düzey, Rönesans döneminde, yine de hâlâ kılık değiştirmede izlenebilirdi.

Bu yalnızca bedenin sınırlamalarından özgür bir erotizm girişimi değil, ayrıca, cinsiyetin sınırlamalarından özgür, ışığın camı delişi gibi erkeklerin, kadınların, oğlanların, kızların bedenlerini saran aşkın düşüydü.

Beğendiğiniz Gibi'nin kapanış sahnelerinde, kılık değiştirmenin çifte anlamı sezilebilir: Ruhsal ve fiziksel, zihinsel ve bedensel. Her şey birbirine karışmıştır: Oğlanların ve kızların bedenleri, arzu ve aşk...

Sylvius, kız çoban Phebe'i sever, Phebe Ganymede'i sever, Ganymede Orlando'yu sever, Orlando Rosalind'i sever. Ganymede Ro-

1. Bkz. Mircae Éliade, *Méphistophélès et l'Androgyne*, Paris, 1962. Mitoloji ayini için kılık değiştirme ve bunun mit ile bağlantıları.
2. *Cythera*: Güzellik tanrıçası Afrodit'in (Venüs), bir efsaneye göre, doğduğu ada olan Cythera adasına izafeten kendisine verilen diğer bir ad. (Yay.N.)

salind'dir. Ama Ganymede olan Rosalind'dir. Çünkü Rosalind, Phebe'in oğlan olması gibi bir oğlandır. Aşk mutlak bir değer, aynı zamanda kesinlikle bir şans meselesidir. Erotizm bedenlerden bir elektrik akımı gibi geçip onları titretir. Her Rosalind Ganymede ve her Ganymede Rosalind'dir.

Ganymede: Hah, bak işte şu gelenlerden biri beni seviyor, biri onu.

.....

Phebe: Ne olur iyi çoban, sevmek neymiş anlatsana şu gence.

Silvius: Seven hiç durmadan ah eder, gözyaşı döker. Benim Phebe için yaptığım gibi...

Phebe: Benim de Ganymede için.

Rosalind: Benim hiçbir kadın için değil.

Silvius:

Sevenin gözü hiçbir şey görmez.
Sevdiğinin hizmetine adamıştır kendini;
Benim Phebe yaptığım gibi.

Phebe: Benim de Ganymede'ye

Orlando: Benim de Rosalind'e.

Ganymede: Benim de hiçbir kadına.

(V,2)

Beğendiğiniz Gibi'deki aşk sahneleri Arden Ormanında geçer. Bu orman, tüm ormanları içermiş, yinelemiş ya da önceden söylemişçesine, Shakespeare'in tüm ormanları gibidir. Shakespeare'in tüm ormanları, gerçek ve büyülü, trajik ve grotesktir. Dokunaklı ve lirik sahneler bu ormanlarda oynanmaktadır. Shakespeare'in ormanında, yaşam hızlandırılır, daha yoğun, vahşi ve aynı zamanda, daha açık hale gelir. Her şey çifte önem kazanır: Gerçek ve metaforik anlamda... Her şey kendisi var olur, hatta kendi yansıması, genellemesi, ilk örneğidir.

Shakespeare'in ormanında, bir yaz gecesi boyunca, âşıklar hayvan erotizminin karanlık dünyasından geçmiştir. Arzuyu ve sahip olmayı tanımışlar, partnerlerini değiş tokuş etmişlerdir. Shakespeare'in ormanlarının başka birinde, *Beğendiğiniz Gibi*'nin dört karakteri fırtınadan ve kasırgadan geçecektir: Tacından vazgeçmiş prens, sürgün edilmiş bakan, sürgün edilmiş kardeş ve soytarı. Kendisine yetmesi gereken ve boş göklere, kanlı tarihe ya da akıl dışı doğaya ilgi olamayacağı için, kendi içinde var olmak için nedenler bulması gereken yalın varlığa indirgeneceklerdir. Shakespeare'in ormanlarının sonuncusunda, Prospero'nun adasında, dünyanın tarihi hızlandırılmış

şekilde, üç saat içinde oynanacaktır.

İlk olarak, Arden Ormanı'na kaçış, Shakespeare'de hep olduğu gibi, iki tezanın kendilerini saplantılı şekilde tekrarladığı acımasız krallıktan kaçış demektir: Yasal prensin sürgünü ve bir kardeşin mirasından yoksun bırakılması. Shakespeare'e göre bu, fındık kabuğunu doldurmayan ilkel toplumsal tarihtir. *Beğendiğiniz Gibi*'de tahtından indirilmiş prensin kızı da sürgün edilecektir. Oyunun açılışının, 19. yüzyıl kalıbını izleyerek eleştirmenlerin *Beğendiğiniz Gibi* ve *Onikinci Gece*'de hâlâ araştırmaya çalıştıkları sükûnet ve gamsızlıkla ilgisi yoktur.

Bir zorba tahta tırmanmıştır, kardeş kardeşe işkence eder, hırs, aşkı ve arkadaşlığı yok etmiştir; dünyayı tümüyle, güç ve para yönetir. Güreşçiler, Dük'ün şöleninden kırık kaburgalarla taşınır. *Beğendiğiniz Gibi*'nin açılışında tarihsel oyunların havası vardır. Hava ağırdır ve herkes korkmaktadır. Yeni prens güvensiz, kuşkuludur; herkesi, her şeyi kıskanır, herkesi düşman hisseder, durumundan emin değildir. Tarihsel oyunlarda olduğu gibi, tek kurtuluş umudu, olabildiğince çabuk, ne pahasına olursa olsun kaçmaktadır.

> Burası yuva, ev filan değil artık, kasap dükkânı.
>
> *(II,3)*

Oyunun açılışı vahşi ve kaba, kapanışı, birkaç dizede anlatılmış, yönlendirmeden özellikle kaçınılmış, nahif ve pastoraldir. Kötü Dük, bir ermişle karşılaşır ve onun yol göstermesiyle değişir. Kardeş kardeşe zorla elinden aldığı mirasını geri verir.

> Kardeşlerinin düğününe çok güzel bir armağan ile geldin; demek ki şimdi biri topraklarına kavuşacak, öteki de koca bir toprak muazzam bir dükalık sahibi olacak.
>
> *(V,4)*

Karanlık öndeyiş ile peri masalı son deyiş arasında, Arden Ormanı vardır: Shakespeare'in tüm ormanlarının en İngiliz olanı. Stratford yakınlarındaki Warwickshire'daki ormanlardan birine benzemektedir. Bu ormanda uzun meşeler yetişir, birçok açıklık ve meydan vardır, dereler yosunlu taşların arasından akar, insanlar, fundalar ve dikenler arasında gezinir, kuşlar öter, dişi geyikler, tavşanlar, karacalar (zavallı benekli soytarılar) koşuşur. Sürgün edilmiş Dük'ün sığındığı yer burasıdır:

> Dediklerine göre yanında bir sürü adamıyla birlikte Arden Ormanı'ndalarmış, keyiflerine diyecek yokmuş. Orada aynı Robin

> Hood'un eski günlerde yaşadığı gibi yaşıyorlarmış. Her gün pek çok genç onlara katılıyormuş ve tıpkı Altın Çağ'da olduğu gibi gamsız, tasasız günlerini gün ediyor, vaktin nasıl geçtiğini bilmiyorlarmış.
>
> *(I,1)*

Bu Arden Ormanında, iyi baylar, serbest adamlar ve soylu haydutlarla oyun oynar. Papaz bir soytarıyı bir sütçü kızla evlendirir. Aşk hakkında söylev veren köylüler koyun güder. Kızlar, oğlanlar gibi giyinir. Karasevdalı bir saray adamı kendisiyle ve çevresindeki herkesle alay eder.

Bu orman, Shakespeare'in dünyasına ait hemen tüm karakterlerin karşılaştığı garip türden bir ormandır. Gerçek bir orman olmasının yanında feodal bir ütopya ve o ütopyanın alaycı bir yorumudur. Yavrusuyla birlikte bir dişi aslan, ormanın içinde dolaşır, yılanlar ise yosunların üstünde sürünür.

Hadi şimdi yürek rahatlığıyla yollanalım,

> Ama sürgüne değil özgürlüğe.
>
> *(I,3)*

Bu, ilk perdenin final bölümüdür. Ormana kaçmalarından önce Celia tarafından Rosalind'e söylenir. Özgürlük krallığı, aynı zamanda, **Theocritus**'un[1] doğasını anımsatan, pastoral, şiirselleştirmiş doğanın krallığıdır.

> İşte biz de insanlardan uzak burada yaşarken,
> Ağaçlarda diller, akarsularda kitaplar
> Taşlarda tanrı sözü ve her şeyde iyilik buluruz.
>
> *(II,1)*

Özgürlüğün ve doğanın krallığı, saraydaki yaşamla karşılaştırılır. Uyum ve serbestlik, akıl ve yürek tutsaklığı ve yaşamın güvencesizliğiyle...

> Şu orman, hasetlik dolu saraydan daha güvenli değil mi?
>
> *(II,1)*

Ama hemen ilk sahneden başlayarak, pastoral şiir bulanıklaşır. *Onikinci Gece*'de olduğu gibi, araçlar uyumsuzdur. Arden Ormanı'nın müziğinin tümü bu akortsuzluktadır.

> Ama o benekli zavallı soytarılar da
> Bu ıssız şehrin asıl yerlileri
> Bu yüzden onları böyle kendi memleketlerinde

1. Theocritus (İ.Ö. 315-250): Yunan şair. Doğayı anlatan içtenlikli ve gerçekçi şiirleri ile bu tür şiirin yaratıcısı sayılmaktadır. (Yay.N.)

Yuvarlacık sağrılarını oklarla deşip öldürmeye içim elvermiyor doğrusu.
(II,1)

Tüm dış görünüşler, aynı şiirsel anahtardan kalmış görünüyor. Av sahneleri, geleneksel olarak arkadaşlarının terk ettiği, yaralı bir geyiğe tutulan duygusal yasları içerir. Ama buradaki hava farklıdır. Doğanın krallığı, uygarlık dünyasına karşı aynı oranda acımasız ve bencildir. İlk başlardaki uyuma dönüş yoktur. Burada toprakları elinden zorla alan kişi, şimdi mallarını geri almıştır. Kaçarak onları yaşatanları öldürür.

...zorbalıkta siz,
Sizi sürgüne gönderen kardeşinizi bastırıyormuşsunuz
(II,1)

Arkadya'da her şey eşittir. Paranın gücü ve üstün olarak doğmanın avantajı bilinmez. Yasa, güce boyun eğmez. Mutsuz olan insanlar, yalnız aşkına karşılık alamayanlardır. Rosalind iki çobanın konuş-malarına kulak misafiri olduğunda, Arden Ormanına henüz varmıştır. Genç çoban daha yaşlı olan çobana, aşkına karşılık alamadığından yakınmaktadır. Rosalind aç ve uykusuzdur. Shakespeare'in kahramanları da, **Homeros**'un kahramanları gibi, ara sıra açlık hisseder, uyku gereği duyar, hatta aşkta mutsuz olur, bir komploya karışabilirler.

Rosalind ve Celia sığınacak yer ve yiyecek aramaktadır. Elbette karşılığını altınla ödeyeceklerdir. Romantik Rosalind yeterince ağırbaşlıdır. Aynı Shakespeare gibi. Altın Çağ'ın yeniden geldiği Arden Ormanını, paranın kapitalist yasaları yönetir.

Ama ben başka bir adama çobanlık yapıyorum
Otlattığım koyunların yününü bana kırktırmazlar
Efendim de aksi biridir.
(II,4)

Ve hatta daha kesin olarak:

Ayrıca evi, sürüleri ve otlakları hep satılıyor.
(II,4)

Arkadyalı Rosalind, romansm kadın kahramanı Rosalind, pastoral saray komedisinin karakteri Rosalind, kulübeyi, toprağı ve koyunları satın alır:

Peki o zaman adamın hakkını yemeden,
Evini, otlağını ve sürüsünü bizim için alıversene;
Parasını biz öderiz.
(II,4)

Arkadya bir akara, topraklı araziye dönüşmüştür. Çoban şöyle der:

> Toprağı beğenirseniz, kazancı işinize gelirse
> Bu hayatı da severseniz, bende size sadık hizmetkârınız olurum
> Altınlarınızla da burayı hemen alırım.
>
> *(II,4)*

Sevimli bir sayılma ve sevimli bir emir. Toprak, kâr ve bu çeşit bir yaşam; sevimli ve çok İngiliz. Bu konuya gelince, çok Shakespeare'e özgü. Shakespeare hakkında bildiğimiz her şey yüzünden yalnız bir şey kesindir: Evlerin ve toprağın yetkili bir yargıcıydı ve onları nasıl satın alacağını biliyordu.

Edebiyat tarihçileri, Shakespeare'i taklit eden yazarlar ve Ariosto geleneğini izleyenler arasında, dikkatli bir ayrım yaparlar. Ve doğru da yaparlar. Kuzey Avrupa'da yaygın olan fantezi ya da alay türü, hem Shakespeare'in, hem Ariosto'nun ruhlarını yazarın bir yapıtta zaman zaman çağırması olmasına rağmen, güneyin özelliğinden farklılık gösteriyordu. Bu açıdan, yalnız **Slowacki** değil, belki **Musset** de akla gelir. Ama edebi etkilere yapılan en mantıksız çabalardan bile daha ilginç olanı, Northrop Frye'ın büyülü Shakespeare ormanlarının adlandırdığı gibi yeşil dünyada, Shakespeare'i Ariosto'nun dünyasında akla getirmek olacaktı. O yeşil kürede Orlando Furioso inançsızlarla savaşır, *hippogriff*'lerle[1] karşılaşır, aşk için deli olur, büyücülerden aşk iksirinin sırlarını ele geçirmeye çalışır. Bu yeşil kürede Ariosto, eğlenilip alay edilmesi gereken, ama onsuz da yaşamın tüm güzelliğini ve şiirini yitireceği feodal deliliğe karşı, garip savaşını açar. Feodal deliliğe aynı tür savaşı, daha da acı şekilde, daha sonra **Cervantes** açacaktır.

Shakespeare'in tüm yapıtları arasında, *Beğendiğiniz Gibi* ile *On ikinci Gece*, Ariosto ruhuyla anlaşılır en fazla. Acıma ve ince alayın, alay ve lirizmin tamdık bir bileşimi vardır. Tekniklerin ve edebi türlerin bu karışımı çok çağdaş bir şeydir. Tiyatro bu bileşimden kaçınmakla yanhş yapmaktadır. Hatta bu bileşim daha çağdaş, zamanımıza daha yakındır. Deliliğe karşı belirsiz tavır ya da deliliğe, mitolojiye ve kılık değişimine karşı belirsiz tavır sergilemektedir. Kendini Ganymede olarak değiştiren yalnız Rosalind değildir. Elizabeth dönemindeki haydutlar, **Robin Hood**'un zamanındaki soylu haydutlar gibi giyinir. Onlar daha çok, tavan arasında bulduğu eski bir zırhı giyen Don Kişot'a benzer. Shakespeare'in hiçbir düşü, hatta

1. *Hippogriff*: Başı ve kanatları kartala, gövdesi ata benzeyen efsanevi bir yaratık. (Yay.N.)

düşsüz yaşanmayacağı düşü bile yoktur.

Shakespeare bizi, kaçış olmamasına karşın, kaçmaya uğraşıldığını, Arden Ormanı'nın var olmadığını, ama kaçmayanların öldürüleceğini göstermek için Arden Ormanına götürür. Var olmayan ormana kaçmadan, Rosalind Orlando ile evlenmeyecektir, Orlando babadan kalan mirasını tekrar ele geçirmeyecektir.

İngiliz kırlarından ve pastoral Arkadya'dan alınmış, gerçek ve uydurma iki çift çoban, Shakespeare'in, onur yasası, doğal durumun büyüleriyle, pastoral romansın gelenekleriyle birlikte saraya özgü inceliklerle alay edip, bu incelikleri gözden düşürmesini sağlayan aynalar sistemi olarak hizmet görür.

> *Corin:* ..... katranı mı öpelim yani? Oysa saraylının elleri mis yağı gibi kokar.
>
> *Touchstone:* Aklın çok kıt, çok! Katranın çıktığından çok daha kötü bir yerden; kedinin gerisinden yani.
>
> *(III,2)*

Çok benzer bir planı daha sonra **Jonathan Swift** kullanacaktı. Büyüğün ve küçüğün yan yana gelmesi de bir aynalar sistemidir. Bir pire sirki olmak saray tercihini ele geçirmek için yapılan çabalar ve hanedan savaşları için, insanı boyca yüz kez küçültmek yeterlidir. Bir hilkat garibesi olmak için, bir öpücük adına onu yüz kez büyütmek yeterlidir. Touchston, Corin'e şöyle der:

> Al bakalım, işte bir günah daha çıktı ortaya. Yaptığın ne? Koyunlarla koçları bir araya getirip bunları çiftleştirmek. Bulduğun geçim yoluna bak! Süt başına pezevenklik ediyorsun yani! Daha on iki aylık dişi kuzuyu, eğri kafalı, iyice boynuzlanmış geçkin koça peşkeş çekiyorsun, olacak şey değil.
>
> *(III,2)*

Burada, Swift'e özgü olan, yalnızca alay mekanizması değildir. Shakespeare doğada, tutarlı ve yavaşça gelişen nefretiyle, Swift'in habercisidir. Her şeyin üstünde yeniden üretim ve cinsel içgüdüye yönelen doğadan nefret ediş özrünü, *Kral Lear* ve *Othello*'da bulmuştur. Ama zaten burada, ormanın sakin manzarasında, 'doğal' sözcüğü, 'doğal işlevlere' göndermede bulunurken, ona verdiğimiz anlamı kazanmaya başlar.

> Zaten senin gibi aptallar yüzünden
> Dünya şapşal çocuklarla doluyor.
>
> *(III,5)*

Bu dizeyi *Kral Lear*'deki soytarı söyleyebilirdi. *Beğendiğiniz Gibi*'de bu dizeyi Touchstone söylemez. Bu, Phebe'e âşık olan Sylvius'u alaya alan tutkulu, tatlı, zarif Rosalind'dir. Rosalind, Phebe ve Audrey de, aşkın kendi yansımasını gördüğü, birbirini izleyen aynalardır. Kırsal yaşamın kız ve erkek çobanları hep güzel olmuştu. *Beğendiğiniz Gibi*'de yalnız Ganymede-Rosalind, delikanlı-kızın güzelliğe hakkı vardır. Alaya alınmış Arkadya'da, kız çobanlar gösterişsizdir.

Rosalind Phebe hakkında söyle der:

> Doğanın piyasaya sürdüğü sıradan malların ötesinde
> Bir şey göremiyorum sen de ben.
>
> *(III,5)*

Ve şöyle sürdürür:

> Bu adam senin suratsızlığına vuruldu.
>
> *(III,5)*

Phebe Rosalind'e göre gösterişsiz ve Silvius'a göre güzeldir. Phebe yalnızca aynaların birinde gösterişsizdir. Audrey tüm aynalarda gösterişsizdir. Audrey'in gösterişsiz ve aptal olması istenmiştir. Audrey doğaldır. Soytarı hiçbiri düşü olmasın diye gösterişsiz ve aptal bir kızla evlenmek ister. Evlilik törenini elbette kendi bölgesi olduğu için, Arden Ormanında bulunan Sir Oliver Martext gerçekleştirecektir. Ama soytarı papazı kovalar, doğanın yasalarına göre bir araya gelirler.

Phebe şiirseldir ve Petrarch'a özgü şekilde davranır. Pastoral kostüm giyer. Ama Shakespeare'de kurgusal Arkadya'dan gelen kız çobanlar bile birden gerçek olur. Phebe bir kız çoban gibi giyinir, öyleyse bir domuz çobanının kırmızı ellerine sahip olsun. Shakespeare, aşırı tatlılaştırılmış, aşırı estetik hale getirilmiş pastoral kır görüntüsünden hiçbir şey bırakmaz.

> Hadi hadi aptal adam, aşktan başın dönmüş senin.
> Onun ellerini gördüm ben, kösele gibi;
> Kumtaşı gibi boz renk elleri;
> Vallahi ellerinde eldiven var sandım
> Meğerse elleriymiş
> Tam ev kadını eli.
>
> *(IV,3)*

Onikinci Gece'de, aşk bildirilerinde kullanılan karmaşık şiir ile komik sahnelerin vahşi çizimi arasındaki benzer zıtlık dikkat çeker. Burada yeniden Arden Ormanında olduğu gibi, teknik ve stillerin karışımı, dünyanın karışık imgesine uymaktadır. Tüm zamanlarda,

yine de, hep aynı kötü, acınasız ve büyüleyici gerçek bir dünyadır. Kabul edilemeyen ama kaçışın olmadığı bir dünya; var olan tek dünyanın o olduğu dışında, doğrulamanın olmadığı bir dünya.

Eleştirmenler *Onikinci Gece*'de iki zıt düzeyi, iki olay örgüsü ve iki temayı ayırt eder: Aşkın idealleştirilmiş imgesi ve Bay Toby Belch ile Andrew Aguecheek'in etten kemikten eşliği, sahte ve gerçek. *Onikinci Gece* ve *Beğendiğiniz Gibi* genellikle komedilerin en romantikleri olarak görülür. Ama, Elizabeth döneminden günümüze, tüm çağdaş Shakespeare tepkileri arasında, romantik tepki en yanlış olanı ve arkasında bıraktığı ise en ölümcül teatral gelenekti. Şüphe yok ki, Viola'nm, Olivia ve Orsino arasında ki sonsuz gidiş gelişlerinde, aşkın romantik müziğini duymamak için sağır olmak gerekir.

Görünürde *Onikinci Gece*, yalnızca düşsel Illyria'da geçen, İtalyan kostümleri içindeki bir oyundur. *Onikinci Gece*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *Aşkın Gayreti Güme Gitti* ve *Beğendiğiniz Gibi* ile aynı ölçüde çağdaş bir oyundu. Tüm neşe görüntüleriyle birlikte, *Onikinci Gece* Elizabeth dönemi tatlı hayatı (dolce vita), ya da her nasılsa Southampton ikametgâhının her müştemilatında ve her düzeyinde yaşanmış tatlı hayat hakkındaki çok acı bir komedidir. Bu tatlı hayata, Malvolio figürü gölge düşürür. Malvolio, İngiliz *Tartuffe*'üdür. Ama belki de bir püritenden bile çok nefret eder insanlardan.Boynunda, ucunda gümüş bir kaşık olan zincir vardır. Gülünç sarı çoraplar, çapraz jartiyerler giyer. Ama gölgesi karadır.

Onikinci Gece'deki Soytarı'nm iki komedi arasındaki bağ olduğu doğru şekilde gözlenmiştir. Soytarı, sarayın her iki kanadını ziyaret eden tüm katlarını bir aşağı bir yukarı gezen tek karakterdir. Dükün lavtacılarına tef ile eşlik eder ve Sir Toby ile Sir Andrew'nun neşeli toplantısında içki içer. Her iki yerde şarkı söyleyip tıkınır, hizmetçilerin odalarının yanı sıra sarayın tören odalarına dadanır.

Neşeli komedi, *Kral Lear*'deki soytarının nakaratını alacağı hüzünlü şarkıyla biter. Bu şarkı oyunun müziğindeki son uyumsuzluktur.

Beğendiğiniz Gibi ve *Onikinci Gece*'deki soytarılar miras alınan olay örgülerine Shakespeare'in yaptığı en özgün eklemedir. Eğer bilgelik soytarılık olursa, soytarılık da bilgelik olur. Dünya kafasının üstünde durmak zorunda kalırsa, dünyaya karşı doğru tavır, yalnızca taklalar atarak alınabilir. Bunlar soytarı mantığının varsayımlarıdır. Dünya, soytarılar dışında herkesi soytarı yapar. Soytarılar soytarı

başlıkları altına saklanarak genel soytarılıktan kaçan yegâne insanlardır. Feste ve Touchstone artık soytarı değildir, şakaları komik olmaktan çıkmıştır, hoşnutsuzdurlar.

Çözülme onların işlevidir. Çıplak, mitlerden yoksun, düşsüz bilgiye indirgenmiş bir dünyada yaşarlar.

Arden Ormanındaki soytarı yankısı çifte yankıdır. Yalnız Touchstone, oyunun karakterlerini yankılamaz. Diğer eleştirel yankıyı Jaques verir.

> Kendi kendisiyle uyum sağlayamamış bu adam
> Şimdi müziksever mi oldu yani?
> Bu gidişle göklerin akordu da bozulursa hiç şaşmam.
>
> *(II,7)*

Beğendiğiniz Gibi ve *Onikinci Gece* zaten zaman olarak *Hamlet*'e yakındır. Jaques figüründe, Shakespeare araştırmacıları, uzun süre önce Danimarka Prensinin ilk taslağını görmüşlerdir. Jaques, Hamlet'e dönüşmeden önce, soytarılık okulundan geçmelidir. Feste ve Touchstone zaten felsefi soytarılardır. Ama onlar yalnız soytarıdır. Soytarı şapkalarını çıkardıkları zaman, var olmaktan çıkarlar. Felsefi bir soytarı, Hamlet olmadan önce, kötülüğü için kişisel nedenler bulmalıdır. İlk olarak insan olmalıdır.

