



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET, ANTON ÇEHOV'UN
MARTI ADLI OYUNLARINDA HAMLET VE TREPLEV
KARAKTERLERİNİN OEDİPUS KOMPLEKSİ AÇISINDAN
İNCELENMESİ**

Mustafa KAYABAŞI

Yüksek Lisans Tezi

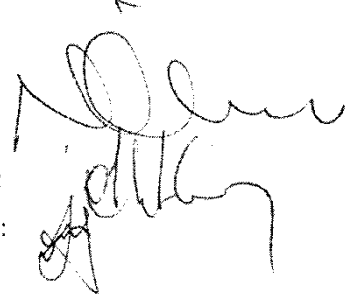
Danışman: Yrd.Doç.Dr. Nil ÜNLÜ AYCIL

ISPARTA, 2012

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANATDALI

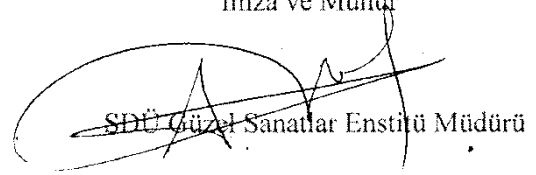
Bu tez ~~2011~~2012 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oy Birliği ile Kabul Edilmiştir.

DANIŞMAN Yrd. Doç. Dr. Nil Ünlü AYCIL İmza:
ÜYE Prof. Dr. Kubilay AKTULUM İmza:
ÜYE Doç. Dr. Filiz Nuran ÖLMEZ İmza:



Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

İmza ve Mühür

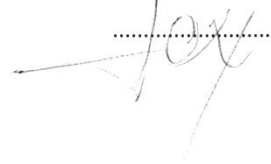


SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim 20/Ocak/2012

Mustafa KAYABAŞI



ÖNSÖZ

Shakespeare ve Çehov, tiyatro tarihi içinde güncelliğini ve önemini koruyan iki büyük yazardır. Yapıtları ise barındırdıkları derinlik ve çok katmanlılık açısından her okumada bir yenilik daha keşfetme olanağı sunacak zenginliktedir. Bütün oyunları ayrı ayrı büyük önem taşıyan bu iki büyük yazarın yazıldığı dönemin genç, entelektüel insanının bunalımını yansıtması ve pek çok başka açılardan ortak özellikler taşıyan oyunları ise “Hamlet” ve “Martı”dır.

Freud tarafından geliştirilen ve psikanalizde olduğu gibi edebiyatta da kişiliğin çözümlenmesinde kullanılan Oedipus kompleksi Freud’dan sonra pek çok psikanalist ve araştırmacı tarafından da çözümlene açısından geliştirilmiş ve kullanılmıştır. Bu araştırma Hamlet ve Treplev karakterlerini “Oedipus Kompleksi” açısından incelemektedir.

Yalnız bu araştırmamda değil, tiyatro hayatım boyunca bana yol göstermekle kalmayıp “yol” da açan, hayatımın her alanında elini ve emeğini üzerimde hissettiğim sevgili hocam Yrd. Doç. Dr. Nil Ünlü AYCIL’a, kendisinden aldığım dersler sayesinde kafamdaki birçok soruya cevap bulmamı sağlayan Prof. Dr. Kubilay Aktulum’a teşekkürü bir borç bilirim.

Mustafa KAYABAŞI

Isparta / 2012

ÖZET

WILLIAM SHAKESPEARE'İN HAMLET, ANTON ÇEHOV'UN MARTI ADLI OYUNLARINDA HAMLET VE TREPLEV KARAKTERLERİNİN OEDİPUS KOMPLEKSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Mustafa KAYABAŞI

Süleyman Demirel Üniversitesi,

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2012, Sayfa: 81

Danışman: Yrd. Doç. Nil ÜLÜ AYCIL

Bu araştırmanın amacı Oedipus kompleksi ekseninde, gösteri sanatlarının bir dalı olan tiyatroyu ve tiyatro edebiyatındaki kraterleri farklı bir bakış açısıyla değerlendirmektir. İnsan davranışlarını ve bu davranışların altındaki gizli nedenleri sorgulayan psikanalizin öncüsü Freud, bu davranışların kökeninde çocukluk dönemi deneyimleri, anıları ve cinsel dürtüleri olduğu savını ortaya atmıştır. Freud'un en önemli kuramlarından biri olan "Psikoseksüel gelişim dönemleri" kuramında "Fallik dönem", araştırmamızın çıkış noktasını oluşturan Oedipus kompleksini içerir. Anneyi duyulan gizli sevgi ve babayı rakip olarak görme durumu 3-6 yaş aralığında kendini gösterir.