> .. her yolculuktan dönüşte, biraz daha derin düşünceye dalmışım; sonunda böyle durmadan düşünen biri olup çıkmışım. İyi de, kendi halinde, durgun sessiz ve sakin olmanın ne kötülüğü var?
>
> *(IV,1)*

Daha önce de, Hamlet gibi konuşur hatta:

> İyi de, kendi halinde, durgun sessiz sakin olmanın ne kötülüğü var?
>
> *(IV,1)*

Başlangıçta, Jaques pişman bir çapkındır ya da en azından Dük onu böyle tanımlar. Jaques, Elizabeth döneminin huylar sınıflamasına göre safrayla doldurulmuşçasına, hüznün özü olan yalın ve basit bir karasevdalıdır. Başlarda duygusaldır, yaralı bir geyiğe üzülür, Ama çok geçmeden bakışlarını soytarıya diker:

> Hey gidi soylu soytarı! Ey yüce soytarı!
> Ala giysi gibisi yok şu dünyada.
>
> *(II,7)*

Kral Lear gibi, soğuk gecenin en uzak noktasına yaptığı gezilerde Jaques, Arden Ormanında soytarılara özgü bir eğitimi yaşar. Çok geçmeden, soytarının özgürlüğünü kıskanır:

> Rüzgâr gibi özgür olmalıyım her davranışımda
> Canım kime esmek isterse ona esmeliyim;
> Soytarı böyle olur çünkü.
>
> *(III,7)*

Arden Ormanı, Altın Çağ'a dönüştür ve feodal dünyadaki yabancılaşmanın işlemediği tek yerdir. Bu Arden Ormanında, terminolojimizi kullanarak, yabancılaşmasını en yoğun ve hedefine ulaşamamış hisseden kişi Jaques'tır.

> Giydirin bana da giysimi. İzin verin içimi dökeyim;
> Bakın o zaman bu hastalıklı iltihaplı bedenini nasıl tertemiz
> temizliyorum!
> Yeter ki insanlar vereceğim ilaca katlanabilsin.
>
> *(II,7)*

Jaques soytarıdan yalnızca felsefesini değil, dilini de, Hamlet'in konuşacağı dili de öğrenmiştir. Oyunun sonunda Jaques dışında herkes Arden Ormanını terk edecektir. Jaques, ormanı terk etmek için nedeni olmayan tek kişidir. Çünkü ona asla inanmamış, asla Arkadya'ya girmemiştir.

Rönesans döneminde, Arkadia adını alan ilk pastoral romansı Sannazaro yazdı. Sannazaro Napoliliydi ve Virgilius'u taklit ederdi. Gerçek, şiirsel, pastoral ve felsefi Arkadya'yı Yunanistan'da buldu. Muhteşem Lorenzo boş zamanında şiiri zenginleştirdi, ormana ait ve pastoral şiirler yazdı. Koruyucusu olduğu şairle, tatlı Angelo Palitano ve sayısız izleyicileri, sakin, tepe zirveleri ve sessiz zeytin korularıyla Toskana manzarasına övgüler yağdırıyorlardı.

Filozoflar Ficino ve Mirandola, kırsal manzaranın ruha verdiği arınmayı öven felsefi yapıtlar yazmıştır. Floransa çevresinde, Arkadya'ya özgü efsane, her nasılsa edebiyatta bulduğundan çok daha seçkin yansımayı resimde bulmuştur. Signorelli'nin büyük tuvalinde -ki 1490'larda Lorenzo için yapılmış ve Pan Anlaşması adını alan- sanat tarihçileri, Medici Evi'nde yaygın ve onunla ilgili kültürel mitolojinin entellektüel havasının en geniş anlatımını bulmuşlardır. **Chastel**, Floransa sanatı hakkında yazdığı harika kitabında şöyle yazar:

> Bu sahneye önemli bir hava katan şey; sol kenarda, hüznün klasik şekliyle oturan su perisidir. Bir anlamda, su perisi, Lorenzo'nun şiirinde tekrar tekrar çözümlenen etki ve öze sahip, açıklanmış arzu ve düşlerin dalgın tanrıyı çevrelediği yerde birleşmenin

> psikolojik anahtarını sağlar. Pan, Satürn'e özgü doğanın, arzunun ve doğa ile arzunun sonu gelmez halkalarının tanrısıdır. Flüt çalan genç ve tahtın temelinde ayakta duran bilge iki tinsel, kozmosun (evrenin) tanımına uygun gücü temsil eder: Müzik ve felsefe. Bu iki güç, bütün 'pastoral' bir yapıtın parçalarını oluşturur, tanrının yoldaşlarına verilen anlam bütünlüğün alanını, ziyaret etmeye değer bir Arkadya'nın boyutlarına genişletir... Signorelli, Lorenzo'nun kendisinin Medici tanrısıyla birleştirdiği her şeyin sunmasının resmini yaptı. Sahnenin sıkıcı hüznü karasevda atmosferini loşluğun kırmızımsı tonları yükseltmiştir, şekillerin durağanlığının altını çizen uzun düşen gölgeler, tüm bunlar bu gerçek çağırmaya keskin bir vurgu verir bu başyapıtın şiiri Lorenzo'nun kendisiyle sınırlanmaz. Ama ilk kez olarak, daha kapsamlı anlatımını ve Sannazoro'nun Arkadia'sında gelişimini bulan hümanist 'pastoral kategori'nin duygusal temelini açıklar.[1]

Bu tanımın *Beğendiğiniz Gibi*'nin iç havasına ne kadar uyduğunu görmek kolaydır. Çağdaş bir sanat tarihçisi Signorelli'de düşle, bunun gerçekleşmesi, uyuma olan gerekle, düşün kaçınılmaz parçalanması arasındaki aynı iç çatışmayı bulacaktır.

İki yüzyıl, 16. ve 17. yüzyıllar boyunca, büyük bir popülarite kazanan pastoral yapıtların edebi kariyeri, Sannazoro ile başladı. Pastoral romanslar, şiirler ve komediler İtalya'da, Fransa'da ve İspanya'da yazıldı. Tasso'nun *Aminta*'sı, Honore d'Urfè'nın *Astrèe*'si, Montemayor'un *Diana*'sı (Kastilyaca yazılmıştır) ve Cervantes'in *Galatea*'sı bu türe aittir. Sir Philip Sidney Arkadya'yı Elizabeth dönemi İngiltere'sine taşımıştır.

Birçok farklı Arkadia vardır. Bu Arkadya'lar, pastoral ya da kahramanca, felsefi ya da doğaüstü olaylara çokça yer verebilir. Ama her biri, oğlanlara benzeyen çobanlar ya da kız çobanlarla doludur. Aşktan ve arkadaşlıktan söz ederler. Özellikle İtalyan ve İspanyol yazarların eserlerinde kızlar sık sık oğlan gibi giyinirler. **Spenser**, 1579'da yayınlanmış ve İngiltere'deki pastoral modanın kökü olan *Çoban'ın Takvimi*'ne ilişkin yorumlarında, genç çobanların birbirlerine olan, felsefi ve zarif, arı ve sadık aşkını, Yunan biçiminde uygulanan aşkı övüyordu.

---

* A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, s. 232.

Arkadya'ya özgü mit ve çift cinsiyetli mit, hemen hemen değişmez şekilde birbiriyle bağlıdır. Bunların anlamı nedir, hangi amaca hizmet ederler? Arkadya kayıp cennetin imgesidir. Bu cennet hem antikiteden hem İncil'den doğar. Bu insanlığın Altın Çağ'ı ve insanlığın ilk ebeveyninin kovulduğu cennet bahçesidir.

> Adem'in çektiği sıkıntıyı hissetmiyoruz bile burada
> Mevsimler önemli değil benim için.
>
> *(II,1)*

Shakespeare'in imgelemi her zaman şaşırtıcı şekilde gerçekçidir. Arden Ormanındaki açılış sahneleri, kendilerini ellerini ovarak, tepinerek, yumruklarıyla omuzlarına vurarak ısıtmaya çalışan sürgün edilmiş Dük'ün soğuktan donmuş yol arkadaşlarıyla başlayabilirdi.

> Kış günü esen dondurucu rüzgâr, hırçın uğultusu ve keskin dişleriyle soğuktan kaskatı bedenime çarpıp beni ısırdığında, kesilsen de. -
>
> *(II,1)*

O Arkadya çevresinde bir 'kız-oğlan' gezer. Çift cinsiyetlilik efsanesi, başlangıçtaki Uyum ya da Kaos'un hüküm sürdüğü kayıp bir cennetin imgesini çağırmaktır. Uyum ya da Kaos, son olarak uyum sağlanması için tüm zıtlıkların birlikte var olduğu bir durum için farklı terimlerdir. (Ayrıca, uzlaştırılmış zıtlıkların efsanesini betimlemek için çağdaş bir terim vardır. Terimin oldukça bilimsel bir anlamı vardır: Termodinamik sistemde elde edilmeyen enerji miktarı. Fizikçiler ve sibernetikçiler için bir eskatalogya, eskatalogyaların sonuncusudur.) Agnostikler için, Logos zıtlıkları uzlaştırmanın bir yoluydu. İşte o terim *coincidentia oppositorum*'u, Nicholas De Cusa, Tanrının doğasıyla ilgili mükemmele en yakın tanım olarak ifade etmiştir. İnsan Tanrı'nın imgesiyle ve benzer olarak yaratıldı. Her nasılsa, Tanrının imgesiyle ve benzer olarak yaratılan kadın ya da erkek değil, çift cinsiyette bir insandı. İnsanlık, kökünü çift cinsiyetten alır.[1]

Michelangelo'nun Sistine Şapeli üstündeki yaratılmayı temsil eden fresklerinde, Adem'de bir kadının hüzünlü başı vardır. İbrani Leo'nun *Dialoghi d'Amore*'sinde, Zeus'un ikiye böldüğü ilk insanların kalan yarılarının platonik mitiyle *İncil* geleneğini birleştirir. Ancak cennetten kovulmadan sonra, Tanrı cinsiyetleri bölmüştür. İbrani Leo'nun ar-

1. Bkz.: Cf. M. Éliade, *Le mythe de l'androgynes*, s. 128./G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinty, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957. / Mario Paz, *The Romantic Agony*, Oxford, 1933./ R. Caillois, *L'Homme et le Sacr*, Paris, 1958.

gümanları hümanist çevrelerde geniş biçimde biliniyor ve hatta Polonya'ya ulaşıyordu. Jan Kochanowski (1530-84), *Wzór Pan meznych* (Çapkın Hanımların Modeli):

> Tüm türlerin annesi Havva bu masallarda haklı olarak birinci yeri alır. Bunun nedeni en eski oluşu tüm diğer insanlardan önce gelmesi değil, garip kökeni ve yaratılış nedenin alışılmadık şeklidir. Erkeklerle karşılaştırıldığında cins-i latif'in övünebileceği ne vardır? Havva, Adem gibi kilden şekillendirilmemişti, ama Musa'ya göre, Adem'in göğsünden alınıp o kemikten oyulmuştu. Her insan, Musa'nın basit sözcüklerinden fazlasını asıl anne babamız hakkında anlamak isterse, diğer şeylerin arasında, Musa'daki aynı yerden platonun çift cinsiyetlisini aldığını tartışan bilgin, Yahudi Leo'nun ikinci diyalogunu okusun.

Yahudi Leo'nun yaptığı, yalnızca üç aşamalı bir geleneği bir sisteme oturtmaktır. Sayısız Yahudi mezhebinin agnostik yanı ve çift cinsiyetliğin dünyanın başlangıcından sonuna dek var olacağını belirten Hıristiyen apokrifa'sı... Asıl günahtan kurtuluştan sonra, insanlar asıl doğalarına dönecek ve cinsiyetler yeniden birleşecektir.

Çift cinsiyetlilik erkek ve kadın öğelerinin ilk örneği değildir. Ama çeşitli fizikötesi kuramlarda bütün zıtlıkların uzlaştırılmasının işareti olarak belirir. Paracelsus'ta ve Shakespeare'in çağdaşı olan Jacob Boohme'de çift cinsiyetliliğin kozmik mitini buluruz.

Felsefecilerin temel taşı olan adlardan biri, Rebis idi. *Rebis*, çift ya da 'iki beden' anlamına gelir. Simyanın çift cinsiyetli simgesiydi. 1532'deki, simyacıların kutsal kitabı olan bilimsel yapıt *Splender Solis*'te, büyüleyici, çift cinsiyetli Discordia Concors'u buluruz. Yalnızca kadın ve erkeği değil, güneşi ve ayı, yeryüzünü ve suyu, sülfür ve cıvayı, başlangıcı ve sonu simgeliyordu. Bu karşıtlıklar, yalnızca hermafroditin kişiliğinde gözler önüne serilmemiş, ayrıca bu çift cinsiyetlinin, elinde tuttuğu yumurtayla sınırlanmıştır. Bu 'dünyanın yumurtası', insan aklının üstündeki uyumun simgesini oluşturuyordu.

Bu efsanelerin son işlevi nedir? Medici sarayının Floransa çevresinde, Arkadya'ya özgü mit ve platonik efsaneler yaratılmakta olan kültür tipi için yetkisini antikiteden ve *İncil* geleneğinden alan fizikötesi ve *İncil* onayını almak için yapılan bir çabaydı belki. Bu efsaneler, insanların birliği politika, sanat ve gelenekte bulmalarını

sağlayan ilkenin bir araştırmasıydı. O zamanlarda, bu efsaneler olasıdır ki kutsal özelliğini kaybetmişti, ama hayal gücünü ateşlemeyi sürdürüyordu. 16. ve 17. yüzyıllarda, dünyanın siyasal ve dinsel birliği umudu yıkıldı. Bilginlerin ve sanatçıların hümanist cumhuriyetinin kurulması umudu da başarısız oldu. Büyük felsefi sistemler birbiriyle yarışıyordu, ama çoktan evrensel özelliklerini yitirmişlerdi.

Deneyim, genellemenin olasılıkları ötesine geçmişti ve soyut ve kuru kuramlar içine alınamıyordu. Bu, yalnızca bilimsel deneylere değil, denizcilerin ve bankacıların, askerlerin ve avukatların, doktorların ve sanatkârların deneyimine de uygulandı. Onlar, ulusların yasasını ve güç kökünü öğretmekten, Aristocu mantık ve elementler kuramından, tüm felsefeler ve metafiziklerden daha zengin ve çeşitliydi. Uzun bir süre, yeryüzü Evren' in yansıtıldığı bir kristal küreye benzetiliyordu. Şimdi yalnızca kırık camın parçaları kaldı ve her bir parça, dünyayı ve ışığı farklı bir şekilde yansıttı. Tarihsel imgelem, insanlığın öyküsünde Altın Çağ ve kıyamet arasındaki kutuplaşmayı gördü. Barok ve Manyerizm[1] döneminde, miras alınmış tüm efsaneler, çok daha vahşi ve dramatik bir özellik kazandı.

Arden Ormanı Arkadya ile alay eder ve yeni bir Arkadya kurar. Shakespeare bir *İncil* gibidir, kendi mitlerini yaratır. Arden Ormanı tüm düşlerin buluştuğu bir yerdir. Bu bir düş ve bir düşten uyanmaktır.

Tüm karşıtların birleşmesi! (*Coincidentia oppositorum!*). Arden Ormanında aşk, hem dünyasal hem platonik olarak yükseltilmiştir. Rosalind, Ganymede'tir ve kızların en kız gibi olanıdır. Sadık- dönek, sakin-vahşi, sarı-siyah, çekingen-küstah, akıllı-delişmen, sevecen-alaycı, çocuksu-yetişkin, korkak-cesur, utangaç-tutkulu. Leonardo'da olduğu gibi, hemen hemen mükemmel bir çift cinsiyetlidir ve henüz kadın, erkek elemanlarına bölünmenin olmadığı yitik cennete olan aynı özlemi kişileştirir.

> Ne tuhaf ki dünyada bunları bilenler çok
> Cehenneme götüren cennetten hiç kaçan yok.
>
> *(Sone 129)*

---

1. *Manyerizm*: 16. yüzyılda,Rönesans ile Barok dönemi arasında gelişen ve Rönesans sanatının uyumlu klasikçiliği ve doğalcılığına tepki olarak yaratılan bir sanat akımı. Zariflik, idealize edilmiş güzellik yaratmak amacı ile abartıyı ve karşıtlıklar yeğlenmiş, doğal olmayan keskin renkler, ölçeklerde anormallikler seçilmiştir (Yay.N).

Prospero'nun Değneği

...aklını kaçırmayacak,
Çaresizliğe kapılmayacak kimse olamaz bence.
(Fırtına-1,2)

1

Oyun, sonuna yaklaşıyor. Son kez, Prospero Ariel'i çağırıp, onu sihirli bir alana çekmiştir. Elemanlar uysallaştırılmış, fırtına dinmiştir. Prospero insanların arasına dönüp, büyülü güçlerinden vazgeçer.

Ama bu kaba büyüyü bırakıyorum artık.
Şimdi gerekli müziği çağıracağım göklerden
.....
Sopamı kırıp
Yeraltına gömeceğim onu . . .
(V,1)

Öyle anlaşılıyor ki, *Fırtına*'nın sonu, diğer herhangi bir büyük Shakespeare oyunun sonundan daha mutlu görünmektedir. Prospero, Milano Dükalığına geri döner. Napoli Kralı Alonso oğluna kavuşmuş, önceki ihanetinden dolayı pişmanlık duymaktadır. Özgürlüğüne kavuşmuş Ariel, havaya karışarak kaybolup gitmiştir. Caliban bir sarhoşu bir tanrıyla karıştırdığının farkına varmıştır. Genç âşıklar Miranda ve Ferdinand, yirmi krallığı kazanmak için satranç oynar. Gemi kurtarılmış ve onları sakin bir körfezde beklemektedir. Yasağı çiğnemek suçu ve diğer suçlar affedilmiştir. İki hain kardeş bile, Prospero'nun mağarasındaki akşam yemeğine çağrılmıştır. *Fırtına*'dan sonraki kısa huzurlu bir an, bir akşam vaktidir. Yörüngesini terk eden dünya, *Hamlet*'teki "zamanın çivisinin çıkması" gibi, ahlaki düzene döndürülmüştür.

Tek bir yolculukta . . . . .
..... buldu . . .
Prospero, zavallı bir adacıkta, dükalığına kavuştu;
Ve bizlerden hiçbiri kendinde değilken,
Herkes kendini buldu.
(V,1)

"Bizlerden hiçbiri kendinde değilken..." Ahlaki oyun oynanmış, büyü bitmiştir, çılgınlık da öyle. Shakespeare'in tüm oyunlarında, kısa huzur ve sessizlik anları vardır. Ama hemen her zaman, fırtınadan

önce ortaya çıkarlar. Bu örnekte, fırtına zaten olmuştur. Sabahleyin, her iki prens ve tüm kahramanlar Napoli'ye doğru yola çıkacaktır. *Fırtına*'nın olaylar dizisi, bir öndeyişe döner, tüm karakterler eski yerlerini alır. Tarih tümüyle çark etmiştir. Kendini bir kez daha tekrar edecek midir?

Shakespeare'in tarihsel oyunları, iktidarların tarihleridir. Eski kralın çektiği acı ve yeni kralın taç giymesi, kendi öndeyiş ve sondeyişini aynı anda oluşturur. Oyundaki kişiler her zaman değişmektedir. *Fırtına*'da aynı yönetici, dükalığını geri alır. Hiçbir şey değişmemiş gibidir, sanki her şey, ıssız adada olmak üzere, yalnızca Prospero'nun sahnelediği ve başrolünü oynadığı bir tiyatro oyunudur. Buna benzer bir oyunu, Elsinore Şatosunda, *Hamlet* tasarlayıp sahnelemişti.

Fırtına'nın sonu, diğer Shakespeare oyunlarınınkinden daha rahatsız edicidir. Hiçbir yorumcunun, olaylar dizisinin başlangıç noktasına döndüğüne dikkat etmeyişinin nedeni bu olabilir. Belki, bu çok açık görünüyordu, belki de bu bağışlayıcılık ve dünyayla barışma oyunu olarak *Fırtına*'nm romantik ve kırsal olan önceki yorumunu zayıflatmış olabilir. Yine de, *Fırtına*'nın etkileyici yapısının incelemesi, anahtar olmasa da, en azından herhangi bir yorumun başlangıcı olmak zorundadır. Tarih, başladığı noktaya geri dönmüştür ve yeniden başlamaktadır. Ama hangi tarih? Olaylar dizisi, dört saatten az bir zamanda gerçekleşen, yani oyunu sahnede oynamaktan fazla sürmeyen, o garip ahlaki oyun ne demektir?

Zaman kavramıyla hep özgürce oynayan, ayları *Kış Masalı*'nda (The Winter's Tale) olduğu gibi bir sahneye sığdıran, ya da iki perde arasında 16 yıl geçirten Shakespeare, *Fırtına*'nın zamanını dakikasına kadar sayar. Alonso'nun gemisi yıldırımlardan tutuşup, kayalarda parçalandığında, saat ikiyi geçmiştir. Kahramanlar akşam yemeğine gittiklerinde, saat akşamın altısıdır. Prospero Dükalığını yeniden ele geçirmiş, Alonso oğlunu bulmuş, Ferdinand Miranda'ya âşık olmuştur. Bu durumda, Shakespeare'in saati, yılları bir dakikaya sığdıran etkileyici saati, tüm saatler gibi hareket eder. Prospero'nun büyüsü, saat iki ile üç arasında işlemeye başlıyor ve saat altıda tamamlanıyordu. Shakespeare'in zamanında oyunlar, genellikle saat üçte başlayıp altıda bitiyordu. İnsan, bunun yapılmasındaki bilinçli düzenlemeyi görmezlikten gelemez.

Oyundaki kahramanlar, fırtınadan ve yaşam sınavından geçerler. İzleyiciler oyuncularla, kesinlikle aynı zamanda, fırtınaya tanık olur-

lar. Kahramanlar akşam yemeğine gider, aynı zamanda, aktörler ve izleyiciler de yemeğe gidecektir. Fırtına dinmiş, büyü geçmiş, oyun da bitmiştir. Yaşam, oyuncular ve benzer şekilde izleyiciler için, tıpkı fırtınadan ve oyundan önce olduğu gibi, yeniden başlar. Hiçbir şey değişmemiştir. Ama oyuncular sahneden ayrılmadan önce, izleyiciler sondeyişi dinlemek zorundadır. Prospero ya da, Prospero'yu oynayan aktör öne çıkıp sondeyişi okur. Prospero'nun bu monoloğu, Shakespeare'in yazdıklarının en iyilerinden, ayrıca en trajik ve şaşırtıcı olanlarından biridir. Prospero, doğrudan izleyiciye konuşur:

> Yarıda kalmasın hiç seferim,
> . . . hoşnut etmek hedefim.
> Ne perilerim kaldı buyruğuma uyacak
> Ne de sanatım kimseyi afsunlayacak;
> Yani sonum perişanlık bu durumda.
>
> *(V,1)*

İspanyol oyunlarında, **Calderon**'un hatta daha çok **Lope De Vega**'nın oyunlarında, finalde bir aktörün yaptığı hatalardan dolayı seyircinin hoşgörüsüne sığınarak sempatisini kazanması usuldendi. Ama Shakespeare'de, doğrudan izleyiciye yönelmiş bu türden trajik bir sondeyiş, yalnızca *Fırtına*'da bulunur. Bu oldukça farklı bir anahtarla yazılmış, büyük lirik bir füğdür. *Fırtına*'nın etkileyici kişisel vurgulara sahip olduğunu görmemek için kör olmak gerekir. *Fırtına*, Shakespeare'in büyük çalışmalarının sonuncusudur. Onu tamamladıktan sonra, belki Fletcher'in *VIII. Henry* trajedisi için birkaç sahne yazmıştır. *Fırtına*, Shakespeare'in en övündüğü oyunudur. Şüphe yok ki, birçok öğrenci ve eleştirmen kuşağı, onda şiirsel bir ahit, tiyatroya bir veda, felsefi ve sanatsal otobiyografi görmüştür.

Shakespeare'in, Prospero'nun dış görünüşüyle aslında kendini ifade ettiği de söylenir. *Fırtına*'yı doğrudan bir özyaşam öyküsü ya da alegorik, siyasi bir oyun olarak yorumlamaya çalışan Shakespeare araştırmacıları olmuştur. Chambers, *Fırtına*'nın Shakespeare'in iyimser geleneğini yansıttığını söylerken, oyunu 1607 yılının ertesinde yaşadığı ve *Hamlet*'in karanlık felsefesinden sapmasıyla sonuçlanan, dönüm noktasıyla birleştirmiştir. **J. D. Wilson**[1], *Fırtına*'da, Stratford'un kır yaşamına özgü havasının yansımasını ve şairin, kızı ve torunuyla

1. John Dover Wilson (1881-1969): Shakespeare uzmanı ve eğitimci. Shakespeare metinlerindeki belirsizlikler üzerindeki cüretli açıklama ve özgün yorumlarıyla, Shakespeare araştırmalarına önemli katkılarda bulunmuştur.

geçirdiği huzurlu yaşlılığını, **Robert Graves** ise sonelerin yanında, üstü kapalı bir özyaşam öyküsü gördü. Büyücü Sycorax, Dark Lady ile eşanlamlıdır. Ariel'in tutsaklığı, aşkın tutkusuna boyun eğmek anlamını taşıyordu. Trinculo'yu, **Ben Jonson**'m oynaması düşünülürken, Ariel'in, Fransa'nın şehit düşmüş kralı IV. Henry olması isteniyordu[1]. Tüm bu yorumlar, gülünç ve çocukçadır. Ariel ve Caliban'da, sıkı, tamam ve açık felsefi alegoriler ya da anlaşılması zor, mistik sistemin açıklamasını gören kuramlar da çocukçadır.

Herkesin itaat ettiği, komutuyla mezarların ve ölülerin ayaklandığı, öğleyin güneşi karartmayı, rüzgârları susturmayı bilen, büyülü değneği reddedip, insan kaderi üstündeki gücünü terk eden büyük bir büyücü, artık, sıradan, ölümlü ve herkes gibi savunmasızdır:

> Ne kadar büyüm varsa
> Artık uçtu yok oldu,
> Bana ise kala kala
> Kendi cılız gücüm kaldı.
>
> *(V,1)*

Bu yorum gerçekten çok etkileyicidir. Ama insan bunun, yalnızca bir metafor içerdiğini kolayca anlar: Şair büyücü, şair yaratıcı ve insanların dünyasına dönmenin bedeli olan suskunluğu... Bu metaforun, felsefesi ve estetiği yanında, üslubunun da ne kadar romantik olduğu, yine kolayca dikkatimizi çeker: Şairin *Demiurgos*[2] olarak düşünülmesinde, şair ve dünya, Ariel ve Caliban, saf ruhsallık ile saf hayvanlık arasındaki çatışmada... Tüm bu simgecilik, **Victor Hugo**'ya ya da **Lamartine**'e, hatta daha çok Alman Romantik Ekolü'ne yakın, değişmez şekilde acımasız doğayı, acımasız tarihi ve kaderini iyileştirmeye boşuna çalışan insanı betimleyen Shakespeare tiyatrosuna daha uzaktır.

Shakespeare'in *Fırtına*'sının teatral geleneği çok çabuk kaybolmuştur. Restorasyon'dan 19. yüzyılın ortalarına kadar, *Fırtına* İngiltere'de **Dryden**'in uyarlamasıyla oynandı. Anlamsız bir saray masalıydı. Romantik dönem, simgeci bir yorum ve uygun tüm makineler ve görsel olgularla oynanan yanılsamacı bir *Fırtına* getirdi. Bu iki kötü gelenek, peri masalı ve benzetme, o zaman birleştirilmiş ve hemen hemen günümüze dek *Fırtına*'nın yorumları üzerine kafa yorulmuştur. Şiir söylemek, muhteşem şiir sanatının yerini aldı; metaforik görünüm, ciddi törellikle yer değiştirdi. *Fırtına*'nın çatışma ve zıtlık ifade

1. L. Gillet, *Shakespeare*, Paris, 1931.
2. *Demiurgos*: Kâinatın yaratıcısı. (Yay.N.)

eden nitelikleri, belirsiz estetik içinde yitirilmiştir. Oyunun felsefi acılığı da yok olmuştur. *Fırtına*, parlak tayt içindeki, gümüş tülden kanatlarını çırpan, mekanik bir hileyle havada gezinen bir bale dansçısına verilmesiyle opera türünde peri masalı ve çok çok daha fazla romantik bir oyun oldu. *Fırtına*'nın romantik yapısında olduğu gibi, Aydınlanma Çağından alınmış bir öykü olan, felsefeci kralın iyimser öyküsü ve mantığın sınırsız gücüyle karşı çıkmaya çalıştığı bu gelenekten, L. Schiller bile, 1947'de kendisini tümüyle kurtaramamıştı.

Gerçek *Fırtına* ciddi ve süssüz, lirik ve groteskti. Tüm diğer Shakespeare oyunları gibi, gerçek dünyayla tutkulu bir hesaplaşmadır. *Fırtına*'yı bu anlamıyla okumak için, Shakespeare'in metnine ve Shakespeare'in tiyatrosuna geri dönmeliyiz. *Fırtına*'da Rönesans hümanistlerinin son kuşağının oyununu görmemiz gerekmektedir. Bu anlamda, ama yalnızca bu anlamda, *Fırtına*'da Shakespeare'in felsefi özyaşam öyküsünü ve tiyatrosunun üstün başarısını bulabiliriz. *Fırtına* o zaman, kayıp yanılsamaların, kötü aklın, inatçı olmasına rağmen, kırılgan umudun oyunu olacaktır. Rönesans'ın büyük temalarına o zaman *Fırtına*'da yer verilecektir: Felsefi ütopya ile, deneyimin sınırlarıyla, insanın fiziksel dünyayı fethetme çabalarıyla, ahlaki düzeni tehdit eden tehlikelerle, doğayla, insan ölçüsü olan ya da olmayanlarla ilgili temalara... *Fırtına*'da Shakespeare'in yaşadığı dünyayı, büyük yolculuklarla, yeni keşfedilmiş kıtalar ve gizemli adacıklar, kuş gibi havada gezinen insanın düşlerini, en güçlü kaleleri zaptetmesini sağlayan, makinelerle dolu zamanları buluruz. O çağ devrimi, astronomide, metallerin erimesinde ve anatomide görüyordu. O çağ, bilginler, felsefeciler ve sanatçıların, ilk kez olarak evrenselleşen bilimin, tüm insan yargılarının göreceliğini keşfeden felsefenin, en muhteşem mimari başarıların, Papa ve prenslerin görevlendirdiği astrolojik falcıların, dinsel savaşların ve Engizisyon'un kurduğu kazıkların, uygarlığın benzersiz görkeminin, kentleri yok eden veba salgınlarının çağıydı. Harika, acımasız ve canlı, hareketli bir dönemdi. Bir anda insanın hem gücünü, hem güçsüzlüğünü sergileyen bir dünyaydı, doğa ve tarihin, krallık gücü ve ahlakın ilk kez olarak, din bilimsel anlamından uzak tutulduğu bir dünyaydı.

Elizabeth dönemi tiyatrosu dünyayı temsil ediyordu. Shakespeare'in sahnesi Globe'da, cenneti simgeleyen burçlar kuşağının, altın işaretlerini taşıyan geniş bir tente asılıydı. Ortaçağın modasından sonra, bu *Theatrum Mundi* idi. Ama depremden sonraki *Theatrum Mundi*...

2

Fırtına'nın iki sonu vardır: Prospero'nun düşmanlarını bağışlayıp, öykünün başlangıç noktasına döndüğü adada, sessiz bir akşam ve Prospero'nun doğrudan izleyiciye konuştuğu trajik monoloğu; ve zamanın dışındaki bir monolog. Ama *Fırtına*'nın ayrıca iki öndeyişi vardır. Bunların ilki etkileyici olanıdır; yıldırımın yaktığı ve denizin kayalara savurduğu gemide geçer. Diğer öndeyiş, Prospero'nun dükalığını kaybedip, ıssız bir adaya yaşamaya nasıl geldiğinin öyküsünü içerir. Oyundaki karakterlerin önceki hikâyesini aktarır.

Görünürde, ilk öndeyiş, Prospero'nun kapanış monoloğu gibi gereksizdir. Adanın dışında yer alır ve bir çerçeve sağlar. Ama, çifte bir dramatik amaca hizmet eder. İlk öndeyiş, gerçek bir fırtınayı, izleyicilerin gözünde, kahramanları alt edecek, içteki fırtınadan, çılgınlıktan ayırmıştı. Yalnız fiziksel ve materyalist fırtınadan sonradır ki, bir ahlaki oyunun oynanacağı gösterilmiştir. Adada olan her şey, Prospero'nun sahneye koyduğu bir oyun, oyun içinde oyun olacaktır.

Ama bu etkileyici öndeyişin bir başka amacı daha vardır. Shakespeare'in büyük savlarından birinin doğrudan sergilenişi, toplumsal düzenle, doğanın vahşi karşılaşmasıdır. Gemi bir kralı taşımaktadır. Azgın doğa ile karşılaştığında krallık gücü ve büyüklüğü nedir; hiçbir şey... Shakespeare, Gargantua ve Pantagruel'in dördüncü kitabından Panurgos'un ünlü esinlenişini çok daha keskin ve güçlü biçimde yineler.

Gonzalo: Hey, sakin olun biraz!
Lostromo:
Deniz sakinleşince olurum. Hadi yürüyün!
Şu kükreyen dalgalara bak!
Kral filan umurunda değil bunların.
Hadi kamaraya! Susun ve ayak altında dolaşmayın!
Gonzalo: Bak dostum, gemide kimler olduğunu unutuyorsun galiba.
Lostromo: Kendi canımdan çok sevdiğim kimse yok. Siz meclis üyesi olarak şu doğa güçlerini susturun, dalgaları da yatıştırın, söz veriyorum biz de bir tek halat daha çekmeyiz; kullanın yetkinizi. Yok yapamıyorsanız, hâlâ sağ kaldığınıza şükredin...
(I,1)

Bu, fındık kabuğunu dolduracak büyüklükte ve yoğun bir biçimde *Kral Lear*'in temasıdır.

Fırtına'nın öndeyişinde, Rönesans'ın tam bir özelliği olan, majestelerinin kutsal kişiliğinden yoksun oluşu, bir kez daha gözler önüne serilir. Kükreyen denizle yüz yüzeyken, bir lostromo bir kraldan daha büyük bir anlam taşır.

Fırtına'nın diğer öndeyişi olan Prospero'nun öyküsüne gelince, bu uzun bir öyküdür ve olasılıkla Shakespeare'in olaylar dizisini aldığı, eski bir oyundan, kimi sindirilmemiş ögeler içerir görünmektedir. Bunun önemi yoktur. Prospero'nun öyküsü, Shakespeare'in temel, neredeyse saplantılı temalarından birine sahiptir: İyi ve kötü yöneticiye, tahtın yasal prensini tahtından ederek, tahta zorla sahip olan kişiyle ilgili olana... Bu Shakespeare'in tarihi görüşüyle, ebedi ve ezeli tarihle, onun uzayıp giden, değişmez mekanizmasıyla ilgili görüşüdür. Bu görüşü, tarihi oyunlarında ve trajedilerinde de tekrarlanmıştır. *Hamlet* ve *Macbeth*'te, hatta komedilerinde bile. Çünkü bu tema *Kısasa Kısas*'ta, *Beğendiğiniz Gibi*'de de vardır. Yalnız Roma tarihiyle ilgili trajedilerde, tarihin ve güç savaşının mekanizmasının aynı kalmasına karşın, karakterler farklıdır. Karakterler, senatoyu ve halkı, soyluları, tribünleri ve generalleri içerir.

Prospero'nun anlattıklarında, derebeylik tarihinin yapısı, çıplak, tüm metafor ve şanstan arınmış, adlar ve karakterden hemen hemen yoksundur; bir formül kadar soyuttur. Prospero'nun öyküsü, **Makyavelli**'in bilimsel yapıtı *Prens*'in bir özetidir.

> ... insan bilimleri ve sanat alanında...
> .....
> Yönetimi kardeşime devrettim,
> Ve sarayıma yabancılaştım . . .
> O iki yüzlü amcan da
> .....
> Kimin işini yapacağı kiminkini yapmayacağı,
> Kimi terfi ettireceği, kimin dizginini kısacağı
> Konusunda ustalaşınca, adamlarımı yeniden yarattı.
> ... Ülkedeki her insanın yüreğini,
> Kendi hoşlandığı müziğe göre ayarladı. Öyle ki,
> Artık, benim görkemli gövdeme dolanıp onu gizleyen
> Ve benim can suyumu emen bir sarmaşık olmuştu. . .
> .....
> İşte bu ikisi arasında perde olmasın diye,

Sonunda Milano Dükü olmaya karar veriyor
.....
Napoli Kralı ile ittifaka giriyor,
Her yıl ona haraç vermeye razı oluyor,
●nun üstünlüğüne boyun eğip . . .
.....
. . . uğursuz bir gece . . .
. . . Milano kapılarını açtı.

(I,2)

Prospero'nun anlattıkları, güç savaşının, vahşetin, suikastın tanımıdır. Ama, yalnızca Milano Dükalığıyla ilgili değildir. Aynı tema, Ariel ve Caliban'ın öyküsünde de yinelenecektir. Shakespeare'in tiyatrosu, *Theatrum Mundi*'dir. Dünyanın üstüne kurulduğu ilke olan vahşet, kozmik çerçevede gösterilecektir. Ariel ve Caliban'ın daha önceki hikâyesi, Prospero'nun hikâyesinin tekrarı, aynı temanın bir başka anlatımıdır. Shakespeare'e ait oyunlar, yalnızca eylem birliği ilkesine değil, ayrıca, aynı temel temayı tekrarlayan iki kat, üç kat, dört kat olaylar dizisini konu alan, benzetme ilkesine dayanır; onlar olduğu gibi bir aynalar sistemidir, hem içbükey, hem dışbükey; aynı durumu büyütüp, yansıtıp, gülünç bir şekilde taklit ederler[1].

Aynı tema, çeşitli anahtarlarla, Shakespeare'in müziğindeki tüm perdelerde geri döner. Önceleri, şiirsel ve grotesk biçimde, daha sonra ise dokunaklı ve alaycı biçimde tekrarlanır. Aynı durum, Shakespeare'in sahnesinde krallar tarafından oynanacaktır, sonra âşıklarca tekrar edilecek ve soytarılarca taklit edilecektir. Öyleyse, soytarılara öykünen krallar mıdır? Krallar, sevgililer, soytarılar hep aktördür. Roller yazılır, durumlar ortaya konur. Çok daha kötüsü, aktörlerin rollerine uygun olmaması ve rollerini doğru dürüst oynayamamasıdır. Çünkü gerçek dünyayı betimleyen, kimsenin kendi rolünü ya da durumunu seçmediği bir sahnede oynarlar. Shakespeare'in tiyatrosundaki durumlar, hayaletler ve canavarlarca yorumlandığı zaman bile hep gerçektir.

Deniz akıntıları, Miranda ve Prospero'yu adaya taşıyan salı götürmeden önce bile, şiddetin ve korkunun ilk perdesi çoktan oynanmıştı. Büyücü Sycorax, Ariel'i tutsak etmiş, iğrenç emirlerine uy-

1. Shakespeare dramatik yazımının bir ilkesi olarak kullandığı analojiye, F. Fergusson'nun *The Idea of the Theatre*; Moulton'nun *Shakespeare, the Dramaktic Artist*; W. Empson'un *Some Version of Pastoral* eserleriyle değinmiştir. H. James, *Hamlet*'le bağlantılı olarak "yansıtıcı merkez" terimini kullanır.

mayı reddettiği için, onu çam ağacının kovuğuna hapsetmişti. Ariel acı çekiyordu, çünkü o zamana kadar hava kadar özgürdü. Prospero ona, "Sen çok narin bir peri olduğundan, Sycorax'ın kaba ve iğrenç emirlerini uygulamayı reddetmişsin," diyecektir.

Prospero, yalnızca kendisine hizmet etmesi, kendi emirlerine uyması için Ariel'i serbest bırakır. Shakespeare, durumları ve fikir ayrılığını birden ve derhal belirtmekte hep acelecidir. Prospero anlatacaklarını bitirir bitirmez ve Ariel deniz kazasının raporunu verir vermez, çekişme tüm gücüyle ortaya çıkar, öndeyiş bitmiş, olaylar dizisi başlamıştır.

Ariel:
Bana verdiğin sözü hâlâ tutmadığını
Hatırlatabilir miyim sana.
Prospero:
Dur bakalım! Bu aksilik de ne?
Ne isteyebilirsin ki benden?
Ariel: Özgürlüğümü.
Prospero: Hizmetin dolmadan mı? Hadi canım!
(I,2)

Güç teması zaten iki kez sunulmuştur. Ama adada, oyunun başka bir karakteri daha vardır: Caliban. Aynı tema, aynı durum üçüncü kez tekrarlanacaktır. Yalnız roller değişecek ve Shakespeare yeni bir ayna, bu kez hileli bir ayna ortaya koyacaktır. Caliban, Sycorax'ın şeytanla birleşmesinden olan yavrusudur. Sycorax'ın ölümüyle, adanın yönetiminde hak iddia etmiştir. En azından, feodal anlamda, adanın yasal efendisiydi. Prospero'nun dükalığını yitirmesi, Antonio'nun Prospero'yu tahttan etmesi gibi, Caliban da krallığını yitirmişti, Prospero, Caliban'ı tahtından etmiştir. Ahlaki düzen gerçekleşmeden, Prospero'nun düşmanları, çılgınlık deneyimini yaşamadan önce, feodal tarihin iki perdesi son kez ıssız bir adada oynanmıştır.

Caliban:
Bu ada annem Sycorax'tan bana kalmıştı;
Sen elimden aldın. Buraya ilk geldiğinde
Beni okşar, üstüme titrerdin;
Suda böğürtlen yıkar verirdin . . .
.....
Oysa ben kendimin tek kralıydım . . . .
(I,2)

Caliban'ın ilk başkaldırısı, oyunun öncelerine aittir. Caliban, Mi-

randa'ya saldırmış ve tecavüz etmeye çalışmıştır. Çabası başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Caliban bir mağaraya hapsedilmiş, odun ve su taşımaya ve kramplar, ağrılar, acılarla eziyet çekmeye zorlanmıştır. Shakespeare gerçekliğin efendisidir. Ariel'in çektiği acılar soyuttur, aradığı özgürlük de soyuttur. Bağlılığın tüm şekillerinin reddedilmesidir. Caliban'm çektiği acılar, somut, fiziksel, hayvansıdır. Shakespeare'in oyunlarındaki karakterler asla şans eseri ortaya çıkmazlar. İlk sahnede, özgürlüğünü istemek için Ariel görünür. Caliban'ın ilk ortaya çıkışı, başkaldırının anısını belirtir. Bu bir tutsağın girişidir. Bu sahnenin acımasızlığı tümüyle amaçlıdır; hayvansı, maddeci niteliği de öyle.

Prospero:

Seni zehirli köle; o uğursuz anandan
Şeytanın ta kendisi peydahlamıştı seni zaten!
Çıksana ortaya!

Caliban:

O bahsettiğin anamın, pis kokulu bataklıklarından
Kuzgun tüyüyle sıyırıp topladığı uğursuz dumanlar
İkinizin de tepesine yağsın!
Dilerim gün batısı rüzgârına tutulursunuz da
Kabarmadık yeriniz kalmaz!

(I,2)

Gösteri bitmiştir. Issız bir adada, Prospero'nun eski düşmanlarını taşıyan geminin parçalandığı, kayalık sahillerde yaşayanların, yaşam öyküleri böyledir.

Çoğu eleştirmene göre, *Fırtına*'daki ada bir ütopya ya da perili bir adacıktır. Ona daha yakından bakalım, çünkü oyun düzeninin sahnesi olacaktır. Bu ada nerededir, neyi simgeler ve Shakespeare adayı nasıl tanımlar? Tunus'tan dönmekte olan Napoli Kralı Alonso'nun sorumluluğunu üstlendiği deniz gezisinin seyir defterinden ve Cezayir'den adaya gelen büyücü Sycorax'ın öyküsünden anlaşılmaktadır ki, Prospero'nun adası Akdeniz'de olmalıdır. Her iki rotanın kavşaklarında Malta uzanmaktadır. Diğer yorumcular, adayı Sicilya'ya daha yakın bir yere yerleştirip, kayalık Pantelleria olduğunu düşünürler. Ama, büyücü Sycorax'ın taptığı Setebos, Patagonyalı Kızılderililerin tanrısıydı. Bu arada, Ariel, Prospero'ya kimsesiz, küskün Bermuda'dan şebnem getirir.

1609 tarihinde Southampton Kontu, Virginia'da sömürge kurmak

için gerekli donanım ve adamlarla birlikte, Kuzey Amerika sahilindeki ilk İngiliz sömürgesine büyük bir filo göndermişti. Gezi olağanüstü zenginlik umutlarını artırmış, hayal gücünü ateşlemişti. İlk kez olarak, yalnız astronomiciler değil, tüccarlar, bankerler, politikacılar dünyanın gerçekten yuvarlak olduğunu anlamıştılar. İnsanın yaşadığı dünya bir yüzyıl içinde büyüklüğünün iki katına çıkmıştı, ama hayal gücünde küçülmüştü. Aynen, dünyamızın, uzaya yapılan ilk uçuşlardan sonra, hayal güçlerimizde küçülmesi gibi. Başka bir yarıkürenin keşfi, Ay'a yeryüzünden fırlatılarak bilinmeyenleri fotoğrafla tespit edip, yere inen bir roketle karşılaştırılabilir. Yeryüzünün bu gezegenlere özgü görüntüsü, Rönesans çağından kaynaklanır. Bu yüzden **Leonardo**, yapıtları hakkında şöyle yazıyordu:

> Kitabım; okyanusun, diğer denizlerle birlikte dünyamızı hareket ettirdiğini, Güneşin aracılığıyla Ay gibi parladığını, en uzakta, yeryüzünün bir yıldız gibi göründüğünü kanıtlamaya çalışır, tartıştığım şey budur.
>
> *(C.A. 112,V)*

Bir matematikçi, hümanist ve Fransa kralının saray doktoru, yeni çağın en saygın kişilerinden biri olan **Jean Fernel**, 1530 yılında *Diyalog*'unda şöyle yazıyordu: "Eskilerin bile düşleyemediği şeyleri, bizim zamanımız görmüştür. Denizcilerimizin yiğitliği sayesinde, okyanus aşılmış, yeni adalar keşfedilmiştir. Yeni bir küre bize, zamanımızın denizcileri tarafından verilmiştir. **Giordano Bruno**, 'Zeki yaratıkların yaşadığı yeni dünyalar, yeryüzünde keşfedilmişse, göksel kürelerde de (uzayda), neden olmasın ki,' demiş ve 1600 yılında, inançsızlık suçlamasıyla, kazıklanarak yakılmıştır". O sırada, Shakespeare, *Hamlet*'i yazmaya başlıyordu. *Fırtına*, on bir yıl sonra yazıldı.

Son zamandaki yorumcular, *Fırtına*'nın kökleri ile, 1609'da İngiliz filosunun Virgina'ya yaptığı gezinin öykülerini birleştirir. Gezi başarısız olmuştur. Fırtınaya yakalanan amiral gemisi "Deniz Serüveni", parçalanmış ve denizciler Bermuda'nın bir parçasını oluşturan ıssız bir adaya çıkmıştır. Orada on ay geçirmiş, sonra iki yeni gemi yapıp Virginia'ya varmayı başarmışlardır. Fırtınanın onları sürüklediği adaya, Şeytan Adası demişlerdir. Geceleyin, korkunç ulumalar ve çağdaş öykülere göre, şeytanlara yakıştırdıkları garip sesler duyabiliyorlardı. Shakespeare'in, Lostromo'nun öyküsünü onlardan almış olması düşünülebilir:

> . . . garip sesler, çığlıklar, kükreme, uluma, zincir şakırtıları

Ve aklınıza gelebilecek her türlü korkunç sesle uyandık;
(V,1)

Bu öyküler sömürgelileri kızdırdı. Virginia kolonisi konseyi, şeytanlar ve kötü ruhların, Bermuda'yı ziyaret ettiği söylentilerinin yanlış olduğunu, ya da tümüyle abartıldığını ve o trajik güldürüde, kolonide yaşayanların cesaretini kıracak, hiçbir şey olmadığını bildiren bir kitapçık yayınladı[1]. Virginia'da yaşayanlar, Shakespeare'i, kendi zamanına yakın birçok yorumcudan daha mantıklı şekilde yorumladılar.

Ayrıca, Prospero'nun Caliban'ı, yenmez bir midye türü olan "taze dere midyeleri" ile beslediği anlaşılmıştır; buna, talihsiz gezinin öykülerinde değinilmektedir. Ariel'in gemiyi ateşe vermesi, (Birçok parçalara bölünüp tutuşacağım, her köşede ayrı yangın çıkartarak, gabya çubuğunda, serenlerde, civadrada, kıvılcımlar saçacağım) bazı Shakespeare araştırmacılarına Aziz Elmo yangınları gibi görünmüştü. Bu yangınlar, Bermuda felaketi zamanında deniz kazasına uğrayanları dehşete düşürmüştü.

Shakespeare'in düşsel görüntüsü, daima çağdaş gerçeklere dayanıyordu, onun sayesinde, gösterdiği dünya, sahne üstünde yoğun bir biçimde, çok daha somut hale gelmiştir. Ama her zaman dünya bir bütündü. Bu yüzden, Prospero'nun adasının enlem ve boylamını aramak gereksizdir.

Fırtına'da şüphesiz, uzun deniz yolculuklarının, gizemli, ıssız adaların havasından kalma bir şey vardır. Ama Giordano Bruno'nun ulaştığı sonuçların cesareti ve huzursuzluğu kendini hissettirir. Herhangi bir olayda, *Fırtına*, nahif heyecandan ve coğrafi keşiflerin ilk tanıklarının çocuksu gururundan uzak, uzun bir yoldur. *Fırtına*'nın ortaya attığı sorular felsefi ve üzücüdür.