Sigmund Freud'un tüm erkeklerde ortak olan ve anneye duyulan gizli sevgi ile babayı rakip olarak görme şeklinde ortaya çıkan Oedipus kompleksinin edebiyat eleştirisinde kullanımı pek çok edebi yapıt ve karakterin çözümlenmesinde farklı bir bakış açısı sunmaktadır ve okuyucuya gizli yanıtlar vermektedir. Oedipus Kompleksi bu açıdan pek çok tiyatro eseri ve karakterinin çözümlenmesinde de kullanılmıştır. Bu tiyatro eserlerinden yazıldıkları çağa damgasını vurmuş ve günümüzde de önemini koruyan William Shakespeare'in Hamlet ve Çehov'un Martı oyununun eksen karakterleri Oedipus kompleksi açısından yorumlanabilecek pek çok özellik barındırmaktadır. Oedipus kompleksi, tiyatro tarihinin pek çok kez ele alınmış sorgulanmış, pek çok araştırmaya konu olmuş iki önemli eseri olan "Martı" ve "Hamlet" oyununun asal karakterlerini (Hamlet, Treplev) anlamada bize farklı bir bakış açısı kazandıracaktır. Ayrıca Oedipus kompleksi tiyatral açıdan bilinçdışı içeriğin farkında olmayı sağlayarak sahneleme açısından da yeni ve farklı olanaklar sunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Freud, Oedipus, Shakespeare, Çehov, Treplev, Hamlet, Psikanaliz

ABSTRACT

OEDIPUS COMPLEX FOR THE STUDY OF HAMLET IN THE PLAY HAMLET BY WILLIAM SHAKESPEARE AND TREPLEV THE PLAY SEAGULL BY ANTON CHECHOV

Mustafa KAYABAŞI

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts Graphic Department, Master Thesis

Year: 2012, Pages: 81

Supervisor: Associate Prof. Nil UNLU AYCIL Ph. D

The aim of this study is to examine the theatre plays and characters in terms of oedipus complex. Psychoanalysis is a science of human behavior under the hidden reasons for questioning. In Freud's psychoanalytic theory of personality, the unconscious mind is a reservoir of feelings, thoughts, urges, and memories that outside of our conscious awareness. Most of the contents of the unconscious are unacceptable or unpleasant, such as feelings of pain, anxiety, or conflict. According to Freud, the unconscious continues to influence our behavior and experience, even though we are unaware of these underlying influences. In psychoanalytic theory, the term Oedipus complex denotes the emotions and ideas that the mind keeps in the unconscious, via dynamic repression, that concentrate upon a boy's desire to sexually possess his mother, and kill his father. In the phallic stage, a boy's decisive psychosexual experience is the Oedipus complex of psychosexual development. (ages 3–6)

Examine literature in terms of oedipus complex is gives secret answers for readers and theatre writer creates new characters who has oedipus complex. in the world one of the greatest writers anton chekhov and william shakespeare' play's Hamlet and the Seagull is available to search for oedipus complex. Hamlet and Treplev have oedipus complex so their behavior is different. This theory will give us a new perspective about these plays. Also be aware of the content of unconscious Oedipus complex in terms of theatrical staging in terms of providing new and different offers.

Key words: Freud, oedipus, Shakespeare, Çehov, Treplev, Hamlet, Psychoanalysis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

1. PSİKANALİZ VE OEDİPUS KOMPLEKSİ	4
1.1. Psikanaliz.....	4
1.1.2. Freud ve Psikanaliz	6
1.1.2.1. Topografik Gelişim Kuramı	6
1.1.2.2. Yapısal Kişilik Kuramı.....	7
1.1.2.3. Psikanalitik Dürtü Kuramı (Libido Kuramı).....	7
1.1.2.4. Psikoseksüel Gelişim Kuramı	8
1.1.2.5. Ruhsal Çatışma, Savunmalar ve Belirti Oluşumu Kuramı	11
1.2. Oedipus Kompleksi	13
1.2.1. Oedipus Kompleksi ve Edebiyat.....	20

II. BÖLÜM

2. OEDİPUS KOMPLEKSİNİN WILLİAM SHAKESPEARE’NİN “HAMLET” OYUNUNDA ASAL OYUN KİŞİSİ EKSENİNDE İNCELENMESİ	22
2.1. Shakespeare’nin Yaşadığı Dönemin Siyasal ve Toplumsal Koşulları	22
2.2. İngiliz Tiyatrosu	23
2.3. Shakespeare’nin Hayatı ve Eserleri	24
2.4. Hamlet	30

2.4.1. Olay Dizisi	32
2.4.2. Kişiler.....	36
2.4.3. Tema / Mesaj / Karşıtlıklar	39
2.4.4 Atmosfer ve Mekânlar	40
2.5. Hamlet'te Oedipus Kompleksi	41

III. BÖLÜM

3. OEDİPUS KOMPLEKSİNİN ANTON ÇEHOV'UN "MARTI" OYUNUNDA ASAL OYUN KİŞİSİ EKSENİNDE İNCELENMESİ.....47

3.1. Anton Çehov'un Yaşadığı Dönemin Siyasal ve Toplumsal Koşulları	47
3.2. 19. Yüzyıl Ortalarında Rusya'da Fikir Akımları.....	50
3.3. Anton Pavloviç Çehov'un Hayatı ve Eserleri.....	52
3.4. Martı	58
3.4.1. Olay Dizisi	60
3.4.2. Kişiler.....	61
3.4.3. Tema / Mesaj / Karşıtlıklar	64
3.4.5. Atmosfer ve Mekânlar	66
3.5. Treplev'de Oedipus Kompleksi	67