Prospero'nun sahnelediği ahlaki oyun, dört saatten daha az sürecektir; ama ada zamanın dışındadır. Adada hem kış, hem yaz vardır. Prospero, Ariel'den "Kuzeyin keskin rüzgârına karşı koşmasını, soğuktan donduğunda, kavrulduğunda, toprağın damarlarında . . . işi yapmasını," emreder. Adada tuzlu ve tatlı sular, çorak ve verimli topraklar, limon koruları ve bataklıklar vardır. İçinde fındıklar vardır, elmalar olgundur, ormanda yer mantarları vardır. Adada maymunlar, kirpiler, engerek yılanları, yarasalar, karakurbağalar vardır. Ala-

1. L. Chambrun, *Shakespeare Retrouvé*, Paris, 1947.

kargalar buraya yuva yapar, martılar kayalara tüner. Böğürtlenler yetişir, çeşitli türde deniz kabukluları vardır; ayaklara diken batar, çoban köpeklerinin havladığını, horozların öttüğünü duyarız.

Fırtına üstüne yorum yapanlar, Arkadya'nın kırsal görüntüsüne benzer bir havayı bu adada bulur. Şüphesiz, yorumcular oyunu doğrudan kötü bir tiyatro oyunu olarak yorumlarlar; yarı saydam bir ekranla ve balet dansçıyla yorumlayanlar, peri masalını ve baleyi her zaman görürler. O halde, insan bu adada, delilik çilesi çekenlere inansa iyi olur:

> Eziyet, çile, mucize ve acayiplik dolu burası.
> İlahi bir güç bize yol gösterse de,
> Bu korkunç ülkeden kurtulsak!
>
> *(V,1)*

Bu yüzden, Prospero'nun adasını, toprağın sınırlarının belirsizleştiği, okyanus mavisinin renginin solduğu, ya da düşsel canavarların çizimlerinin ya da *Ubi Leone* yazısının görüldüğü eski haritaların beyaz boşlukları arasında bile aramak yararsızdır. Ada orada bile yoktur. Prospero'nun adası ya dünya, ya sahnedir. Elizabeth dönemi insanları için zaten fark eden bir şey yoktu: Sahne dünyaydı ve dünya sahneydi.

Prospero'nun adasında, Shakespeare'in, dünya tarihi oyunu kısaltılmış biçimiyle oynanır. Oyun, güç, cinayet, başkaldırı ve vahşet için savaşı içerir. O tarihin ilk iki perdesi, Alonso'nun gemisi adaya varmadan çok önce oynanmıştır. Şimdi, Prospero eylemi hızlandıracaktır. Aynı tarih, iki kez daha tekrar edilecektir: Biri trajedi, biri grotesk olarak... Sonra, oyun bitecektir. Prospero'nun adasının, Rönesans'ın ütopyolarının mutlu adacıklarıyla ortak tarafı yoktur. Bize daha çok, son döneminin Gotik dünyasındaki adaları anımsatır. Böyle dünyalar, Barok ve gerçeküstücü dönemin müjdecisi ressamlar arasında büyük önseziye sahip insanlardan biri olan, deli **Hieronymus Bosch** tarafından resmedilmiştir.

Bu resimler gri bir denizden yükselir, onlar kahverengi ya da sarıdır. Biri düz tepeli bir volkanı anımsatır, bir koni şeklini alır. Böylesi tepelerde, küçük insan şekilleri karıncalar gibi kaynaşıp durur. Sahneler, yedi ölümcül günahı ve insan tutkularını betimler, hepsinin üstünde şehvet ve cinayet, sarhoşluk ve oburluk vardır. İnsanların yanında, meleklere benzer dişiler, ince bedenli iblisler, kara kurbağa ya da köpek kafaları vardır. Büyük kaplumbağa benzeri şekilli ma-

saların altında, sarkık göğüslü, çocuk yüzlü yaşlı cadılar, uzun, kıllı örümceğe benzer ayaklı yarı insan, yarı böcekleri kucaklayarak yatar. Sıradan bir şölen için sofralar kurulur, ama sürahi ve tabaklar böcek, kuş, kurbağa biçimindedir. Bu ada bir eziyet bahçesidir, ya da insanoğlunun aptallığının bir resmidir. Şekli bile Elizabeth dönemi sahnesine benzemektedir. Dağın kenarındaki sessiz limana kayıklar gelir. Bu üzerine resimler yapılmış bez bir dekordur. Ana sahneler, büyük mağaralarda ve volkanik koninin üstünde geçer. Dağın düz doruğu boştur. Üst sahnede aktör yoktur. Betimlenmiş aptallıklar üzerine, kimse kutsamalarını belirtip karar vererek oturmaz. Ada, dünyanın acımasız işkencelerinin sahnesidir. O dünyada, Shakespeare bir tanıktı, ama o dünyada tanrılar yoktur ve tanrılara gereksinim de yoktur, insan yetecektir:

> Doğalarımız, uygun zehirlerini yağma eden sıçanlar
> Gibi susamış bir kötülüğü izler, içtiğimizde ölürüz.
>
> *(I,2)*

Kısasa Kısas'tan yapılan bu alıntı, geniş tuvallere, *Antonius'un Baştan Çıkarılması*'nı ya da *Zevk Bahçesi*'ni betimleyen **Bosch**'un çizdiği resim olarak hizmet edebilirdi. Prospero'nun adası böyledir. Ariel onun meleği ve celladıdır. Bu yüzden, istiyor görünürken, sırayla su perisi ve kadın başlı, kuş gövdeli canavar şeklini alır. Deniz kazasına uğramışlar hakkında ilan ettiği karar şudur:

> Bu alt dünyaya
> Ve üzerindeki her şeye hükmeden kader
> Doymak bilmez denizler sizleri geri kusturdu
> İnsan ayağı basmamış, hele sizin gibilerin
> Hiç barınamayacağı bu adada ben de hepinizin aklını başından aldım
> Bu pervasızlıkla insanlar ya kendilerini asar
> Ya da denize atlar boğulur.
>
> *(III,3)*

Prospero'nun emri üzerine, Ariel deniz kazasına uğramış olanları izler, müziğiyle onları yoldan çıkarır, onlara eziyet edip, dağıtır. Napoli Kralı Alonso ve sadık Gonzalo yorgundur. Tüm mâiyetle birlikte uykuya dalarlar. Yalnız hain Antonio ve Kral'ın erkek kardeşi Sebastian gözcülük eder. Gücü ele geçirmeyi amaç edinmiş insanları konu alan öykü, kendini tekrarlayacaktır. Ama Shakespeare, farklı bir ayna kullanır. Prospero'nun Dükahğı yitirişi kesin ve yalın bir bi-

çimde, sanki bir tarih kitabındaki gibi söylenmiş, sıradan bir formül, bir mekanizma gibi açıklanmıştır. Bu kez eylem, Shakespeare'e özgü bir biçimde yavaşlatılmış ve bir filmdeki gibi yakın çekimde gösterilmiştir. Her saniyenin değeri vardır, her davranışı ve ruhun her titreşimini gözleyebiliriz. Kral ve Gonzalo uyumuştur. Zaman dolmuştur. Bu durum, bir daha asla olmayabilir:

Sebastian: Peki ama vicdanın . . .
Antonio:
Nerede bulunur bu vicdan dediğin?
Topuğumda nasır olsaydı, terliğimi giyerdim;
Ama böyle bir ilahi varlık hissetmiyorum içimde.
Milano Dükü ile aramda, her biri bir buz parçası
Yirmi vicdan birden olsa ve hepsi eriyip aksa,
Yine rahatsız etmezdi beni!
(II,1)

Antonio ve Sebastian kılıçlarını kaldırırlar. Bir anda, cinayet işlenecektir. Shakespeare, gerçekten bu temadan dolayı tedirgin olmuştur. Yalnızca aynalar değişir ve bu aynaların her biri, değişmeyen durumlar hakkında, yalnızca başka bir yorumdur. Prospero'nun adası, Danimarka gibi bir hapishanedir. Antonio ve Sebastian'ın eylemleri *Kral Lear*'den sahneleri tekrarlar:

Tanrılar bu kahpece cinayetlerin önünü almak için
Maddeleşmiş elçilerini hemen yeryüzüne göndermezlerse,
Gün gelecek,
İnsanlar deniz canavarları gibi
Birbirlerini parçalayıp yutacaklar.
(IV,2)

Kılıçlar yeniden yerine konacaktır, çünkü Ariel izlemektedir. Ariel, Prospero'nun sahnelenişini üstlendiği oyunun, hem ajan provokatörü, hem de sahne amiridir. Cinayet işlenmek zorunda değildir, sergilenmesi yeterlidir. Çünkü, adada oynanmakta olan yalnızca bir ahlaki oyundur. Prospero serserileri delilik sınavından geçirir. Ama, bu deliliğin anlamı nedir? Sebastian oniki yıl önce Antonio'nun yaptığını yapar. Ada, dünya tarihinin oynanıp tekrarlandığı bir sahnedir. Tarihin kendisi deliliktir. *III. Richard*'da olduğu gibi:

Kanlar akacak, kelleler uçacak şimdi!
Haritada görür gibi görüyorum, hepsinin sonunu.
(II,4)

Prospero, karakterlerini son eskatolojik durumlar yoluyla yönetir. Sebastian, Antonio'nun kardeşine suikast düzenleme ve güç kazanma girişimini tekrar eder. Ama Antonio, Milano'da gerçek dük olmak için, böyle bir girişimde bulunmuştur, oysa Sebastian, kralı ve kardeşini, ıssız bir adada öldürmek istemiştir. Gemi kayalara sürüklenmiş ve bir avuç dolusu kazazede, yabancı bir yerde zor durumda kalmışlardır. Sebastian'ın girişimi, susuzluktan ölmeye mahkûm insanların arasında, çölde bir çuval altını çalmak gibi, ilgisiz bir eylem, tümüyle çılgınlıktır. Sebastian'ın davranışları ve dürtüleri, gerçek bir darbenin (*coup d'état*) modelini izleyen Antonio'nun, oniki yıl önceki davranış ve dürtüleriyle aynıdır. Bu, Shakespeare'in benzerliğinin ve hep değişen aynalar sisteminin temelidir. İnsanlığın tarihi deliliktir ve onu sergilemek için, ıssız bir adada oynanması gerekmektedir.

Prospero'nun planladığı senaryonun ilk trajik sekansı bitmiştir. Darbe gerçekleştirilmiştir. Ama prensler tarafından gerçekleştirmiştir. Benzerlik yasası henüz denenmemiştir; şimdi bizi başka büyük bir karşı çıkış bizi beklemektedir. Aktörler ve rolleri yeniden değişir, ama durum aynı kalır. Shakespeare'in dünyası, yalnızca üsluplardan oluşmayan bir karmaşaydı. Darbe yapmak, yalnızca prenslere özgü bir ayrıcalık değildir. Yalnız prenslerin güce tutkusu yoktur. Bir devlet darbesi, trajik mercekler aracılığıyla, *Fırtına*'da zaten üç kez gösterilmiştir. Şimdi, soytarılık olarak oynanacaktır. Shakespeare'in tiyatrosundaki karakterler, trajik ve grotesk olarak ayrılırlar. Shakespeare'in tiyatrosundaki grotesk, yalnızca neşeli bir ara oyun değildir, kral ve düklerin oynadığı acımasız sahnelerden sonra, izleyicileri eğlendirmek amacını güder. Shakespeare'de trajik sahneler, sıkça *buffo* (gülünç rol), grotesk ya da alaycı alt tonlara sahiptir. *Buffo* sahneleri sık sık kötülük, şiirsellik ve acımasızlıkla karışmıştır. Bu tiyatroda gerçeği söyleyen soytarılardır. Yalnızca söylemez, genellikle prensler için ayrılan durumları yeniden canlandırırlar. Ayyaş Stephano, soytarı Trinculo dahi güç ister. Caliban ile birlikte, Prospero'nun yaşamı üzerine bir komplo düzenlerler. Tarih, yeniden kendini tekrarlar, ama bu kez oynanan yalnızca farstır. Bu fars da sonunda trajik olacaktır. Ama o an için, yapılan soytarılıktan başka bir şey değildir:

> Tamam canavar, bu adamı öldürdüm gitti,
> Kızıyla ben kral ve kraliçe oluruz,
> Allah'ın izniyle Trinculo ile sen de kral naibi olursunuz.
>
> *(III,2)*

Prospero'nun adası bir ütopyayı değil, gerçek dünyayı simgeleyen bir sahnedir. Shakespeare bunu, doğrudan izleyiciyle konuşurken, hemen hemen aşırı vurgulu ve net bir biçimde açıklar. Gonzalo oyunun aklı başında kişisidir. Sadık ve dürüsttür, ama geri zekâlı ve aynı zamanda gülünçtür. Kral henüz uykuya dalmamış, ona suikast girişiminde henüz bulunulmamıştır. Gonzalo, mutlu bir ülke hakkında, bir öykü anlatmaya başlar. Shakespeare, **Montaigne**'in *Denemeler*'inden yamyamlar üzerine ünlü bir bölümü yakın zamanda okumuş olmalıdır. Montaigne'in sözcüklerini tekrarlamaktadır.

O mutlu ülkede, iş ve ticaret bilinmez, ne bir görev, ne güç vardır.

Gonzalo (Bitirerek): Hükümdarlık olmazdı
Antonio: Devletinin kuyruğu başını unuttu
Gonzalo:
İnsana gerekli olan her şeyi doğa üretirdi,
Tersiz, zahmetsiz. İhanet, cinayet.,
Kılıç, kargı, hançer, top tüfek
Gibisine gerek olmazdı. Her şeyi doğa üretirdi,
Kendiliğinden; bol bol, istediğin kadar;
Her türlü yiyecek bulurdu günahsız kullarım.

(II, 1)

Güzel ve zeki insanlar, uygarlığın bozmadığı, doğuştan gelen günahtan uzak bir doğada yaşarlar. Doğa iyidir, insanlar da iyidir. Feodalite karşıtı ütopyaların mutlu adacıkları da hep böyledir. Onlar da, **Rousseau**'dan çok önce, iyi ve soylu vahşileri bulan, Aziz François emrindeki basit papazlar tarafından Güney Denizlerinde keşfediliyorlardı. Bu soylu vahşiler hakkında yazan Montaigne idi. Ama, Shakespeare, "iyi krallara" inanmadığı gibi, "iyi vahşilere" de inanmıyordu. Bir ütopya aradığı zaman, onu, **Robin Hood**'un arkadaşlarıyla birlikte olduğu Arden Ormanına yerleştirdi. Ama, bu ütopya bile kendi içinde acılığa sahipti, Jaques orada bile yerini bulmadı. Shakespeare mutlu adacıklara inanmıyordu. Mutlu adacıklar bilinen kıtalara çok yakındı.

Bir Yaz Gecesi Rüyası bir güldürüdür. Çağdaşları da *Fırtına*'yı güldürü olarak değerlendirmişti. *Rüya, Fırtına*'nın müjdecisidir, ama daha hafif bir temayla yazılmıştır. Dük, yumuşak yürekli ve anlayışlıdır. Hermia'nın babası onu affeder. Düğün Tanrıçası bu üç mutlu çifti birleştirecektir. Öndeyişteki durum böyledir. Ama son-

deyişte Dük, isteğine karşı çıkarak âşığını seçen kızı için ölüm cezası ister; âşıklar ormana kaçar. Hermia, Lysander'i sever. Demetrius, Hermia'ya tutkulu şekilde âşıktır, Helena da Demetrius'a. Dünya aynı zamanda zalim ve mantıksızdır. Tüm duygularla alay eder. Ama aşkın kendisi de mantıksızdır. Ya doğa? Atina Ormanı, doğayı temsil eder. Bu orman aslında Arden Ormanıdır. Oberon ve Titania orada yaşar, ama gerçekte orası Puck'ın krallığıdır. Puck yalnızca bir kır cücesi değil, ayrıca *commedia dell arte*'deki Harlequin'dir. Fakat gerçek Harlequin bir şeytandır. Shakespeare için doğa, yasa ve gelenekler kadar mantıksızdır. Duygular, düzen, bilinçli kararlarla alay eder.

Bir âşığın gözlerine bir parça böğürtlen suyu konmuştur. Uyanır, yanında uyuyan kıza artık sevgisi kalmamıştır, sevdiği kızı unutarak başka birinin peşinden koşar. Bir parça daha böğürtlen suyu... ve her şeyi yeniden unutur, kız arkadaşına ihanet ettiği gerçeğini bile. Çünkü ona gece boyunca ihanet etmiştir. Gece ve gündüzün farklı yasaları vardır.

Titania ince, şefkatli, şiirseldir. Gecenin ortasında uyanır ve eşek kafalı bir aptal görür. Aynı gece, onun için her şeyden vazgeçecektir. Yalnızca bir âşık gibi düşlemiştir, asla bunu kabul etmek istemez. Sabahleyin, onu olabildiğince erken unutmaya çalışacaktır. Eşek kafalı bir canavarı kucaklayan Titania, **Bosch**'un acımasız görüntülerine yakındır. Ama, aynı zamanda, onda gerçeküstücülerin büyük groteskiyle ilgili bir şeyler vardır. Bu düşte, bir yaz gecesinin imgeleri, günün ciddiyetiyle bozulmuştur. Burada bir roman, önceden tadına varılan derinlik psikolojisi ve bilinçaltı vardır. Çılgınlık, haziran gecesi boyunca sürer, sonra şafak söker. Herkes, garip ve berbat düşler gördüğünü sanarak uyanır, düşlerini anımsamak bile istemez, geceden utanırlar. Aşkın çılgınlığının büyük görüntüsünde Shakespeare, aynı anda bir Rönesans dönemi insanı ve çok çağdaş bir yazardır. Gerçekten çağdaş Shakespeare'i burada aramalıyız: Acı, ama çok insanca.

Prospero'nun adasında, gerçek dünyanın yasaları, Arden Ormanınkinden daha da kesin bir şekilde uygulanır. Gonzalo öyküsünü anlatmayı bitirip, Kral'ın yanında uzanarak uyur uyumaz, Antonio ve Sebastian, ellerinde kılıçlarla üstlerine eğilirler. Dünya kadar acımasız bir gösteri başlar, Hamlet'in aradığı aynı dünya:

> . . . zamanın sillesine, hakaretlerine, zalimin haksızlıklarına,

kendini beğenmişin küstahlıklarına, karşılıksız kalan aşkın ıstırabına, kanunun ihmaline, mevki sahibinin kibrine, sabırla gösterilen liyakatin değersizlerce hor görülmesine...

(Hamlet-III,1)

Ariel, Prospero'nun emirlerini harfiyen yerine getirmiştir. Düşmanları, oniki yıl öncesinin davranışlarını tekrarlamıştır; evet, davranışları, eylemleri değil... Birinci Sahneden sonuncu sahneye dek, onlar yalnızca, deniz kazasına uğramış, ıssız bir adadaki bir avuç insandı. Böyle bir durumda, sadece nefretle dolu olan davranışlarını tekrar edebilirlerdi. Bu davranışların kendisi çılgınlıktı. Prospero'nun aktörlerini yönettiği sınavın temeli budur. Kendi ruhları içinde azarak, cehenneme giden yolun tümünü gitmişler, sonunda, kendilerini "kurtçuklar gibi çıplak" görmüşlerdir. Sartre'den alınan bu anlatım buraya çok yakışmaktadır. Alonso bu denemenin amacını anlamıştır:

Herhalde kimse böyle tuhaf bir bilmece
Görmemiştir hayatında; doğal düzenin ötesinde
Bir şeyler var . . .

(V,I)

Fırtına oyunu ve Prospero'nun yaptığı ahlaki oyun, finale yaklaşmaktadır. Saat neredeyse altıdır. Aynı saat, oyunun iç zamanını ve izleyicinin zamanını saymıştır. Çünkü, hem aktörler, hem izleyiciler dört saat içinde aynı fırtınayı yaşamıştır. Aslında, herkes yaşamıştır bunu.

Aklını kaçırmayacak,
Çaresizliğe kapılmayacak kimse olamaz bence.

(I,2)

Shakespeare araştırmacılarının, Arkadya kabul ettiği adada, dünya tarihi, bir kez daha oynanıp, tekrar edilmiştir.

3

Prospero kimdir ve değneği neyi simgelemektedir? Neden bilgiyi, büyüyle birleştirir ve Caliban ile zıtlaşmasının anlamı nedir? Şüphe yok ki, Prospero ve Caliban, *Fırtına*'nın kahramanlarıdır. Prospero neden büyülü asasını reddedip kitaplarını denize fırlatır? Neden insanlar arasına, savunmasız durumda gelir?

Hamlet dışında başka hiçbir Shakespeare başyapıtında, bir tarafta insan zihninin büyüklüğüyle, diğer tarafta tarihinin inançsızlığı ve ahlaki düzenin zayıflığının farklılığı, *Fırtına*'da olduğu gibi, eşit tutkuyla gösterilmemiştir. Bu, Rönesans dönemi insanlarının yaşadığı, derin ve trajik bir çelişkiydi. Ortaçağa özgü evrenbilime göre, dünyanın üzerinde dolaştığı dokuz değişmez göksel küre ahlaki düzeni garanti ediyordu. Göksel hiyerarşi, toplumsal hiyerarşinin paralelindeydi. Ve dokuz küre artık yoktur. Yeryüzü, yıldızlı uzayda, yalnızca bir toz kümesi haline gelmiştir. Ama, aynı zamanda evren yakınlaşmıştır. Tanrısal varlıklar, insan zihninin keşfettiği yasalara göre hareket ediyordu. Yeryüzü hem çok küçülmüş, hem çok büyümüştür. Doğal düzenin kutsallığı bozulmuştur. Tarih, yalnızca insanın tarihi haline gelmiştir. Değişeceği düşlenebilirdi, ama değişmedi. İnsan daha önce hiç, düşlerle gerçek arasındaki ve aynı zamanda kendi sahip olduklarıyla, payına düşen sefillik arasındaki farkı, böyle acı duyarak hissetmemişti. Her şey değişebilirdi, ama hiçbir şey değişmedi. Hamlet'in kendisine azap veren çözemediği çelişkileri bunlardı:

> İnsan ne türden bir şaheserdir! Ne asil bir muhakemesi vardır, ne sonsuz melekeleri! Şekli hali ne kusursuzdur, ne hayranlık uyandırır! Efali nasıl melekler gibidir! Anlayışı nasıl ilahları andırır! Dünyanın güzelliği, mahlûkların şahıdır o! Bununla beraber, ruh bulmuş bu toprağın benim için kıymeti ne? İnsanoğlu bana bir zevk vermiyor. Yo hayır, kadın da.
>
> *(Hamlet-II,2)*

Hamlet, **Montaigne**'i okumuştu. Montaigne'de aynı çelişkiler vardır, hatta daha büyük bir şiddetle tanımlanmıştır:

> Şimdi insanı başka bir yardım olmadan, silahlı, ama kendi silahlarıyla yalnız düşünelim... Söylevinin en son gücüyle hangi yapı üzerine o büyük avantaj ve diğer yaratıklar üstünde sahip olduğunu sandığı üstünlükleri yapılandırdığını anlatmasına izin verelim. Bu gök kubbenin hayran edici olunan bu sonsuz çöplük. Okyanusun devamlı ve korkutucu hareketinin kurulduğuna, mal ve hizmetine bu kadar çağ devam ettiğine insanı kim ikna etmiştir? Kendinin efendisi olmayıp da bütün varlıkların hakaretine açık ve mahkûm olup, yine de kendini evrenin efendisi ve imparatoru olarak adlandıran bu sefil ve çaresiz yaratık kadar gülünç bir şeyi düşünmek mümkün müdür? Aynısına komuta et-

mekten daha az bunun son kısmını bilmek onun gücünde değildir.

Ve daha sonra:

> Tüm yaratıklar arasında insan en sefil ve zayıf olanıdır. Buna karşın en gururlu ve kibirli olanıdır. Kendisini burada, dünyanın pislikleri ve batağı içinde, en kötüye, en duygusuz, dünyanın sallanan kısmına sıkı sıkıya bağlı ve çivilenmiş, evin en iğrenç köşesinde, göğün cüppesinden çok uzakta, üç durumun en kötüsü olan o yaratıklarla yer almış olarak algılar ve görür. Yine de hayali biçimde kendini ayın halkasına yerleştirip ayağının altındaki göğü uzatır.
>
> *(Denemeler-II,2)*

İnsana ilişkin sefillik ve büyüklüğünün benzer bilinci Prospero'yu tanımlar. Yalnız, Prospero acıyla çok daha fazla yoğrulmuştur. Genellikle sahnede, üzerine yıldızlar serpiştirilmiş büyük siyah bir paltoyla temsil edilir. Elinde büyülü asayı tutmaktadır. Bu kostüm aktörü yerinden kımıldayamaz hale getirir, onu Noel Baba'ya ya da sihirbaza benzetir. Aktörü acınacak duruma düşürür; rolünü tören haline dönüştürmesini ister. Prospero, trajik ve insani olmak yerine, törensi bir ciddiyete bürünür. Bu ahlaki oyunun yapımcısı Prospero'dur, ama ahlaki oyun, onun başarısızlığının nedenlerini sergilemiştir. Tarihi değiştiremeden tekrar etmektedir. Prospero'nun omuzlarından büyülü mantosunun, kötü teatral gelenekle birlikte atılması gerekmektedir.

Ne zaman Prospero'yu düşünsem, hep **Leonardo da Vinci**'nin son yaptığı kendi portresini anımsarım; alnı yüksek ve geniştir, ince, beyaz saçları aslan yelesi gibi uzanır ve Tanrı Baba'nınkinin benzeri uzun bir sakalla birleşir. Sakalı ağzına kadar çıkar. Ağzı gergin, çarpık, kenarları sarkıktır. Bu yüzde bilgelik ve acılık vardır, huzur yoktur, boyun eğmek de yoktur. Gözlemlediği insan vücutlarının hareketlerini çizerken, aynı nitelikte fakat daha küçük harflerle, kâğıt üzerine notlar düşüyordu: "Ah, Leonardo, neden böyle çabalıyorsun?"

Prospero hakkında yazan birçok eleştirmen, Leonardo'nun figürünü, Leonardo hakkında yazan kimi eleştirmenlerse *Fırtına*'yı anımsamıştır. Shakespeare, Leonardo'yu duymuş muydu? Bilmiyoruz. Son derece bilgili bir adam olan **Ben Jonson**'dan, Southampton Kontundan ya da Essex Kontu ve soylu arkadaşlarından duymuş olabilir. Çağdaşlarının ve kendisinden sonra gelenlerin gözünde, uzun bir süre, büyü bilgisinde herkesten daha ilerde bir adam olarak gö-

rülen Leonardo'nun efsanesiyle karşılaşmış olabilir. Beyaz büyü, tabii ki doğal büyü, o zaman bile deneysel olarak adlandırılır, hatta siyah ya da şeytani büyünün karşıtıdır. Bu büyüyü, havayı kaynama noktasındaki sıvılardan kaçan bir ruh gibi gören, **Paracelsus**[1] uygulamıştır. Shakespeare'in karakterler listesinde Ariel'i tanımlayan "havai ruh," hava. Beyaz, doğal büyüyü, "bir bilim adamı gök ile yeri birleştirir, alt dünyayla üst dünyanın güçlerini birleştirir," görüşünü kabul eden Pico della Mirandola tanımlamıştır. Leonardo'nun, Lodovico Il Moro'nun hizmetinde birçok yıl geçirmiş ve bu azametli dükün, 1499 da sürgün edilmesinden ölümüne kadar görevine devam ettikten sonra terk ettiği Milano Dükalığını, Shakespeare, Prospero'ya tesadüfen vermemiş olabilir.

Bütün bunlar, bir edebiyat tarihçisinin boş zamanında kendini eğlendirebileceği fantezilerdir. Yalnız bir şey önemlidir: Shakespeare'in, *Fırtına*'da Leonardo ile karşılaştırılabilecek bir karakter yaratmış olması ve Leonardo'nun trajedisi yoluyla, Prospero'nun trajedisini daha iyi anlayacak olmamız.

Leonardo bir mekanik ve hidrolik ustasıydı. Yeni geniş kentlerin ve çağdaş bir kanal şebekesinin planlarını tasarladı. Bir kuşatmada kullanılacak yeni makineler, o zamana kadar bilinmeyen patlayıcı gücü olan harçlar, on bir namlulu, aynı anda ateş edebilen toplar, dişli çarklar ve kaldıraçlar sistemi yoluyla mekanik olarak yönlendirilebilen tanka benzer zırhlı araçlar tasarlayıp çizdi. *Codice Atlantico*'sunda, dönen değirmenlerin tam teknik çizimleri, hareket eden kanal kazıcıları ve hızlı dönen tezgâhlar vardır. Kuşun uçuşu, balıkların kendilerini yönlendirme şekli ve insanı havada tutabilen kanatların boyu ve ağırlığıyla ilgili çeşitli hesaplamalarla ilgili gözlemleri vardır. Kullanacakların elbise çizimleriyle birlikte uçuş makinelerinin plan ve çizimleri yer alır, ayrıca hava sarnıcı ile hava alma borusu olan denizaltıların bile plan ve çizimleri bulunmaktadır.

Leonardo'nun makinelerinin hiçbiri asla yapılmamıştır. Kara ya da şeytani büyüye karşılık olarak, hiçbiri yapılmamıştır. Onun trajedisi, o günkü teknik gelişmenin, kendi düşüncesiyle aynı hızda olmayışıydı. Kullandığı maddeler çok ağırdı, makinelerinin herhangi birinin metali, motorsuz hareket ettirilemiyordu ve çok ilkeldi. Le-

1. Paracelsus (1493-1541): Gezginci Alman hekim, simya bilgin ve filozofu. Tıpta kimyanın önemli bir yeri olduğunu ilk belirleyen kişidir. (Yay.N.)

onardo maddenin direnç göstermesinin ve araçların yeterli olmayışının acı şekilde farkındaydı. Ama buna karşılık, insanın doğadan, onun sırlarını aldığının farkına varabiliyor, sanatı ve bilimiyle, doğayı alt edecek bir dünyanın ortaya çıkışını çok önceden sezebiliyordu.

> O halde, gözün tüm dünyanın güzelliğini kuşattığını görmüyor musun? Göz törenlerin efendisidir, kozmografiyi yaratır. İnsanoğlunun tüm sanatlarını düzeltip öğüt verir. Matematiğin prensidir, ona dayalı bilimler en doğru olanlardır. Yıldızların boyunu ve uzaklığını ölçmüş, ögeleri ve yerleşmelerini keşfetmiştir. Yıldızların seyrinden gelecekteki olayları tahmin etmeyi olası duruma getirmiştir. Mimarlığa ve perspektife, ayrıca ilahi resim sanatına yaşam vermiştir.
>
> Ama, bu üst düzeyde ve derinliğine düşünüp taşınmanın nedeni nedir? Göze teşekkürünü sunmayan kim vardır ki; göz insana doğudan batıya kılavuzluk eder, denizciliği keşfetmiştir. Doğanın basit yaratımlarının sonlu ve gözün ellere kumanda ettiği yapıtların, ressamın sayısız hayvan, bitki, ağaç, manzara şekilleri icat ederken tanık olduğu gibi, sonsuz oluşunda göz doğayı gölgede bırakır.

Romantikler tarafından, Shakespeare'in tiyatroya vedası ve şiir sanatının yaratıcı gücündeki inancın itirafı olarak yorumlanan Prospero'nun, *Fırtına*'nın Beşinci Perdesindeki ünlü monoloğu, aslında Leonardo'nun, doğadan kopmuş insan aklının gücünün coşkusuna yakındır. Bu konuşma Ovid'in *Dönüşümler*'indeki ünlü pasajının, uzak ve gülünç bir taklididir. Dünya, devinim ve şekil değişimi içinde görülür. Dört öge bırakılır: Toprak, su, ateş, hava... Artık tanrılara itaat etmezler; ilk kez olarak doğal düzeni bir kenara atan insan tarafından yönetilmişlerdir. Her çağ, bu tek başına konuşmayı, kendi deneyimi içinde yorumlar. Bizim için bu, atomik tek başına bir konuşmadır ve içinde istekten çok sıkıntı vardır. Çok daha az simgeci ve şiirselsdir, ama biz bunu daha somut ve gerçek anlamda yorumlarız. Altı kuşak Shakespeare öğrencisine göre, Hazzlit'ten J. Dover Wilson'a kadar, dünyanın kalıcılığı konusunda en ufak bir şüphe yoktu. Belki bu yüzden *Fırtına*'da Arkadya'ya özgü bir oyun görüyorlardı. Bu kendi kendine konuşmada, vahiye benzer bir ton duyarız. Bu, romantiklerin şiirsel vahyi değil, nükleer patlamaların ve atomsal mantarların vahyiydi. Prospero'nun tek başına konuşmasını ve oyunu bu şekilde

okumak, Rönesans dönemi insanlarının deneyimine ve uzlaştırmaya çalıştıkları vahşi çelişkilere kesinlikle daha yakındır. "Leonardo'nun bilgiye olan doymaz arzusu."

Böylece, Leonardo aşağıdaki bölümü, *Not Defterleri*'nde (Note-books) şu şekilde adlandırdı:

> Kuzeydeki infilak. Sycilla ve Charybdis arasında köpüklü dalgalar içinde denizi geri ittiğinde ne fırtınalı deniz böyle gürültülü bir kükreme yapar, ne de zapt edilmiş, sülfürlü ateşler güçleriyle, patlayarak açılıp azametli dağı parçalayarak hava kayalarını fırlatır ve sorun olan alevlerde toprak kaynaşır. Ne de Etna'nın yanan mağaraları kusup denetlenemez ögesini yeniden dışarı verip öfke içinde, şiddetli öfkesi engellenmeden önce ilerleyerek kendi bölgesine onu geri iterken ...
>
> Sanatçı doğanın yarattığı çeşitli ve garip şekillerin gücünü görmekten çekinerek gözü doymaz arzusuyla ilerlemiş halde, asılı duran kayaların arasında biraz yürüyerek, varlığından habersiz şekilde, önünde bir süre aptallaşmış biçimde kaldığım geniş bir mağaranın ağzına geldim. Arkam bir kemere kıvrılmış, sol elimle dizimi tutarken, sağ elimle alçalmış ve çatılmış kaşlarıma gölge yapıyordum. Sürekli olarak, bir şekilde ya da diğer şekilde içerdeki bir şeyi görüp göremeyeceğimi anlamak için eğiliyordum. Buna karşın, bu içerdeki yoğun karanlık yüzünden olanaksızlaşmıştı. Orada bir süre kaldıktan sonra, birden içimde iki duygu uyandı, korku ve istek, karanlık korkusu, tehdit eden mağara, orada içerde harika bir şey olup olmadığını görme isteği.[1]

Dünya hem büyümüş, hem de küçülmüştür, ilk kez olarak, ayaklarının altındaki yer sarsılmaya başlamıştır:

> Ey tepelerin, derelerin, göllerin koruların cinleri
> Ve siz, kumsalda iz bırakmadan koşup,
> Çekilen Neptün'ü kovalayan,
> Yükselirken de ondan kaçan cinler!
> Siz ey yarı kuklalar; çayıra çember çizip içindeki otu
> Koyunların bile yiyemeyeceği kadar ekşiten cinler!
> Ve siz eğlence olsun diye
> Gece yarısı topraktan mantar bitiren,
> Akşam olup ağır ağır çalmaya başlayınca çanlar,

1. Leonardo da Vinci, *Not Defterleri* (Note-Books), Çev. E. McCurdy, Empire State Book Co., New York, 1935, s. 135.

Sevinçten yerinde duramayanlar!
Yeterince güçlü değilsiniz belki ama,
Yardımınızla öğle güneşini soldurdum yine de;
İsyankâr rüzgârları göreve çağırdım,
Yeşil dalgalarla mavi gök kubbeyi savaşa tutuşturdum.
Gümbürdeyip duran korkunç gök gürültüsüne ateş verdim.
Jüpiter'in kaya gibi meşesini kendi yıldırımıyla yardım.
Yerinden oynamaz gibi görünen yarımadaları
Dibinden sarstım. Çamlarla sedirleri kökünden söktüm.
Mezarlar bir buyruğumla içerdekileri uyandırdı;
Güçlü sanatımın etkisiyle
Açılıp dışarı saldılar herkesi.

(V,1)

Hemen tüm düşünür, ozan ve Rönesans dönemi felsefecilerinin yapıtlarında, insan düşüncesini fethetmek için, zevkin patlamalarından, yok etmenin felaket görüntülerine dek bu ani geçişleri buluruz. Bu geçişleri **Michelangelo**'da, hatta daha sıkça, evrensel yıkım temasıyla, hemen hemen saplantılı hale gelmiş olan **Leonardo**'da sıkça buluruz. Onun yazıları, tüm kentleri tüketen yangınların, insanlığı yok edecek olan, yeni bir tufan ya da insan nüfusunu büyük ölçüde azaltacak olan, vebanın, ayrıntılı ve vahşi tanımlarıyla doludur. Doğa, "yaşayan varlıkların, özellikle diğer hayvanlar onları yutamadığından en fazla üreyen insanların, geniş merkezlerine zehirli ve zararlı hava gönderir." Bu, üslup açısından bile, tamı tamına Shakespeare'e ait bir cümledir. Kimi zaman, benzerlikler gerçekten şaşırtıcıdır. Bitmemiş mektuplarından birinde, Leonardo şöyle yazar: "Ağız, bıçaktan daha fazla insan öldürür. (*La bocca n ha morti piu che l coltello*)". Hamlet, oyuncularla olan büyük sahneden sonra şöyle der:

"Ona hançerden söz edeceğim, ama kullanmayacağım."

Leonardo'da, Shakespeare'de olduğu gibi, yeryüzünün tarihiyle karşılaştırıldığında, yalnızca geçici bir an olan insanlık tarihi üzerine acımasız ve en çağdaş yansımaların benzerini buluruz.

Diğer tüm hayvanlar gibi, insan da bir hayvandır. Yalnız belki daha acımasızdır, ama diğer tüm hayvanların aksine, insan, kaderinin farkındadır ve onu değiştirmek ister. Ayrıca insan, zamanında doğup ölür ve bununla asla uzlaşmaz. Prospero'nuıı değneği, ıssız bir adada, dünya tarihine kendisini tekrarlatır. Aktörler o tarihi dört saat içinde oynayabilir. Ama, Prospero'nun değneği tarihi değiştiremez. Ahlaki

oyun bittiğinde, Prospero'nun büyü gücü de bitmelidir. Yalnız acı bilgelik kalır.

Leonardo'nun yazılarındaki başka bir bölüm, *Fırtına* üzerine daha yakın bir ilgiye sahip görünmektedir bana. Leonardo, dağın tepesinden aşağı yuvarlanmış bir taş hakkında şöyle yazıyor: "İnsanlar üzerinde yürür, hayvanların toynakları çiğner, atlı araba tekerlekleri onun üzerinde gezer." Şöyle bitirir: "Yalnızlıkta yaşamı terk edenlerin kaderi budur, günahla dolu insanlar arasındaki kentlerde yaşamak için derin düşünceye adanmış yaşam."

Bu parçada, Prospero'nun adadan ayrılışındaki üzüntü dolu acılık vardır.

> Benim niyetim, sonra Milano'ya çekilmek:
> Geri kalan ömrümü orada mezarı düşünerek geçireceğim.
> *(V,1)*

Düşünce ve uygulama arasındaki, özgürlük, adalet ve mantığı bir yana, doğal düzen ve tarihi diğer yana koyan, Leonardo'ya özgü bu ayrım, Shakespeare'in ait olduğu kuşak olan, Rönesans'ın son kuşağı tarafından daha da keskin biçimde denenmiştir. O zamanın insanları, büyük bir dönemin sonuna yaklaştıklarının farkındaydılar. Yaşadıkları zaman iticiydi, geleceğin daha karamsar bir şekli olacağı aynı oranda bekleniyordu.

Hümanistlerin mutlu bir dönem hakkındaki büyük düşleri insanları tatmin etmemişti; bunların yalnızca bir düş oldukları ortaya çıktı. Yalnızca, kayıp yanılsamaların acı bilinci kaldı. Paranın yeni gücü, eski feodalite gücünü çok daha acımasız biçimde durgun gösteriyordu. Savaş, açlık, veba, prenslerin saldığı korku, Kilisenin saldığı korku gerçekti ve Elizabeth, İngiltere'de insafsızca hüküm sürüyordu. İtalya, İspanyolların aleyhine çevrilmişti. **Giordano Bruno** Engizisyon'a verilmiş ve Campo di Fiore'de yakılmıştı.

16. yüzyılın başında, Kopernik Sisteminin geçerlilik kazandığı görülebilir. Bu, teleskopun icadı ve **Galilei**'nin Jüpiter'in uydularını keşfetmesi sayesinde, ilk kez olarak deneysel açıdan doğrulanmıştı. 1610'da, hemen hemen *Fırtına*'yla aynı yılda yayınlanmış olan, bilimsel tezi *Yıldızlı Haberci,* bilim adına yeni bir zafer anlamına geliyordu. Zafer gerçekten çok görünürde bir zaferdi. *Sidereus nuntius*[1], büyük çağın matem çanını çalıyordu. Doğru, Campanella'nın hayal gücünü ateşledi, ama kâfirlik olarak ilan edildi. Karamsar, dogmatik

1. *Sidereus nuntius:* (Lat.) Yıldız gibi parlayan haberci. (Yay.N.)

Aristocular yeniden kazanıyordu. 1618'de Kutsal Makam, Kopernik'in kuramını ve *İncil*'e karşıt olan Pisagorcu görüşleri kınadı. 1633'te Galilei'nin duruşması yapıldı ve Galilei din dışı görüşlerini açık biçimde geri aldı.

> "Güneşin dünyanın merkezi olduğunu ve yerinden oynamaz olduğunu, yeryüzünün merkez olmayıp döndüğünü iddia ediyor ve inanıyordum... Bundan sonra söz ya da yazıyla benzeri bir şüphenin asla benden kaynaklanacağını söylemeyip belirtmeyeceğime artık yemin ederim. Ayrıca, kâfir ya da kâfirlikten şüpheli birini tanıyacak olursam, onu da Kutsal Makama ya da Engizisyon Mahkemesi yargıcına ve bulunduğum yerin Piskaposuna ihbar edeceğim."

Beş yıl sonra yaşlı, bezgin adam evindeki göz hapsinden, eski yoldaşlarından birine şöyle yazıyordu:

> Sevgili arkadaşın ve hizmetkârın Galilei, bir aydır tümüyle körtür. Bu kesindir. O zaman, yalnızca düşünün Majesteleri, en garip gözlem ve açık tartışmalarla göklerin, gökyüzünün yüz, evet, bin kez büyüttüğüm, eski çağların tüm bilginlerinin gördükleriyle karşılaştırıldığında, şimdi benim kendi kişiliğimin zaptettiği uzayın ötesine küçük ve dar olması nedeniyle ulaşmamalarını fark ettiğimde ne kadar üzüldüğümü.

Prospero'nun değneği tarihin akışını değiştirmedi. Hiçbir şeyi değiştirmedi. Dünya olduğu kadar acımasız kaldı, "ve minicik ömrümüzü yine bir uyku noktalar". Prospero'nun tek başına son konuşmasında, Galilei'nin mektubunun büyüklüğünü, umutsuzluğunu ve acılığını buluyorum:

> Ne perilerim kaldı buyruğuma uyacak
> Ne de sanatım, kimseyi afsunlayacak;
> Yani sonum perişanlık . . .
>
> *(V,I)*

Prospero, Leonardo değildir. Hâlâ Galilei'den aşağıdır. Anlamlı olmalarına karşın benzerliklerle ilgilenmem. Maksadım *Fırtına*'yı kayıp düşlerle ilgili büyük bir Rönesans trajedisi olarak yorumlamaktır.

Günümüz *Hamlet* yorumcularının en ilginçlerinden biri olan **Jean Paris**[1], *Hamlet*'i, "terör döneminin sonundaki" bir oyun olarak yo-

1. J. Paris, *Hamlet ou les personnages du fils*, Paris, 1957.

rumlamıştır. Yaşlı Hamlet, yaşlı Fortinbras'ı öldürmüştür. Claudius yaşlı Hamlet'i öldürmüştür. Genç Hamlet, Claudius'u öldürmelidir. Genç Fortinbras Hamlet'i öldürmelidir. Tahta giden yol cinayetten geçer ve bu zincir kırılmaz. Ama genç Fortinbras Hamlet'i öldürmez. Gümüş zırhı içinde, sarsılmaz ve kahramansı olarak Elsinor'da görüldüğünde, sahne boştur. Danimarka tahtına kan dökmeden ve yasal olarak oturacaktır, terör devrinin sonu getirilmiştir. Pırıltılı Fortinbras zafer kazanmıştır, ama Danimarka bir hapishane olmaktan kurtulacak mıdır? Hamlet'in cesedini askerler taşımıştır. Artık, hiç kimse feodalizm tarihinin ve insan yaşamının amacının anlamını sorgulayamayacaktır. Fortinbras kendine böyle sorular sormaz. Böyle soruların sorulabileceği endişesini bile taşımaz. Tarih kurtarılmıştır, ama ne pahasına?

Shakespeare'in çağdaşı olan Elizabeth dönemi trajedi yazarları, *Hamlet*'te insan yaşamının bir imgesini gördüler. Onlara göre trajedi, tarihsel gerçeği öğretici bir amaç için, kurguyla serbestçe birleştirebilirdi. Tutkuya yol açmasın diye izleyiciyi uyarmak ve suçun sonuçlarını göstermek içindi. **Puttenham**[1] amaçlarını şöyle belirlemişti:

> Gelecek kuşaklar artık onlardan korkmadığı zaman, rezil yaşamları ve alçaklıkları tüm dünyaya açılmıştı. Talihin değişebilirliğini ve kötü, kusurlu yaşamın intikamını alan Tanrının adaletli cezalandırmasını göstermek için parlak gösteri ve oyunlarda berbat sonları gösterildi, aşırı küstahlıkları ve aptallıkları alaya alındı, kötülükleri kınandı.[2]

Arkadya'nın yazarı Sir **Philip Sidney**'e göre, "şair, gerçekten doğru bir popüler felsefecidir". Ama Shakespeare böyle popüler felsefeci değildi ya da öyle idiyse, o zaman yalnızca **Montaigne** ile aynı anlamda biri sayılmalıdır.

Shakespeare, Puttenham ya da Sidney'in bayağı öğreticiliğinden çok uzaktır. Ona göre bir prens, her zaman, küçük balığın büyük balığı yuttuğu dünyada yaşayan **Machiavelli**'nin *Prens*'idir. Shakespeare, bir kralla bir soytarı arasında ayrım yapmadığı gibi, iyi bir kralla bir zorba arasında da ayrım yapmaz. İkisi de ölümlüdür. Terör ve güç için mücadele prenslerin ayrıcalığı değildir. Bu, dünyanın bir yasasıdır.

---

1. George Puttenham (1520-1590): İngiliz saray görevlisi. İmzasız olarak yayınlanmış olan sözü edilen eseri, Elizabeth çağının yayınlanmış en önemli eleştirel eseri sayılmaktadır. (Yay.N.)
2. *The Art of English Poesie*, 15. Yüzyıl, Londra, 1589.

Karamsar ve acımasız olan Shakespeare'in tarih görüşü, **Hobbes**'un *Leviathan*'ında açıklandığı üzere, kendisinin materyalist felsefesine zaten çok yakındır. Hobbes, Restorasyon dönemi boyunca yazdı. Hobbes'a göre, krallar artık Tanrının seçtikleri değildi. Onun yerine, tarihin seçtiği kişiler haline geldiler. Mutlak güçleri ve insafsız olma hakları "herkese karşı herkesin savaşının" bir sonucuydu. Her zaman tehdit eden anarşiye karşı, toplumsal düzenin garantörleri onlardı.

Shakespeare feodalizmin tarihini, Hobbes'un gördüğü gibi görüyordu, ama değişmezliğine de başkaldırıyordu. Terörün ve anarşinin bu trajik seçeneğine karşı bir çözüm arıyordu. *Richard*'larını, *Henry*'lerini, *Macbeth*'lerini "tarihsel kaçınılmazlığın tacıyla" asla taçlandırmadı. Sıradan kişileri krallarla özdeşleştirdi, bir atın bir krallıktan daha değerli olabileceğini gösterdi.

Issız adada dünya tarihi oynanmıştır. Oyun bitmiş, tarih bir kez daha yeniden başlamıştır. Alonsó Napoli'ye, Prospero Milano'ya dönecek, Caliban yeniden adanın yöneticisi olacaktır. Prospero değneğini reddederek, yeniden savunmasız kalacaktır. Değneğini saklamış olsaydı, *Fırtına* bir peri masalından başka bir şey olmazdı. Tarih çılgınlıktır, ama müzik insan ruhlarının çılgınlığını iyileştirir. Yalnız acı bilgelik tarihe karşı gelebilir. Tarihten kaçamayız. Fırtınayı herkes yaşamıştır ve herkes daha akıllıdır. Caliban bile, herkesten çok o... Yeniden, baştan başlamalıyız, en baştan. Prospero Milano'ya dönmeyi kabul eder, tek başına. Bunda, *Fırtına*'nın kararsız ve zor iyimserliği yatar.

4

Ariel, bir melek ve Prospero'nun emriyle hareket eden bir cellattır. Yalnızca iki kişisel sahnesi vardır: Birinci Perdede başkaldırdığı zaman ve Dördüncü Perdede Prospero'dan düşmanlarına acımasını istediği zaman. Dramatik çatışması özgürlük isteğinde yer alır yalnızca. Çeşitli yorumcular, Ariel'i, ruhun, düşüncenin, zekânın, şiirin, havanın ve hatta Katolik yorumlarda doğaya karşı olarak bağışlayıcılığın simgesi gibi görmüşlerdir. Ama sahnede Ariel, kostüm ya da tayt giyen, kimi zaman maske takan aktör ya da aktristir yalnızca. Dönemin kostümü içindeki Ariel, eski bir gösterinin parçası, en iyi olasılıkla Prospero'nun hizmetkârı olur. Soyut kostüm içindeki Ariel, atom reaktöründe ça-

lışan bir laboratuvar asistanına kolayca benzeyebilir. Tayt içindeki Ariel bir bale dansçısına dönüşür. Birinci Perdeden sonra yıpranmış bir maske içindeki Ariel, Shakespeare tiyatrosunun bir parçası olmayacaktır. O halde, Ariel'in ne tür bir maskesi olabilirdi? Perileri oynayan aktörler insan olmalıdır. Ne zaman Ariel'i düşünsem, onu üzgün yüzlü, ince bir çocuk olarak gözümün önüne getiriyorum. Kostümü oldukça sıradan ve önemsiz olmalıdır. Siyah pantolon, beyaz gömlek ve süveter giyebilir. Ariel düşünceden daha hızlı harekete geçer. Sahnede algılanamaz şekilde görünüp kaybolmalı, dans etmemeli ya da koşmamalı, mümkün olduğunca hareketsiz durmalı, çok yavaş hareket etmelidir. Ancak o zaman, düşünceden daha hızlı olabilir.

Fırtına'nın yorumcuları Ariel'i Calibanl'a karşılaştırarak olaya büyük ölçüde müdahale ederler. Düşünceme göre bu yaklaşım, teatral açıdan boş, felsefi olarak da düzdür. Dramatik eylem açısından Ariel, Caliban'ın seçeneği değildir. Yalnızca Prospero'ya ve izleyiciye görünür. Diğer tüm oyunculara göre o yalnızca müzik ya da bir sestir.

Caliban, Prospero'dan sonraki ana karakterdir. Shakespeare'e özgü yaratımların en rahatsız edici ve büyüklerinden biridir. Hiç kimseye, hiçbir şeye benzemez. Tam bir kişiselliği vardır. Oyunun hem içinde, hem dışında yaşar: Hamlet, Falstaff ve Iago gibi... Ariel'e benzemez, bir benzetme ile tanımlanamaz; bir alegorinin içinde yer alamaz. Oyundaki karakterler listesinde "vahşi ve çarpık bir köle" diye tanımlanır. Prospero ona, "şeytan toprak, kaplumbağa, çilli enik, zehirli köle" ve sık sık da "canavar," der. Trinculo ona "balık," der. Caliban'ın insana benzer bacakları vardır, ama kolları yüzgeç gibidir. Her zaman ağzında bir şey çiğner, hırlar, dört bacağı üstünde yürür.

Dürer, iki başlı bir domuz, sakallı bir çocuk, canavarımsı bir file benzeyen bir gergedanın tablosunu yaptı. **Leonardo**, *Resim Sanatını Üzerine Bilimsel Yapıt*'ında canavar için aşağıdaki reçeteyi verir: "Bir çoban köpeğinin kafasını, bir kedinin gözlerini, bir kirpinin kulaklarını, bir tavşanın ağzını, bir aslanın kaşlarını, yaşlı bir horozun şakaklarını ve bir kaplumbağanın boynunu alın"...

Araştırmacılar, 17. yüzyılının başından kalma, Caliban'a benzer canavarları temsil eden oymalar bulmuşlardır. Shakespeare'in tanımlamasının en çok, Malezya bölgesinde yaşayan balina ailesine ait belirli bir memeliye benzediği sonucuna varmışlardır. Bu yüzden, Caliban bir tür büyük balina olabilirdi. Ama sahnede Caliban, Ariel

gibi kostüm giyen bir aktördür yalnızca. Bir balık, bir hayvan ya da bir insan olarak temsil edilebilir. Onda da bir tür hayvan vahşiliği, bir sürüngen niteliği olmalıdır. Aksi takdirde, Stephano ve Trinculo'nun acayip sahneleri olamazdı. Ama, ben onu mümkün olduğunca insan görmek isterim. Sözcüklerle açıklanan ucube metaforu, davranışın, maskenin, aktörün makyajının, somut niteliğinden farklı bir şeydir. Caliban bir insandır, canavar değil. **Allardyce Nicoll**'un haklı şekilde işaret ettiği gibi, Caliban manzum konuşur.

Shakespeare'in dünyasında düzyazıyı, yalnızca ayrı bölümlerin karakterleri ve acayip karakterler değil; oyuna uygun olmayan karakterler de konuşur.

Caliban adacığın efendisi idi. Prospero'nun yola çıkmasından sonra, yeniden adacıkta yalnız kalacaktır. *Fırtına*'daki karakterler arasında, Caliban gerçekten en trajik karakterdir. Belki, değişecek tek kişi odur. Diğer tüm karakterler, olduğu gibi dışardan alınmıştır, birkaç temel tavırlarıyla gösterilir. Bu, Prospero için bile geçerlidir. Prospero'nun oyunu tümüyle zihinseldir. Ayrıca, Ariel'in dramı soyut kavramlar dünyasında kalır. Shakespeare yalnızca Caliban'a tutku ve bir yaşam dolusu tarih vermiştir.

Caliban konuşmayı öğrenmiştir. Çünkü hatırlayalım ki, ada dünya tarihini temsil etmektedir. Caliban'a konuşmayı Miranda öğretmiştir. Miranda, Caliban'a bunu, azarlayarak anımsatır. İnsanı hayvanlardan ayıran şey dildir. Caliban, **Montaigne**'in iyi yamyamlarından biridir, ama soylu bir vahşi değildir. Burası Ütopya Adası değildir, burada dünya tarihi tüm yanılsamalardan sıyrılacaktır. Dilin kullanımı, o zaman lanetlerle sınırlanacaktır. Bu, tüm oyundaki en acı sahnelerden biridir:

Miranda[1]*:*

Sana acımıştım; elimden geleni yapmıştım
Konuşturabilmek için seni;
. . . Sen ki, vahşi yaratık,
Kendi söylediğini anlamazdın bir zamanlar;
Hayvanlar gibi geveler dururdun.
Aklındakini anlatabilesin diye
Kelimeler verdim ben sana.

1. Cambridge baskısında, 1623 Folio'da olduğu gibi, bu dizeler Miranda tarafından söylenmiştir; diğer baskılardaki gibi Prospero tarafından değil.

Caliban:

Tamam, bana konuşmayı öğrettin; peki kazancım ne?
Küfür etmesini biliyorum artık!
Kızıl veba çarpsın seni
Bana dilinizi öğrettiğin için!

(I,2)

Miranda'ya göre, Caliban bir insandır. Ferdinand'ı ilk kez gördüğünde, Miranda şöyle diyecektir: "Hayatımda gördüğüm üçüncü erkek bu?" Shakespeare'in anoloji sisteminde ve ani yüzleştirmelerinde, Caliban'ın, Prospero ve Ferdinand'a eş koşulduğunu görüyoruz. Shakespeare bu noktanın çok açık şekilde üstüne basıyor. Biraz sonra, aynı temayı Prospero yeniden kullanır. Ferdinand'a göndermede bulunarak Miranda ile konuşur:

. . . zavallı budala! İnsanların çoğuna kıyasla
Bu da bir Caliban aslında
Ve herkes melek kalır bunun yanında.

(I,2)

Caliban şekilsiz bir yaratıktır, Ferdinand ise prenslerin en yakışıklısıdır. Ama, Shakespeare'e göre güzellik ve çirkinlik, insanların diğer insanlara, oynamaları istenen yerde ve rolde nasıl göründüğü sorunudur.

Adadaki eylem tam Prospero'nun planladığı gibi gelişir. Deniz kazasına uğramış adamlar dağıtılıp delilik noktasına getirilmiştir. Ariel'in son anda engel olduğu kardeşin kardeşi öldürmesi bir uyarı ve deneme olarak düşünülmüştür. Ama Prospero'nun planladığı senaryoyu Caliban bozmuştur. Prospero onun ihanetini ve Caliban'ın Trinculo ve Stephano ile birlikte hazırladığı suikastı önceden görmemiştir. Caliban'ın ihaneti, Prospero için beklenmedik bir şeydir ve adada acı çektiği tek yenilgi, yaşamındaki ikinci yenilgidir. Bilim ve sanata olan düşkünlüğünün ve kardeşine olan güveninin sonucunda, diğer bir deyişle, dünyanın iyiliğine inanmış olduğu için dükalığını yitirmiştir. Caliban'ın ihaneti, Prospero'nun eğitimsel yöntemleri çerçevesinde yeni bir başarısızlıktır. Yine, değneği tümüyle güçlü olduğunu kanıtlamamıştır: Prospero, adada, deniz kazasına uğrayanlara ve izleyiciye, uyarı hizmeti görsün diye, dünya tarihini oynamak istiyordu. Ama, dünyanın tarihi, tasarladığından daha acımasız çıktı. Başka bir acı sürpriz, Prospero, Ferdinand ve Miranda'yı nişanlarken, kayıp cennetin görüntüsünü gözlerinin önüne getirdi:

Şeytan bu.
. . . İnsanca harcadığım tüm çabalar boşa gitti!
Yaşlandıkça bedeni çirkinleştiği gibi,
Beyni de kurtlanıyor. Görecekler,
Nasıl canlarından bezdireceğim;
Böğürecek hepsi.

(IV,1)

Fırtına'daki en can alıcı ve belki de yorumu en zor olan cümlelerden biri budur. Prospero'nun trajedisinin doruğudur. Ancak bu sahneden sonra, büyülü değneğini kırıp reddedecektir. Prospero'nun tam olarak kullandığı sözcükler ayrıca kendi içlerinde en ilginç olanlardır:

İnsanca harcadığım tüm çabalar boşa gitti.

Molière'in Don Juan'ı bir dilenciyle karşılaştığında, göklerin adaletini hor görmeye başlar. Sonra, dilenciye küfür etmesi karşılığında sadaka önerir. Ama dilenci reddeder. Don Juan, en sonunda bir parça altın fırlatır ve şöyle der: "Onu sana insanlık aşkına veriyorum." Molière'in yazdığı başka hiçbir cümlecik, bu kadar çok yoruma konu olmamıştır. Kimi yorumcular bu cümleyi, 17. yüzyıl Fransızca'sında alışılmadık olan, yalnızca "kalbimin iyiliğinden" söylemine eşdeğer görürler. Diğer yorumculara göre "insanlık" sözcüğü Don Juan'ın ağzında, tam olarak 18. yüzyılın "insanlığının" anlamında kullanılır. Don Juan, aydınlanmış insancıllığının müjdecisidir. Diğerleri bu cümlede, "tanrı aşkına" biçimindeki geleneksel söyleyişinin akılcı bir ters çevirmesini ya da hatta gülünç taklidini görür.

Shakespeare'in söylediği "insanca harcadığım" sözcükleri aynı derecede belirsizdir. Dar anlamında anlaşılabilir ve "kalbimin iyiliğinden sorumluluk aldım"dan fazla bir anlama gelmez. Ama bu sözcükleri, Rönesans dönemi Hümanitas'ının tam anlamıyla okuyabiliriz. Benim için, Molière'in "insanlık aşkına" ve Shakespeare'in "insanca harcadığım" cümlecikleri aynı deha işaretini gösterir.

Prospero'nun adasında dünyanın tarihi oynanmışsa, o zaman Caliban'ın öyküsü, insanlık tarihinden bir bölümdür. *Fırtına*'yı böyle okursak, üç sahne özel bir önem kazanır. Bu sahnelerin birincisi, Birinci Perdenin sonunda oluşur. Stephano, Caliban'ı Çoktan sarhoş etmiştir. Olay örgüsü ortaya atılmıştır. "Cesur canavar" yeni canavarlara yol gösterir. O zaman, Caliban ilk kez olarak şarkı söyler. Bu içki şarkısı beklenmedik bir nakaratla biter: "Kurtuldum ya, nay na na

nay. Kurtuldum ya, kurtuldum ya, kurtuldum ya. Nay na na nay."

Oyunun ilk sahnesinde, özgürlük isteyen Ariel idi. Shakespeare şimdi aynı durumu acımasız bir ironiyle tekrarlar. Ve yalnızca bir kez, ilk kez değil. Üçüncü Perdede, bir ayyaş, bir soytarı ve zavallı bir canavar, darbe için hazırdır. Prospero'ya suikast düzenleme yolundadırlar. Caliban bir şarkı ister. Bu kez şarkıyı, Stephano söyler:

> Boş ver be sat anasını;
> Sat anasını boş ver!
> Takma kafanı.
>
> *(III,2)*

"Takma kafanı," diyerek şarkı söyler ayyaş. "Takma kafanı," diye yinelèr soytarı. Ezginin birden değiştiğine yalnız Caliban dikkat eder. Bu noktada Ariel, "Dümbelek ve kavalla görünür" ve ezgiyi karıştırır. "Şarkı bu değildi," diye bağırır Caliban. Caliban Ariel'i duymuştur. Bu, temelde barbarlığıyla Klasikçileri korkutan ve Romantiklerin yeni oyunun ilkesi olarak selamladıkları Shakespeare'e özgü traji-grotesktir. Ama onlar Shakespeare'e özgü ezgiyi tekrar edemezlerdi. Traji-grotesk yerine, **Victor Hugo**'nun yaptığı gibi, melodram yazıyorlardı. Grotesk ve trajedi Shakespeare'de, Stephano ve Trinculo'nun ayyaş şarkısının, birden Ariel'in müziğine dönüşmesi gibi, karışıp harmanlanmıştır.

Stephano ve Trinculo yalnızca grotesk karakterlerdir. Ama, Caliban hem grotesk hem trajiktir. Bir yönetici, bir canavar ve bir insandır. Caliban, kör, karanlık ve nahif başkaldırısında, kendisi için, hâlâ yalnızca sessiz bir uyku ve yiyecek anlamına gelen, özgürlük isteğinde grotesktir. Caliban trajiktir, çünkü durumundan memnun olmaz, bir soytarı ve köle olmak yazgısını kabul edemez; Renan, Caliban'da Demos'u gördü, *Fırtına*'ya yazdığı devamda Caliban'ı Roma'ya götürüp Prospero'ya karşı başka bir başarılı darbe yaptırdı. **Guéhenno**[1], Caliban insanları için bir özür yazdı. Bu yorumların her ikisi de düzdür ve Shakespeare'in Caliban'ına adaletli davranmaz.

Fırtına'da, Ariel'in ve Caliban'ın müziği vardır. Aralarında dikkatli bir ayrım olmaksızın, oyunun oynanması olası değildir. Ama, *Fırtına*'da, Caliban'ın müziğinin, Ariel'in müziğine yakın olduğu bir an vardır. O an, Shakespeare'in şiirinin muhteşem patlamasını da belirler. Trinculo ve Stephano, Ariel'in müziğinden korkarlar. Caliban bu

1. Jean Guéhenno (1890-1978): Fransız yazar, halk eğitim uzmanı, gazeteci; burjuva kültürüne karşı halk ruhunun cömertliğini öne çıkaran bir hümanistti. Sözü edilen kitap, bir tarihsel deneme olan ve 1929'da yazdığı *Caliban Parle* (Caliban Konuşuyor) adlı eseridir. (Yay.N.)

müziği duyar:

> Korkma; her köşesinden ya bir gürültü gelir bu adanın;
> Ya bir ses, ya da ezgi: Ama hepsi hoştur,
> Zarar vermez insana. Bazen bir ağızdan
> Binlerce çalgı çınlar kulağımda.
> Öyle sesler var ki,
> Uzun bir uykudan uyanmış olsam bile,
> Yine uyutur beni; sonra da rüyamda
> Bulutlar açılır ve hepsi, üzerime yamaya hazır
> Hazineler gösterir bana; öyle ki, uyandığımda,
> Yeniden uykuya dalayım diye ağlarım.
>
> *(III,2)*

Bana göre bu bölüm, yaratılış bölümünün Shakespeare'e özgü, kitabıdır. İnsanlığın tarihi başlar, adada oynananla aynı. Caliban yeniden aldatılmıştır. Tıpkı Prospero'nun yenildiği gibi, yenilmiştir. Caliban'ın büyülü değneği yoktur ve hiçbir büyücü değneği ona yardım etmeyecektir. Bir ayyaşı Tanrıyla karıştırmıştır. Ama Prospero'nun yürüdüğü yola girmiştir. Bir sıkıntı yaşamış ve düşlerini yitirmiştir. Bir kez daha, yeni bir başlangıç yapmak zorundadır. Tıpkı Prospero'nun bir kez daha dük olmak için Milano'ya geri döndüğünde, yeni bir başlangıç yapması gibi. "Artık aklımı başıma toplarım," der sonunda Caliban. Prospero gittiğinde, yavaşça dört ayağı üzerinde, Shakespeare'in sunduğu gibi, **Bosch**'un adasının zirvesindeki en yüksek boş yere tırmanacaktır.

Oyunun yapısında kapalı biçimde belirtilen tekrar etme yasasından yalnızca iki karakter ayrı tutulur. Bunlar: Miranda ve Ferdinand'dır. Adada oynanan dünyanın tarihinde rol almazlar. Ya da farklı bir anlamda, bu tarihe katılırlar. Yalnız onlar için, her şey ilk kez gerçekten başlar. Dört saat süresince, aşkı ve birbirlerini keşfetmiş olacaklardır. Birbirlerine hayran kalmışlardır. Dünyanın gençliğini temsil ederler. Ama dünyayı görmezler. Baştan sona, yalnızca birbirlerini görürler. Güç savaşına, başkaldırıya ve çevrelerinde dönen dolaplara, dikkat bile etmemişlerdir. Birbirlerinden etkilenmişlerdir.

Üç sahne, Miranda ve Ferdinand ile ilgili olması nedeniyle aldatıcıdır. Bunlardan birincisi, Ariel'in yardım ettiği Prospero'nun onların yararına bir gösteri sahneye koyduğundaki nişanlanma anıdır. Bu tipik bir Elizabeth dönemi maskıdır. Tümü Shakespeare tarafından yazılmamış olabilir. Ya da yalnızca daha sonra, I. James'in kızının soylu bir prensle evlenme durumu üzerine *Fırtına*'nın saraydaki ilk

oynanışı için yazılmıştır. Mask alegoriktir. Yunan tanrıları oyunda görünür ve yapmacık, tumturaklı bir biçimde manzum konuşur. Ama yapaylığına rağmen, dünya kötülükten arınıp, acı olmaksızın meyvesini verdiğinde, insanlığın Altın Çağ'ını hükümsüz bırakması koşuluyla gösteri önemlidir.

> Tavus kuşları bile hızla süzülüyor yukardan.

Dünyanın gerçek tarihinin oynandığı adada, Prospero genç âşıklara yitik cenneti gösterir.

> Böyle harikalar yaratan,
> Bu kadar akıllı bir babam olduktan sonra,
> Cennet sayılır bu ada benim için.
>
> *(IV,1)*

Birden bozulan ve titreşen bir notayla biten tek sahne budur.

Gerçek tarih, kır yaşamını bozar. Prospero, Caliban'm hıyanetini öğrenir ve öfkeye kapılır. Alegorik mask kafası karışmış şekilde dağılır. Şimdi, ardından *Fırtına*'daki en iyi bilinen cümleyi içeren bölüm gelir:

> Rüya dediğin şey de bizlerden olur işte.
> Ve minicik ömrümüzü yine bir uyku noktalar.
>
> *(IV,1)*

'Yaşam bir düştür' sözünün felsefi ve şiirsel kavramı Barok dönemin şiirinde çok sıradan bir şeydir. Ama bu Shakespeare'e ait cümleciğin nedeni, bana Calderon'un mistisizminden uzak görünmektedir. Bu cümlecikte daha çok, Hamlet'in monologlarının büyük endişesi ve tüm insan çabasının zayıflığı hakkında, genç âşıklara bir uyarı daha vardır. Ama Shakespeare'de, alışılmış olduğu üzere, her metaforun, her imgenin çift anlamı vardır. Ada dünyadır, dünya bir sahnedir, içindeki tüm insanlar aktördür. Prospero, yalnızca yaşamın kendisi gibi kısa ve geçici olan bir oyun sahneye koymuştur.

> Gördüğün oyunculara gelince,
> Hepsi eriyip havaya karıştı, o incecik havaya.
> İşte tıpkı bu hayallerin elle tutulmaz dokusu gibi,
> Tepesi bulut kaplı burçlar, görkemli saraylar,
> Ulu mabetler, hatta şu yüce yerküre
> Ve üstünde var olan ne varsa, bir gün eriyecek;
> Biraz önce uçup giden şu hayali gösteri gibi,
> Dumanı bile kalmayacak ardında.
>
> *(IV,1)*

Oyunun sonunda Prospero, Napoli Kralına, Miranda ile satranç

oynayan oğlunu gösterir. Bu sahne, Shakespeare'in tiyatrosunda, olasılıkla üç sahnede oynanmıştır. Duvarları doğal bir çerçeve oluşturuyordu. Genç çift, satranç oynayan bir delikanlı ile bir kızı gösteren tanıdık bir Rönesans dönemi resmine benziyordu. Bu oyundaki amaç nedir?

Miranda:
Tatlı lordum, hile yapıyorsun.
Ferdinand:
Yo hayır canım sevgilim,
Dünyayı verseler yapmam.
Miranda:
Yaparsın yaparsın; yirmi krallığına oynasak bile,
Öyle ustalıklı yaparsın ki, farkına bile varmam.
(V,1)

Cinayet, bir krallık kazanmak için ve ıssız bir adada, dört saat içinde, neredeyse iki kez işlenmiştir. Yine de, Miranda ve Ferdinand hiçbir şeye dikkat etmemişlerdir. Her şey onların dışında olmuştur. Yirmi krallığına satranç oynarlar, yüz krallığına da oynayabilirlerdi. Her ikisi için, krallık yoktur. Ferdinand ve Miranda, tarihin, güç ve taht savaşının dışındadır.

Sonunda, Miranda uygun sahneye girer. Yaşamında ilk kez bu kadar çok insan görür: Kralı, Kral'ın kardeşini ve tüm maiyeti. Şaşkınlık içinde bağırır:

Ah, harika bu!
Ne hoş yaratıklar bunlar böyle!
İnsanoğlu ne de sevimliymiş!
Hey güzelim yeni dünya,
Şu insanlarına bak!
(V,1)

Bu, *Fırtına*'nın büyük karşı çıkmalarının sonuncusudur.

Miranda, kötü adamlar çetesiyle karşı karşıyadır. Bunlardan biri, oniki yıl önce babasını tahtından etmiştir. Başka biri, dost olarak sözünü tutmamıştır. Yine bir diğeri, daha kısa bir süre önce, kardeşine karşı kılıç çekmiştir. Prospero'nun yalnızca verecek kısa bir yanıtı vardır. Ama bu yanıtta, ne kadar acı bir bilgelik vardır. Burada Shakespeare'e gereken sadece bu dört sözcüktür:

Evet senin için yeni.
(V,1)

5

Conrad tüm çalışmalarında, Shakespeare'den yalnızca iki kez söz eder. Bir keresinde, *Macbeth*'in gülünç taklidini yazdığında, adını vermediği bir Shakespeare oyununu, bir anlam ifade etmeyen, hayat gibi, gürültü ve rüzgârlı bir masala benzetir. *Macbeth*'de son sahnelerinden birinde hayatın "bir aptalın anlattığı, kuru gürültüler, deli saçmalarıyla dolu, anlamsız bir masal olduğunu," söyler. *Lord Jim*'de, anlatıcı, Jim'in Patusan'daki eşyaları arasında, ucuz, bir ciltlik bir Shakespeare yayını bulur ve ona kitabı okuyup okumadığını sorar. Jim'in yanıtı, "Evet, bir adamı neşelendirecek en iyi şey," olur. **Marlow** ekler: "Bu yorumdan etkilendim, ama Shakespeare'den söz edecek zaman yoktu."

Ama Conrad'ın en kişisel yazılarında, bana göre *Fırtına*'nın 'acı' yorumu ve Prospero'nun olgun bilgeliğine çok yakın bir pasaj buluyorum. Conrad şöyle yazar:

> Evrenle ilgili törel görüş, inanç, umut ve yardım ve hatta mantığın bile yok olmaya hazır göründüğü yerde bizi en azından öyle çok acımasız ve saçma zıtlıklara karıştırır. Öyle ki, yaratımın amacının hiç de ahlaki olmadığına dair şüphe etmeye başladım. Nesnesinin yalnızca olağanüstü olduğuna aptalca inanırdım: Korkuya, aşka, hayranlığa ya da isterseniz nefrete yol açan görüntü. Ama bu görüşte -yalnızca bu görüşte- umutsuzluğa asla yer yoktur! O görüşler, ister keskin ister tatlı olsun, kendi içlerinde ahlaki bir sondur. Gerisi bizim işimizdir.
>
> (J. Conrad, *Kişisel Bir Kayıt, 5.Bölüm)*

Prospero'nun son monoloğunda 'perişanlık' sözcüğünü buluruz. "Sonum perişanlık bu durumda." Ama bu, boyun eğme anlamına gelmeyen bir perişanlıktır. *Fırtına*'nın derinden anlaşılmasının anahtarı Shakespeare'in trajedilerinden başka birinde bulunur. Bu trajedide, Prospero'nun sondeyişini etkileyen kişisel vurguları vardır.

> Perişanlığım başlar daha iyi bir hayat
> Kurmak için.
>
> *(Antonius ve Cleopatra-V, 2)*

EKLER

Shakespeare - Gerçek ve Zalim[1]

Titus Andronicus'un altı perdesi olsa, Shakespeare, ilk sıralarda oturan seyircilere ulaşıp, onların acı içinde ölmesine ses çıkarmazdı. Çünkü sahnede, Lucius dışında, hiç kimse canlı kalmaz. Birinci Perdede, perde açılmadan önce, Titus'un yirmiiki oğlu zaten ölmüştür. Beşinci Perdedeki genel kıyıma dek bu sürer gider. Askerleri, hizmetkârları ve önemsiz karakterleri saymazsak, bu oyunda otuzbeş insan ölür, en azından on büyük cinayet izleyicinin gözü önünde işlenir. Bu cinayetler çok ahmakçadır. Titus'un bir kolu parçalanır, Lavinia'nın dili ve elleri kesilir, bir hemşireyi boğarlar. Bunun da ötesinde, tecavüz, yamyamlık ve işkence vardır. Bu Rönesans oyunuyla karşılaştırıldığında, günümüz kara Amerikan edebiyatı, tatlı dilli görünebilir.

Titus, kesinlikle Shakespeare'in oyunları arasında, en zalim olanı değildir. *III. Richard*'da, daha çok insan ölür; *Kral Lear*, çok daha acımasızdır. Sonuç olarak, Shakespeare repertuarında, Cordelia'nın ölümünden daha kışkırtıcı bir sahne bulamıyorum. Hem *Kral Lear*, hem de *III. Richard* başyapıttır. Onları okurken, *Titus*'un zalimlikleri çocukça görünür. Yakın zamanda oyunu yeniden okudum, gülünç buldum, sahnede gördüm, etkileyici bir deneyim olarak değerlendirdim. Niçin? Sir **Laurence Olivier**'in bir trajedi dehası, **Brook**'un büyük bir trajedi yapımcısı olması nedeniyle mi? Umarım, *Titus*'ta bundan fazlası vardır.

Çağdaş bir oyun, okurken düz ve çocukça görünür, tiyatroda bizi korkutarak üstünlük sağlarsa, bize göre bu, iyi tiyatroyu oluşturur. Ama Shakespeare'in, iyi tiyatro yaptığını söylemek, oldukça komiktir. *Titus Andronicus*'un, Shakespeare'in bir oyunu olduğu konusunda bazı şüpheler var. Daha çok, onun uyarladığı bir oyun olduğu söylenmektedir. Ama, *Hamlet* de bir uyarlamadır. Fark şudur, Shakespeare, *Titus*'ta kendi modelinde bulunan tiyatro için gerekli malzemeyi, henüz şekillendirmeye başlıyordu. Aslında büyük karakterler

1. *Titus Andronicus*'u Varşova'da oynayan Shakespeare Memorial Tiyatrosu'nun Haziran 1957 gösterisi; Yönetmen: Peter Brook.

oluşturmaktaydı, ama henüz onları bütünüyle konuşturamıyordu. Kekelerler ya da Lavinia gibi dilleri kesilir. *Titus Andronicus*, Shakespeare'e özgü tiyatronun bir örneğidir, ama gerçek bir Shakespeare metni, henüz yoldadır.

Hem Brook hem Olivier, oyunun, hâlâ kaba biçimde olmasına rağmen, tüm büyük Shakespeare trajedilerinin özünü içerdiğini fark ederek, *Titus*'u sergilemeye cesaret bulduklarını bildirmişlerdir. Şüphe yok ki, Titus'un çektiği acılar, Lear'in içinden geçeceği cehennemin habercisiydi. Lucius'a gelince, o Gotların kampına gitmek yerine, Wittenberg'de üniversiteye gitti. Elbette, bir Hamlet gibi geri dönmüştür. Gotlar Kraliçesi Tamora, Lady Macbeth'in yakını olabilir, kendi iç dünyasına göre hareket etmeyi yeğlerdi, zaten onda suç bilinci yoktu. Lavinia'nın Ophelia'yı deliliğine götüren vicdana benzeyen acı çekişten yoksun oluşunu anladığımız gibi, *Titus Andronicus*'u izlerken, dehasını, doğasını, başka bir Shakespeare oyununa bakıyor olmaktan fazlasını, anlamaya başlarız. Tutkuya bir iç bilinç verir, acımasızlık, yalnızca, fiziksel olmaktan çıkmıştır. Shakespeare, ahlaki cehennemi dahası cenneti keşfetmişti, ama yeryüzünde kaldı.

Peter Brook, tüm bunları *Titus Andronicus*'ta gördü, ama oyunu ilk keşfeden o değildi. *Titus Andronicus*, iki yüzyıl boyunca mükemmel olmayan, kaba bir oyun olarak görüldü. Klasikçiler oyuna Gotik bir oyun dediler; ancak oyun, Elizabeth dönemi izleyicisini memnun etmiş, o dönemde en fazla sahnelenen oyunlardan biri olmuştu. Brook, *Titus*'u keşfetmedi, *Titus*'ta Shakespeare'i keşfetti ya da daha çok, bu oyunda Shakespeare'e özgü tiyatroyu keşfetti. İzleyiciyi, tiyatroyla şaşırtıp, korkuttu ve duygulandırdı. Zamanımızda inandırıcı biçimde, gerçek Shakespeare'i ilk kim gösterdi sorusunu soracak olursak, bunun sadece bir yanıtı olurdu: Sir Laurence Olivier. Yaşayan Shakespeare ilk kez ve en önemlisi zamanımızda, sinemada sunuldu.

Sinema Rönesans Shakespeare'ini keşfetti. Shakespeare kumpanyasının bize getirdiği yapımda, bizi en çok şaşırtan, filmin deneyimleri yoluyla, tiyatrodaki gerçek Shakespeare'e dönüşüdür. Hepsinin de ötesinde, akıllarda Olivier'in filmleri vardır: *V. Henry* ve *III. Richard*, hangi mekânlarda ve hangi kostümlerle oynanmalıdır? Shakespeare'i, geniş bir merdivende oynanırken gördüm. Fonda kübist prizmalar vardı. Raşitik, eğri ağaçlar arasında (Polonyalı sahne tasarımcıları için çok popülerdir) ve öylesine gerçek bir ormanda her

yaprağın hışırdadığını duyabildiğiniz, balık terazileriyle, sözde fantastik mekânlar, operadan kiralanan, yüzen tüller ve zırh... Gösterişiyle ya da sözde soylu işlevselliğiyle etkileyen dekorda.

Kimileri diğerlerinden daha iyiydi, ama yine de tümü kötüydü. Yalnızca film olarak gösterilen Shakespeare'in görüntüsünü iletmenin tek yolu, Rönesans ve Barok dönemin büyük tabloları olabilirdi. Ya da *III. Richard*'taki gibi duvar halıları. Bu bir öykünme değil, bir hareket noktasıydı: Davranış adına görsel kompozisyon, kostüm adına bir başlangıç noktası.

Shakespeare'e ait trajedilerde, Romalılara yapay olarak tasarlanıp, biçimlendirilmiş, hiçbir döneme ait olmayan kostümler giydirilmemelidir. Ayrıca kostümler, müze kopyaları olmamalıdır. Bunlar, Rönesans döneminde görülüp resimlenmiş Romalılar olmalıdır.

Bu, Brook'un seçtiği yoldur. Gerçek bir sanatçı gibi davranarak, yapay bir birlik dayatmıyordu. Ressam **Titaran**'dan özgürce aldığı sarı rengi, Veronalı papazların giysilerindeki itici yeşillerle değiştirdi. Onun Mağrib'i, siyah-mavi-altın rengi kostümü içinde, **Rubens**'ten alınmıştır. Aeron'un, büyük merdivenlerden yapılmış kafes içinde işkence gördüğü, Gotların cephesindeki sahne dahi, Rubens'den alınmış gibi görünmektedir.

Renklerin gerçekten Venediklilerden alınmış olması, ya da hareketli görsel karakter kompozisyonlarının daha çok **El Greco**'dan ya da Rubens'ten alınmış olması önemli değildir. Önemli olan, film deneyimi olarak görülen tablo oluşudur. Konuyla ilgili canlı tablo ve operanın önemi yoktur. Sahneler film kareleri gibi düzenlenmiştir ve film sekansları gibi birbirini izler.

Shakespeare'in oyunları filme alınmaya başladığında, hareket, konuşma kadar önemli hale geldi. Shakespeare'in tüm oyunları, silahların çatışması, yürüyen ordular, düellolar, şölenler ve içkili şenlikler, güreş yarışmaları, soytarılık, rüzgâr ve fırtınalar, fiziksel aşk ve acı çekişe kadar genişleyen büyük manzaralardır. Elizabeth dönemi tiyatrosu, Çin operası gibi, gözlere seslenen bir tiyatroydu. İçindeki her şey gerçekten oluyordu. Seyirci bir fırtına, batan bir gemi, maiyetiyle ava çıkan bir kral, cellatlar tarafından bıçaklanan bir kahramanı izlediğine inanıyordu.

Elizabeth dönemi trajedisinin başlangıç evreleri, filmin başlangıç evrelerine çok benzemekteydi. Eldeki her şey bir trajedinin içeriğinde olabilirdi. Günlük olaylar, suç öyküleri, tarih parçaları, efsaneler, si-

yaset ve felsefe. Bu bir haber anlatısı ve tarihsel almanak idi. Elizabeth dönemi trajedisi hiçbir kurala bağlı değildi; her konuyu işliyordu. Aynen şimdiki filmlerin yaptığı gibi, suçu, tarihi, günlük yaşam gözlemleriyle besleniyordu. Her şey yeniydi, bu yüzden her şey uyarlanabilirdi. Büyük Elizabeth dönemi insanları çoğu kez, her şeyin üstünde çekici bir konu arayan film yapımcılarından birini anımsatır. Marlowe, Ben Jonson ya da Shakespeare'den söz etmek yeterlidir.

Tiyatro, Elizabeth dönemi geleneklerini terk ettiğinde, Shakespeare'e özgü görsel niteliğini ve dinçliğini de yitirdi. Teknik araçları eksikti ya da onların çoğuna sahipti. Shakespeare'i arkadaki elbiselerin karşısında eylem yerini göstermek için alçaltılan işaretlerle birlikte döner sahnede oynanırken seyrettim. Her iki örnek de gerçek Shakespeare değildi. Tiyatro, yanılsamacılık ile gelenek arasında seçim yapmış oluyordu. Yanılsamacılık, düz, doğalcı, çocuksu ve operaya aitti; gelenek ise, soyut, biçimci ya da sıkıntı vericiydi. Yanılsamacılık ve gelenek, benzer biçimde Shakespeare'i sıkıntı ve şiirden yoksun bırakmayı başardı.

Dört adam buluşur. İçlerinden biri, diğer üçünü kötülük için kullanmaya başlar. Kılıçlar çekilir, dördünden biri öldürülür, diğerleri dağılır. Dostlar düşman olmuştur. İç savaş ya da başkaldırı başlamıştır. Tüm bunlar iki dakika sürmüştür. Bir krallığın kaderi, bir düzine değişimle kararlaştırılmıştır.

Genç adam, kıza çiçek fırlatır. Kız çiçeği eğilip yerden alır. Gözleri karşılaşır. Kız, genç adamın düşmanının kızı olmuştur. Güneş, yıldızlar ve genç kaplanlar üstüne, üç konuşma geçer. Kız, tutkulu şekilde âşıktır. O anda, iki ailenin yazgısı kararlaştırılmıştır.

Her iki sahneyi de doğalcı olarak, ya da geleneksel olarak oynamaya çalışın, Shakespeare'i katletmiş olursunuz. Shakespeare yaşamdan daha gerçektir ve yalnızca gerçek anlamında oynanabilir. Olivier'in filmleri, bu gerçek anlam ve üstün gerçeği, her tiyatronun yaptığından daha fazla başarmıştır. Hiçbir sözcüğün anlamsız olmadığı yeni Shakespeare dilini, bu filmler yaratmıştır.

19. yüzyıl tiyatrosunda yetişmiş bir aktör, otuz saniye içinde âşık olamaz, iki kısa konuşma süresince, nefret eder hale gelmez, ya da on saniye içinde, bir krallığın yok olmasına neden olamaz. Bir film aktörü, büyük bir aşk sahnesinden, doğrudan çılgınlığa geçer. Bir adam öldürmüştür, kılıcını kınına koyar ve hizmetçisine bir kupa şarap getirmesini buyurur. Oğlunun öldürüldüğü haberi geldiğinde, şarabını

bile bitirememiştir. Acı çekecektir, ama otuz saniyeden fazla değil. Bu nasıl olmuştur? "Boşluklar" çıkarılmıştır. Büyük bir film -sözgelimi bir Shakespeare filmi- yalnızca anlamlı sahnelerden oluşturulur.

Shakespeare'in oyunlarının eyleminin böylesine yoğun olması gerçeği, belirli türde bir oyun gerektirir. Metin yoğun ve metaforiktir. Shakespeare, bir film yönetmeni gibi, sıkça yakın çekimlerden yararlanır. Tek başına konuşmalar, doğrudan "kameraya," yani sahneden doğrudan seyirciye yapılır. Shakespeare'e özgü tek başına konuşma, yakın çekim gibidir.

Eski okulun aktörü, böyle anlarda çaresizdir, tek başına konuşmaya imkân aramaya çalışması boşunadır. Amacı, seyirciyle yalnız kalmak iken, çevresindeki tüm sahnenin, bilincinde olmayı sürdürür.

Shakespeare'in oyunları tiyatroda, eylem yerlerine göre bir dizi sahneye bölünmüştür. Tiyatro, Elizabeth dönemi geleneklerini terk ettikten sonra, bir tür olgu yaratmak için, sahneleri bir araya getirmeyi boşuna denemiştir. Bir senaryo sahnelere bölünmez, ama enstantane ve sekanslara bölünür. Shakespeare'in oyunları da enstantane ve sekanslardan oluşur. Shakespeare araştırmacıları ve kimi çağdaş yönetmenler, bunu uzun süredir bilmekteydi. Ama, yalnızca Olivier'in filmleri Shakespeare'in oyunlarındaki homojenliği ve eylem hızını göstermiştir.

Peter Brook, *Titus Andronicus*'unu sahnelerden değil, enstantane ve sekanslardan oluşturmuştur. Brook'un yapımında, gerilim eşit şekilde dağıtılmıştır, 'boşluklar' yoktur. Metni kısaltmış, ama eylemi geliştirmiştir. Büyük hareketli imgeler için sekanslar yaratmıştır. Brook, Shakespeare'de uzun süreden beri kayıp olan, korkutucu manzarayı, yeniden bulmuştur.

Zamanın ve yerin algılanamaz değişimleriyle ilgili film geleneği, çağdaş seyirci için, en basit, en az can sıkıcı olandır. *III. Richard*'da Sir Laurence Olivier perdeyi, büyük taç giyme sahnesiyle açar, ardından metaforlar sekansı gelir. Köleler, kralların kardeşlerinin taçlarını kızıl yastıklar üstünde taşır; yani ölecek olanların taçlarını. Bu tipik bir film anlatımıdır, ama Shakespeare metninin kendisi içinde doğaldır. Kişi bu sahneyi, ön sahne üstünde de düşleyebilir: Geçip giden köleler, düşen taçlar... Bu, tiyatronun kolaylıkla devralabileceği bir film efektidir. Ve o zaman, büyük bir örümcek gibi Kral'ın gölgesi üstüne düşen, Richard'ın gölgesi metaforu, ne kadar gerçek oranda Shake-

speare'e aittir? Oyunu önceden anlatarak, bir terör havası yaratır. Bu, metnin içinde yer alan büyük film senaryosudur, yine de tiyatro tarafından, çok seyrek ve doğru şekilde ortaya konur.

Brook, film geleneklerini tiyatroya tanıtır. Zaman aralıkları, kararmalarla işaretlenir. Birbiri ardına sahne kararır, filmlerdeki gibi, seyirci geleneğe dikkat etmez, kabul eder. İşte o zaman, Shakespeare gerçek anlamıyla anlaşılır. Kral ava çıkar, Tamora ve Aaron, bir ormanda buluşur, Lavinia tecavüze uğrar, bütün bunlar, gerçekten olur.

Böylesi bir Shakespeare Rönesans'a aittir, aynı zamanda en çağdaş olanıdır. Vahşi, acımasız ve hayvansıdır, dünyevi ve cehennemidir. Düş ve şiir yanında terör uyandırır. En gerçek ve imkân dışı, hareketli ve tutkulu, akılcı ve çılgın, eskatolojik ve gerçekçidir.

Yapımda bizi şaşırtan bir başka şey daha vardır. Brook'un sanatı, çağdaş film deneyimi kadar yeni Stratford-on-Avon'un Shakespeare okulunun başarılarına dayanır. Bu çağdaş Shakespeare, film Shakespeare eski Elizabeth dönemi geleneği olan asıllarına dönerek, bir sahnede sunuldu. Shakespeare'in zamanındaki gibi, oyun ön sahnede, orta kısmı iki düzeyli olan, üç köşeli bir sahnede oynanır. Kıvrık taraflı geniş ahşaptan kirişin iç kısmı aile mezarı, orman ve Titus'un odasıdır. Bu düzenleme sayesinde, Brook eylemin gelişiminde, hayran olunacak bir birlik ve mantığı başarır.

Büyük aktörler olmadan, Shakespeare olmaz. Sir Olivier bugün, en büyük çağdaş trajedi oyuncusu olarak tanınır. Titus'u yorumlaması, yalnızca genç Shakespeare'in bu oyununun, mükemmel olmayan metnine dayanmıyordu. O, tüm büyük Shakespeare karakterlerinin tutku ve acısını aldı. Kral Lear'in karakter sınavından geçen Titus'tur, ayrıca gerçeğin ta kendisidir; ses ve hareketlerini tümüyle kullanır, alaydan, acıma uyandırmaktan, inlemelerden ya da fısıltılardan korkmaz. Bir dâhiyi tanımlamak zordur, ona yalnızca hayran olunabilir.

Filmdeki yakın çekim, olağanüstü gerçektir, anlatımı yoğunlaştırıp büyütür. Bu İngiliz yapımında, hareketli karşılaşmalar ve tek başına konuşmalar, kalabalık sahnelerinden büyük yakın çekimlere benzer biçimde, ayrı bir yerdedir. Tüm dikkat, gelişip izleyiciye yaklaşır görünen bir karakter üstünde yoğunlaşır. Sanki, bir film kamerası, Titus'tan Lavinia'ya, Tamaro'dan Aaron'a çevrilmektedir.

Anthony Quayle yüksek nitelikli bir aktördür, ne kendini, ne se-

yirciyi esirger. O da, Sir Olivier gibi, davranışları, sesi ve dramatik yoğunluğuyla, zengin bir Rönesans niteliğine sahiptir. Doyumsuz ve tok bir ifadeyle, inanılmaz güzellikteki Maxine Audley ile Gotlar Kraliçesi Tamora'yu özdeşleştirmiştir.

Bu güçlü, denetlenmez tutkulara karşı, talihsiz Lavinia rolündeki **Vivian Leigh** her nedense susturulmuştur. Leigh'in rolü belki de en zorudur. İkinci Perdeden başlayarak Lavinia konuşamaz, ellerini kullanamaz. Kalan yalnızca gözler, damarlı ellerin debelenişi, figür ve yürüyüştür. Nasıl yürüyebilir, nasıl bâkabilir! Vücudunu eğerek, yüzünü saklayarak ne kadar acı iletebilir!

Titus Andronicus düşlediğim, ama daha önceleri sahnede hiç görmediğim bir Shakespeare gösterdi bana. Bu gösteriyi, yaşamımın beş büyük teatral deneyimleri arasında sayarım: Leon **Schiller**'in Mickiewicz'e ait *Ataların Akşamı*'nı (Forefather's Eve) çocukluğumda görmüştüm; savaştan önce gördüğüm **Jouvet**'a ait *Doktor Knock* (Doctor Knock); Berliner Ensemble'deki **Brecht**'in *Cesaret Ana*'sı (Mother Courage) ve Pekin'deki *Çin Operası* (The Chinese Opera).

Shakespeare'in Not Defteri

1

III. Richard'ı en son Stratford'da gördüm. Peter Hall'un yönetiminde, Janet Suzman, Lady Anne, Ian Holme, Richard rolündeydi.

Haçlı keşişler cenaze arabası taşımaktadır. Lady Anne, Richard aniden yoluna çıktığında tabutu izlemektedir. Keşişler tabutu yere koyup kaçar. Shakespeare'deki en büyük sahnelerden birine tanık olmaktayız. Richard onun kocasını ve babasını öldürmüştür. Aralarında cesetler vardır. Şimdi de gerçek biçimde aralarında bir ceset vardır. Richard ve Lady Anne tüm bu sahneyi, cenaze arabası aralarını ayırmış olduğu halde oynar. Richard'ın ilk adım atışından sonra, Lady Anne kefeni yırtar, basit tahtadan bir tabutta kayınpederinin kırmızı boyayla lekelenmiş ölü bedenini görebiliriz. Lady Anne diz çöker, ona teklif yapmak amacıyla Richard da diz çöker. Hakaret ve aşk sözcükleri çıplak, kan lekeli ceset üzerinden karşılıklı fırlatılır. Lady Anne, ölü kayınpederinin tam başı üzerinden, Richard'ın yüzüne tükürür. Richard ona hançer uzatır.

Varşova'daki Ateneum Tiyatrosundaki sahnelemede Lady Anne, vurmak için elindeki hançeri kaldırdı, indirdi, tekrar kaldırdı ve düşürdü, hançer yere düştü, vuramadı. Stratford'da, Lady Anne vurur. Kayınpederinin cesedi üstünden kendinden geçmişçesine vurur. Ama Richard elini yakalar, Lady Anne hançeri elinden düşürünceye dek büker. Tüm bunlar cesedin üzerinde olur. Bu anda Lady Anne'm direnci kırılır. Lady Anne kendisini onun tutuşundan kurtaramaz. Keskin hayvanlık zafer kazanmıştır. Ellerini kilitleyerek ve erkeğin gücüyle, Lady Anne artık Richard'ın yatak odasına gidecektir. Keşişler cenaze arabasını çeker, götürür. Lady Anne onlara yeniden bakmayacaktır bile. Yatak odasına gitmektedir. Sonra da, darağacına gidecektir.

2

II. Richard ve *III. Richard*, iki krallık trajedisi, karşıt teatral optik bilgisi temeli üzerine kurulmuştur. *III. Richard* büyük bir monologla

başlar. Başlangıçta, Richard perde önünde eylemde bulunur; ilk üç perdede, onu sürekli yakın çekimlerde görürüz. Richard tümüyle uyanıklık ve zekâ örneğidir, kararlarının efendisidir, güç yakalanmalıdır, tarih oynanmayı beklemektedir. Tarih, Richard için saydamdır, neden ve sonuç içerir. Richard'ın hareket ettirdiği bir mekanizmadır. Ama, bir kez tacı giyerse, o zaman, yalnızca Büyük Mekanizmanın bir dişlisi olur. Sahnenin yukarısına doğru çekilir. İnsanlara eşya gibi davranmıştır, şimdi kendisi bir eşyadır.

Oyunun ilk üç sahnesi boyunca, II. Richard yalnızca bir kral ve mekanizmanın ve kendi hükümdarlığının tarihidir. Hemen hemen sürekli olarak üst sahnededir. Taç başından alındığında, perde önünde görünecektir. İşte o zaman, kendi adına oynamaya başlar. Gustaw Holoubek, II. Richard'ı Varşova'daki Ulusal Tiyatroda böyle oynamıştır. Başlangıçta olduğu gibi, majesteyi ve çok kısa süre için onun büyüklüğünü unutan birini olmak üzere, iki kişiyi oynadı. Bu ilk sahnelerde, oyunculuk sanatının tam bir ölçüsü olan çılgınlık anlarını yaşamıştır. Bana göre, Holoubek, sıklıkla, çok sıklıkla ayrılık ilkesine göre oynar. Bir karakteri ve yansımasını oynar, sanki, oynamakta olduğu gerçeğine şaşırmış gibidir. Belki, Hamlet rolünü bundan başka türlü oynamak mümkün değildir. Ama, Holoubek, ilk rollerinde ayrılık ilkesini tüketmiş ve Hamlet rolünü oynaması gerektiğinde, yalnızca kendini tekrarlayabilmiştir.

II. Richard'ta, ayrılık ilkesi keyfi bir şey değildir. Orada, plan gereği vardır. Tacından yoksun bırakılmış Richard, hâlâ var olduğu, tümüyle var olduğu, Tanrının seçtiği kişinin, dünyevi kılıkla bir vücutta var olduğu gerçeğine şaşırmıştır. *II. Richard* teması *Lear*'ı gölgede bırakır. II. Richard, artık Büyük Mekanizma'da bir dişli değildir.

Yolun ya da olayların sonunda mekanizma olmaktan çıkıp, bilinç ve düşünceye dönüşmüş, tıpkı III. Richard'ın olaylar başlamadan önce kabataslak olarak bir bilinçlenmeyi temsil etmesi gibi.

Kraliçe Elizabeth, *II. Richard*'ın oynanmasına izin vermemiştir. Tiyatroda çoğu kez Krallar ve Kraliçeler kalleş, acımasız, vahşi ve zorba olarak temsil edilirdi. Yöneten, bunu, onu ilgilendirmediği düşüncesine dayanarak kabul ediyordu. Diğerleri zorba olabilirdi, kendileri Tanrının ve insanların iradesiyle kraldı. Prensleri zorba olarak temsil etmek yüzyılların geleneği olup, kutsal bir şeydir. Ama bir kralın tahttan inmesi, başından tacının alınması sahnesi, fiziksel olarak ve görünür biçimde başka bir meseleydi. Tacı alındığı zaman kralın

nasıl sıradan bir ölümlü olduğunu göstermek, izin verilemeyecek bir şeydi. Tiyatro, kafaları kesilen kralları gösterdi, ama kafası kesilen kişi bir kraldı. Kafasız gövde hâlâ bir kral gövdesiydi. Bu sahne de geleneklere göre kutsaldı. Yalnızca bir şey hoş görülmüyordu: Kralın kral olmayı bırakması... Bir kralın başını vurmak, fiziksel olarak itaat ilkesini çiğnemek anlamına geliyordu, ama bir kralı tahttan indirmek yani yetkinin kendisini düşürmek, tüm din bilimini kaldırmak, tüm fizik ötesini kaldırmak anlamına geliyordu. Böyle bir andan sonra, gökyüzü sonsuza dek boş olmalıydı.

Bunu yapmaya cesaret eden **Marlowe** oldu. Marlowe, Shakespeare'i büyüledi ve olasıdır ki büyülenme karşılıklıydı. Uzun bir süre, *II. Edward*'ın Shakespeare'in *II. Richard*'ı için model ve esin kaynağı olduğu düşünülüyordu. İki oyunun tam tarihleri saptanamamaktadır. Günümüzde, daha çok Marlowe'un Shakespeare'in etkisi altında kaldığı düşünülür; ya da her nasılsa birbirlerini etkiledikleri kabul edilir. Görüşüme göre, yine de *II. Edward,* Krallık Trajedisi için model olmuş ve Shakespeare, iki oyundan sonuncusu olan *II. Richard*'ta o modeli tekrar etmiştir.

Marlowe'un en büyük keşfi, imparatorluk tarihinin, kendi içinde bir oyun olduğunun farkına varmasını içeriyordu: Başlangıcı taç giyme ve sonu ölüm olan bir oyun...

Zaman birden dramatik değerler haline gelir, yoğunlaşır ya da durgunlaşır. İki sahne arasında yıllar geçer, bir iki dize diyalog, haftaları ifade edebilir, sonundaysa zamanın durduğu karar sahnesi gelir. Oyuna dönüşen imparatorluk tarihi her zaman epik tiyatrodur. **Brecht** bunu anlamıştı, bu yüzden modeli için Elizabeth dönemindekilere bakıyordu: Shakespeare'e, belki de daha fazla Marlowe'a...

Krallık oyunundaki tarih saydamdır. Oyunun aktörleri başlangıçtan beri vardır: Kral, tahtı zorla ele geçiren kişi, feodalite baronları... Eylem çoktan gerçekleştirilmiştir: Başkaldırı ve suikast. Ayrıca, başkaldıranların idam edilmesi olan en son nokta, eylemin içinde vardır. Eylemin bir sonu vardır, ama asla mutlu bir son değildir. Hükümdar ölür, eceliyle ölür ya da öldürülür. Ayrıca üçüncü bir son daha vardır: Tahttan indirme.

Shakespeare'in III. Richard'ı zekâ doludur, düşleri yoktur, kendine asla yalan söylemez, ama diğerlerine söyler. İstemimiz dışında bile olsa, bizde acıma duygusu uyandırır, her nasılsa onu aşağılayamayız. **Machiavelli**, siyasi oyunun en büyük esin kaynaklarından biri haline

gelmiştir. Onun sayesinde, büyük zorbalar tehlikeli biçimde, zeki hale gelmiştir. Emirlerinde yalnızca kiralık katiller yoktur, tarih ve eylemin felsefesi vardır. *III. Richard*, Machiavelli'nin *Prens*'idir.

II. Edward'm karısı olan Kraliçe'nin aşığı Mortimer, Kralın başından tacını almış ve sonunda onun öldürülmesini buyurmuştur. Bu iki olayın altında yatan bir felsefe ve ideoloji yoktur. Marlowe herkesten, tahtı zorla ele geçirenin yanı sıra, kraldan da nefret eder. Marlowe'un gösterdiği dünya çıplaktır; insan tutumları açığa vurulur, inanç ya da felsefe yoktur, inandırıcılık son noktaya dek gerçekleştirilmiştir. Burada bulunanların hiçbirinin onuru, hatta cesareti yoktur. Richard son sahnede, "Bir at, bir at krallığım bir at," diye bağırıyordu. At bir taç olmuş, hatta taçtan daha değerli hale gelmiştir. İnsan at üstünde dövüşmeyi sürdürebilir ya da kaçabilirdi. Marlowe'da aynı sahneyle, ama Krala karşı çok büyük bir aşağılamayla yazılmış, aynı sahneyle karşılaşırız.

Edward:

Ne? Uçup kaçmak için
Mortimer'in fatihlerini arkada
Bırakmak için mi doğdum?
Atımı verin bana, birliklerimizi
Güçlendirip bu onur yalağında
Şöhretle ölelim.

Baldock:

Ah hayır, lordum, prenslere layık bu kararlılık
Zamana uymuyor, uzaklaşınız, takip ediyorlar
(Çıkar. Kent tek başına, elinde kılıç ve kalkanla girer)

Kent: Bu taraftan kaçtı, ama çok geç geldim.

(IV,5)

Herkes aynı oranda aşağılanır. Cellatlar yanında kurbanlar soyluluğun son izlerinden, ölüm noktasında, saygınlığı kurtarmak olan son hareketlerini yapma hakkından bile, yoksun bırakılmışlardır. Baldock bu şekilde ölmek üzereyken Spencer'e seslenir:

Doğanın borçlarını öde neşeli yüzle;
Özü budur tüm derslerimizin,
Ölmek, tatlı Spencer, bu yüzden yaşarız hepimiz,
Spencer, herkes ölmek için yaşar, yükselir düşmek için.

Bu da cellatlarının onlara söylemek zorunda olduğu sözlerdir:

Gelin, gelin, atandığınız yere gelene kadar bu vaizleri tutun.

Siz ve sizin gibi olanlar İngiltere'de akıllı iş yaptınız.
Egemenliğiniz kaçacak mı?

(IV,6)

Seneca'ya özgü stoacılık alay konusu olmuştur. Büyük Mekanizma ve yalnız zirveden düşmek için, dünya büyüklerinin tırmandığı merdivenin basamaklarıyla ilgili Shakespeare metaforu, Marlowe için çok fazladır. Bu dünyanın hiçbir anlamı yoktur, hiç kimseye, hiçbir şeye çekici gelmez, yenilgi sondur.

Bu, kralın tümüyle aşağılanmasını ilgilendiren, tüm diyalektiğin yıkıldığı büyük oyunda, Kral'la, cinayet buyruğunu veren adamla konuşan, celladı duyarız. O diyaloglar, daha sonra Shakespeare'in tüm tarihsel oyunlarında ve trajedilerinin bir çoğunda tekrarlanacaktır. O diyaloglar, derin duygulardan ve dönemin ilkel deneyimlerinden kaynaklanmış olmalıdır. Kral cellatla özdeşleşir, siyaset katilin araç setine indirgenir. Mortimer'in Lightborn ile yaptığı diyalog Shakespeare'i bile gölgede bırakır. Bu diyalogda, insanın kabul edemeyeceği biçimde, buz gibi bir acımasızlık vardır.

Lightborn:
.....Napoli'de öğrendim çiçekleri zehirlemeyi,
Boğazına ot tıkayıp boğmayı,
Nefes borusunu iğnenin ucuyla delmeyi;
Ya da uykudayken, bir tüy alıp
Kulağına biraz barut üflemeyi,
Ya da ağzını açıp cıva boşaltmayı.
Ama, yine de bunlardan daha cesur bir yöntemim var.
Mortimer: Nedir o yöntem?
Lightborn: Hayır, kusura bakma, kimse hilelerimi öğrenmeyecek.
Mortimer: Nasıl olacağı umurumda değil, yeter ki ele verilmesin.

(V,4)

Bu diyalog kendi zamanımıza çok iyi uymaktadır. Marlowe, bir zulüm tiyatrosu klasiğiydi. Günümüzde onun hayalci, mistik, çılgın adam Vaftizci Yahya'sını canlandıran Antonin Artaud, ancak şimdilerde kendini bulan bir tiyatronun da habercisi olmuştur. II. Edward'da tüm acımasızlık ve vahşet şekilleri gösterilir ya da her nasılsa tanımlanır. Sahnede insanlar öldürülür, sahnelerin ardında kurbanın çığlıkları duyulur, kurbanların kafaları sahneye getirilir, işkencelerden sıradanlıkla, tutkusuz biçimde, bütünlük ve soğuk bir zariflikle söz edilir. Yalnız bedensel işkence gösterilmez, ancak ussal işkenceye tanık

oluruz. Marlowe, gerçekten üçüncü derecenin habercisiydi. İşte kraldan söz eden suikastçılar:

Matrevis:
Dayanabilecek bir bedeni vardı,
Çektirebileceğimizden daha fazla: Bu yüzden artık,
Bir süre zihnine saldıralım.
Gurney: Onun için gidin, onu ben kızdıracağım.
(V, 5)

Marlowe, kralı, feodal baronları, cellâtları, izleyiciyi bile sağ bırakmaz. Bizi, kurbanlara acımak için son şanstan bile yoksun bırakır. Kiralık katiller kralı öldürür, sonra içlerinden biri diğerini öldürür ve öldürme buyruğunu veren adam ihbar eder. Sahneye getirilen son kafa bu adamındır.

Birinci Lord: Lord'um, işte Mortimer'in başı.
Kral III. Edward:
Gidip babamın cenaze arabasını getirin
Orada yatacak. Cenaze elbiselerimi getirin.
(Hizmetçiler çıkar)
Lanetli baş,
Seni o zaman yönetebilirdim, şimdi yönettiğim gibi,
Sen planladın bu canavarca ihaneti!
(V,6)

Marlowe, Shakespeare'den daha acımasızdır. Kurbanlar yalnızca acıma ve merhameti hak etmez, onlar insanlığın son izinden de yoksundur. Kesilmiş kafalar, ihanet planlayan lanetli tavuklar gibidir.

Marlowe'un acımasızlığı tarafsız değildi. Marlowe üç oyununda, üç dini betimlemiştir: İslamiyet, Musevilik ve Hıristiyanlık... *II. Edward*'da, Marlowe dördüncü bir çağdaş dinle, göğüs göğüse çarpışmıştır: Monarşi... *II. Edward*, dünyanın tüm acıma ve anlayışından yoksun, tek bir iskelete indirgenmiş olan Shakespeare'in tarihsel oyunlarından biri gibi görünmektedir. Büyük Mekanizma tümüyle açığa vurulur. Kral umursamaz, alaycı, korkak, cesaretsiz bir soytarıdır, acımasız bile değildir, yalnızca acımasız kaprisleri vardır. Kraliçe aşka eğilimli bir dişi ve sıradan bir fahişedir. Tacın bile soyluluğu yoktur. Taç yalnızca feodal baronların birbirlerinden kapmaya çalıştıkları bir halkacıktır. Herkes çamura batmıştır: Kralın âşıkları, kraliçenin âşıkları, piskoposlar ve şansölyeler, sarayluların çocukları ve soylu yargıçlar, herkesten fazla da kral... Marlowe, kralı gerçek

anlamda çamura batırır. Kral tacından yoksun bırakıldığı son sahnede, boğazına kadar pisliğe batmış olarak durur. Kralı çamura batırmak alışılmadık bir tatmin olmalıdır. Marlowe'un oyunundaki o vahşi nefret, bizi şoke eder. II. Edward ölürken dua eder; oysa, Marlowe gibi küfrederek ölmeliydi.

Marlowe ile karşılaştırıldığında Shakespeare nefretten uzak görünür. Shakespeare, krala bile insanlığını bağışlar. Haloubek'in yorumunda, II. Richard boyun eğmek, ölmek istemez, ya da daha doğrusu, o kadar fazla yaşamını savunmaz, mahkûm olduğunu bilir, ama soyluluğun kalıntılarını savunur. Sadık uşakların, onu bıçaklayarak öldürmesini istemez. Üstlerine atılır, kılıçlarını kapar, onları öldürür. Exton'ı da öldürebilirdi, silahı vardı, ama öldürmez, kılıcını fırlatır, dayanma gücü kalmamıştır. Bu son andaysa, dünyayı tüm acımasızlığıyla kabul eder, dünyayı dayanmaya devam edemeyecek kadar küçük görür. Shakespeare'in metninde, bu sahneye ilişkin yorumlar açık değildir. Holoubek bu yorumların en zorunu seçip, kendini güzel bir şekilde temize çıkarmıştır.

3

Fabl ya da arkeoloji. İki kötü kız ve iyi bir kızın öyküsü ya da *druid* bir kral hakkında bir hikâye. *Kral Lear*'in açılışı, yönetmeni bir peri masalıyla, Keltlere özgü bir gizem arasında, bir seçim yapmaya zorlar. Bir fabl ya da arkeolojiye indirgenerek, *Kral Lear* hem büyük ciddiyetinden hem de aptalca havasından arındırılmıştır. Böylelikle, oyun başlangıçta önemini yitiriyordu. Sanırım, **Peter Brook**'un ilk keşfi, *Kral Lear*'in en sonunda yerleştirilebileceği tarihsel bir durumu, vahşi ve trajik, gerçek insanlar ve gerçek nesnelerle birlikte yer alan, ciddi ve garip bir tarih haline geldiği bir durumu içeriyordu.

Polonyalı sınır bölgesi prenslerini, kodamanlarını, bütün o 17. yüzyıl Wisniowiecki'leri, Radziwill'leri, Potocki'leri, görkemde krallık sarayıyla eşit olmak isteyen saraylarıyla, Lear'ın sarayındaki gibi, nazik tavırların acımasızlıkla, zarafetin kabalıkla, yüksek siyasetin aile çıkarlarıyla karıştığı gelenekleriyle görürüz.

16. ve 17. yüzyıl soyluları, ister İngiltere'de, ister Ukrayna'da, ister İskoçya'da, ister Litvanya'da olsun, birbirlerine çok benziyorlardı. Bu Lear, kral olamayacak kadar zavallıydı, ama özellikleri herhangi bir

yerdeki sınır ülkesi soylularında kolayca bulunabilirdi. Lear, yaşlılığın verdiği bunaklıkla, topraklarını kızları arasında paylaştırır ve onlardan sevgilerinin söylemsel gösterilerini ister. Gücünü ve hazinesini kaybetmiştir. Çekirge sürüsü gibi, yolu üstündeki her şeyi yakıp yıkarak ilerleyen, sarhoş koruma sürüsünü, kendisiyle birlikte evden eve sürükler. *Kral Lear*'da delilik, tutku, gurur, aptallık, buyuruculuk, anarşi, insanlık ve kaygının bileşimi vardır. Tüm bunların tarihte tam bir yeri ve zamanı olduğunu, ilk keşfeden Brook olmuştur.

İlk üç sahne hemen hemen epik tiyatroya aittir. Hepsinin bir anlamı olan, gerçek birçok nesne vardır: Küre ve kılıç, deri üstüne çizilmiş harita, yaşlı Gloster'in usturlabı, kütükler, hatta, saray vekilharcı olarak taşıdığı zincir bile. *Kral Lear,* dünyanın dağılması ile ilgili bir oyundur. Ama dağılan dünyayı göstermek için, önce, dünyanın var olduğu kanıtlanmalıdır. Dünya düşene kadar, güçle, hiyerarşisiyle, inançlarıyla, törenleriyle, dinsel törenleriyle, birbirine karışmış, aile, evlilik, zina ilişkileriyle, yasal ve yasal olmayan çocuklarıyla, vahşeti ve yasasıyla var olmak zorundadır.

Lear'in deliliği ile ilgili sahneler, en derin yerleri ölçmek için, bir kayıktan atılan ağırlık gibidir. Etten kemikten yapılmış bu insanlar şimdi gövdelere, sakat bedenlere indirgenmiştir. O halde, Dördüncü Perdeden başlayarak, dünya olduğu gibi yeniden birlikte gelişmeye başlar. Törenler ve dinsel törenler yeniden başlar, bir yerde biriyle, bir şey için savaşlar açılır. Ama onlar, Lear ve Gloster için, yalnızca yok olan bir dünyanın algılanamaz görüntüleridir.

Peter Brook ile söyleşilerimde, bir keresinde onu, bu oyunun tüm karakterlerinin nasıl giderek alçaldığını göstermeye ikna ettim. İlk sahnelerin, sahnede yükseğe yerleştirilmiş geniş bir platform üzerinde oynanmasını, dağılma ve alçalmanın fiziksel, maddesel, görünür şekilde, olduğu gibi gösterilmesini istedim. Brook, bu nahif metaforlardan hiçbirine ihtiyaç duymaz. Dağılmış dünya, Shakespeare'in oyununda, birlikte gelişmediği gibi, bu yapımda da birlikte gelişmez. İnsan kalıntıları, insanlıklarını yeniden bulur, ama bu yalnızca acıyı, işkenceyi ve ölümü reddettikleri anlamına gelmez. Yetiştirmek, öldürmek ve ölmek için yaşanılan dünyanın saçmalığını reddederler.

Bir kardeş öldürdüğü kardeşin cesedini omzunun üstünden atar. Tüm var olan budur. Başka bir kral olmayacaktır. Sahne boş kalır. Dünya gibi.

Godot'yu Beklerken'de, perde açıldığında sahnenin ön tarafının

yakınında, bir çift ayakkabı durur. Bekleyenler ayakkabılarını çıkartır, ayakkabıları dener, ayakkabıları bırakır, ayakkabıları bulur. Buradaki ayakkabılar saçmadır. Hiçbir amaca hizmet etmez, çünkü bu yeri hiç kimse terk etmeyecektir. Brook'un bu sahnelemesinde, *Kral Lear* oyunu çizmelerini giyen saray soylularıyla açılır. Çizmeler gerçektir, aktörlerin hareketleri tamdır, bu hareketlerde simgesel hiçbir şey yoktur. Daha sonra, soğuktan donmuş Lear avdan döndüğünde, hizmetkârlar Lear'in çizmelerini çıkarmaya yardımcı olurlar. Yeniden, buradaki hareketler tam ve kesindir, oyunda kör Gloster'in deli Lear ile karşılaştığı noktada, Paul Scofield uyuşmuş ayağının tabanını ovar. O iki insan kalıntısı, kendileri ve dünya hakkındaki her şeyi bilir. Gloster, Lear'in çizmelerini çıkarır, onları göğsüne bastırıp öper. Gloster neyi öper? Belki de geçmişteki dünyanın son anısını.

Bugün *Hamlet*'teki ana sorunlardan biri Prensin kibarlığıdır. Bu, 18. yüzyılda ya da Rönesans'ta yeterince tanıdık bir düşünceydi, ama artık bir yönetmenin, bir aktöre şöyle demesinin yararı yoktur: "Bir kralın oğlu olduğunu unutma". Aktör kendine şöyle sormalıdır: "Çağdaş duygusal eşitlik nedir?". David Warner'a Stratford yapımında rol verirken, Hamlet'i genç bir entelektüel yapmak, **Peter Hall** için büyük bir düşünceydi. Cambridge'de, davranışları bile bu Hamlet gibi olan, yüksek lisans öğrencileriyle karşılaştım. Onlar kral oğlu değildir, ama dünya sorunlarının mirasçıları olduklarının bilincindeydiler.

Bir yabancı olarak benim için, o kadar uzun, ama hoş olmayan, yerde oturmaya düşkün, kendilerine büyük gelen elbiseler giyen, her zaman rahat olmaya kararlı o çocukları görmek, şaşırtıcı ve aydınlatıcıydı. Ve Stratford'da David Warner'in bu çocuklara olan benzerliğinde olduğu gibi, Shakespeare'in karakteri ve zamanımız arasındaki dış ilişki yatmaktadır. Sonrasında, tarihsel durum çerçevesinde ikisi arasındaki ilişkiyi bulmak gerekliydi.

Elbette ki, bu özellikli açı sürekli değişir. Hamlet hakkında, -sekiz yıl önce Polonyalı bir Hamlet- ilk kez yazdığımda yurt dışındaki çalışmalarından dönen bir genci düşündüm. Bu genç, büyük bir heyecanla, dünyayı değiştirmenin olası olduğunu düşünen, şimdiki kızgın genç adam sonrası kuşağından biriydi. O sıkkındı, ayrıca elbette etkin siyasi güçten çok uzaktı, kendini fazlaca gergin hissediyordu. Çünkü olguları değiştirmek ya da kendi uygunsuzluğunu saklamak olası değildi. Bugüne göre, Hamlet'in tüm deneyimi şiir dışı ve retorik

dışı kalmıştır. Büyük tek başına konuşmaların retorik olmayan yolla, doğrudan izleyiciye verilmesi ve bu Hamlet'in kara mizaha eğilimli olması gerektiği doğrudur. Bu bir kinizm sorunu değil ama yeni bir kalıp geliştirme sorunudur. Toplumun ve Hamlet'in kendi içinde, kimi zaman duygudan kaçınarak, somutlaştırılan şey, acımasızlık (cruautè) diye adlandırılır. Bu Hamlet, artık kızgın bir genç adam değildir. Elinden geldiğince bağımsız olarak kalır.

Bu sahnelemedeki final, Peter Hall'un diğer bir harika buluşudur. Hamlet ve Laertes düellolarına başladıklarında, neredeyse bir gösteri yapmaktadırlar; durgundurlar. Sanki, Kralın, Kraliçenin ve sarayluların önünde, bir balede kendilerini anlatmaktadırlar. Sonra, birden bire içten, acı bitimde dövüşmeye başlarlar, kılıçlarını düşürürler, birbirlerine saldırıp yumruklarlar. Bu hiçbir şey yapmamayı yeğ tutan, ama son bir durumda acımasız ve ilkel biçimde savaşacak bir kuşağın, muhteşem biçimde tasarlanmış'aydınlanmasıdır. Hamlet, kesin olarak böyle genç bir adam, ama yazık ki, kaçınılmaz biçimde büyük bir rol oynamak için doğan biridir.

Sonra, Peter Hall'un başka harika bir buluşu gelir. Claudius'un ölüm zamanı geldiğinde, Hamlet onun kulağına, aynen Claudius'un Hamlet'in babasına yaptığı gibi zehir koyar. Bu varsayılan sorumluluğun bir simgesidir. İntikam alınmıştır, ama hiçbir şeyin anlamı yoktur, Hamlet'in kendisi yine de kral olmayacaktır. Ölürken gülmektedir; simgelediği kuşağın yanıtı, sorumluluğu gülerek kabullenmektir.

Hamlet'ten ayrı olarak, bu yapımda Ophelia'nın işlenişine bakalım. Başlangıçta, ikna olmadım, ama **Glenda Jackson**'ın oyunu anlamlı bir karakter geliştirdi. Sessiz biri olmasına karşın Ophelia da bir isyankârdır, ama bu onu, bir dost değil, kötü bir evlat, kötü bir arkadaş yapar. Kendi yolunu bulamaz, başkalarının yolunu da kabul etmeyecektir. Çok yüksek sınıf tavrı, gerçekten aristokratça ve gerçekten çok İngiliz'vari; Ophelia da kurtuluşu seçerek, yaşamına son verir. Bu şekilde farklı biçimlerde hem babasına, hem Hamlet'e karşı vefasızdır. Sessiz başkaldırışında yolunu yitirir ve deliliğe başvurur. İntiharı duygusal bir davranış değildir; sıradan bir jest, başkaldırının son bir jestidir.

Ama elbette *Hamlet*, yalnızca bir delikanlıyla bir kız üzerine çağdaş bir oyun değil, ayrıca büyük bir Rönesans oyunudur. Son birkaç yıldır, bu kadar ilerledik. Olivier'in filminde Hamlet'i ilk gördüğümde, ileriye

doğru büyük bir adım atılmış olduğunu hissettim. Ama şimdi, bu filmde siyasal açıdan çocuksu bir şeyin varlığı görülmektedir. Siyasal uyanıklık bu kadar çok artmıştır. Peter Hall bu yeni uyanıklığı Güller Savaşları'nda ve şimdi bu *Hamlet*'te göstermiştir. Açıktır ki, totaliter bir devlette yaşamın doğasını, çok duyumsamaktadır. Belki de, örneğin Kozintsev'in son Rus filmi *Hamlet*'te işaret ettiği, diğer insanların sürekli varlığının vurgulanmasını, Rus tiyatro okulundan öğrenmiştir.

İngiliz tiyatrosu uzun bir süre dünyanın en iyi tiyatrolarından biri olmuştur. Ama her zaman heyecan verici olmamıştır. Çağdaş ilginin, açık şekilde oyunun zaman ötesi büyüklüğünden kaynaklandığı bunun gibi çalışmalar, bu tiyatro gösterilerini gerçekten de heyecanlı kılacaktır.

SON

"Jan Kott,
eğitime yatkın ifadesi, kuvvetli kalemi, ciddi ve isabetli
çalışmaları ile
bilgili bir akademisyendir.
Shakespeare, Kott'un çağdaşıdır;
Kott da Shakespeare'in çağdaşıdır.
O, Shakespeare üzerine doğrudan ve sanki o dönemde
yaşamış gibi
ilk ağızdan konuşur.
Onun bu kitabı, hem Shakespeare dönemi tiyatrosunun
bir görgü tanığıdır,
hem de günümüzde vizyondaki bir filmin eleştirisinin
güncelliğini taşır.
Bu durum,
akademik çevre için çok değerli,
tiyatro dünyası içinse
paha biçilmez bir katkıdır."

Peter Brook

217986
ACZ

9789758106530

Kapak fotoğrafı:
İstanbul Şehir Tiyatrosu yapımı
bir Shakespeare kolajı,
Bir Aç'a Krallığım

MitosBOYUT Yayınları • TİYATRO / KÜLTÜR DİZİSİ 32