IV. BÖLÜM

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	72
KAYNAKÇA	75

GİRİŞ

Modern dünyada psikanalizin ve edebiyatın birbirlerine sunduğu olanaklar neticesinde, edebi eserlerin, psikanalitik açıdan araştırıldığı; sanatçıların da doğrudan doğruya psikanalitik kuramlardan etkilenecek eserler kaleme aldıkları görülmektedir. Dolayısıyla bu iki disiplinin birbirlerine geniş imkânlar sunduğu ortadadır.

Edebiyatın psikoloji bilimine sunduğu edebi eserlerin psikolojinin vazgeçilmez kavramlarına dönüşmesi -Oidipus ve Elektra kompleksleri, Sindrella kompleksi gibi- ve bugün edebi eserlerin çözümlemelerinde, özellikle yazarın iç dünyasının aydınlatılmasından tutun da yaratma süreçlerinin niteliğine, edebi eserle yazar arasındaki bağa kadar pek çok üstü örtülü konunun psikoloji biliminden yararlanılmaksızın yapılmasının zor oluşu gerçeği ortadadır. Bu bağlamda psikanalizin keşfi bile başlı başına bir yenilik olarak addedilmelidir (Emre,2005: 13).

Her sanatçı, eserine kişisel birtakım deneyimlerini, üslubunu, hayata bakışını aktarır. Sanatçının eserine aktardığı bu unsurların temelinde insan bilincinin ötesindeki bazı süreçlerin ve faaliyetlerin de doğrudan etkisi vardır. Bunlar bir yana, edebî eserin malzemesi olan sözcükler, psikanalize göre “bilinçaltı” adı verilen geniş, etkin ve üstü örtülü bir alanın su yüzüne çıkmasına araç olan birimlerdir. Zaten bu noktadan hareket eden Freud da, kuramını çeşitli edebi metinlere uygulayarak kendisine malzeme sağlamıştır. Daha sonra Ernest Jones, Hamlet’i psikanalitik açıdan incelemiş ve çarpıcı bazı sonuçlara ulaşmıştır (Senödeyici, 2008:5).

İnsanın görünür davranışlarının ardındaki duygusal dünyasının araştırılması, kuşkusuz Freud ile başlamadı. Ancak insanın kendini anlaması yönünde, tarihin çok eski dönemlerinde başlamış olan çabalara, yirminci yüzyılın başında yeni bir nitelik ve hız kazandırarak, bugün bile etkililiğini sürdüren psikanalitik düşüncenin yolunu açan Freud olmuştur. Yirminci yüzyıl boyunca psikanalizden hareket eden çeşitli ekoller oluştu; bu ekoller psikanalitik kuramı tartıştılar, irdelediler, yeni kavrayış tarzları ortaya koydular. Bugün bir psikanaliz sonrasında söz edebiliyorsak, bunu böyle canlı bir tartışmayı hayata geçirebilen insanlara borçluyuz (Gençtan, 2006:4).

Freud, başlangıçta bir tedavi yöntemi olarak ortaya çıkan psikanalitik kuramın gerçekte felsefe, din ve sanat alanlarındaki sorunların çözümüne de yardımcı olduğunu söylemiştir. Freud'a göre, özellikle de sanat psikanaliz için çok verimli bir kaynak oluşturur, çünkü sanatçılar, yeryüzü ile gökyüzü arasında, alışlagelmiş bilişsel donanımlarla asla anlaşılamayacak gerçeklikleri bilirler, bize bilinçdışının gizemli kapılarını açarlar.

Freud başta olmak üzere, ilk psikanalistlerin bir bölümü nerdeyse tıp kökenli oldukları kadar da yazın kökenliymiş gibi bir izlenim uyandırır insanda. Romancı ya da ozanlar üzerinde de, romancı ya da ozanların yapıtları üzerinde de (alanlarının sınırları içinde kalmakla birlikte) gerçekten ilginç ve aydınlatıcı yapıtlar sunarlar. Freud'un. Dostoyevski, Shakespeare, vb. üzerine incelemeleri yanında, Jensen'in Gradiva'sının da Sabahlama ve Düşler'i adlı yapıt çözümlemesi, hangi açıdan bakılırsa bakılsın, bir başyapıttır. Freud'un öğrencisi Otto Rank'ın, Rene Laforgue'nin, Marie Bonaparte'in yapıtlarından da genellikle övgüyle söz edilir (Senödeyici, 2008:6).

Bu yapıtlarda da, daha nice benzerlerinde de ilk bakışta anlaşılmasın görünen olguların görünüşlerini aşarak anlamlarına varmak, karmaşık olduğu, kadar da tutarsız ve rastlantısal görünen ruhsal evreni belirleyen temel özellikleri ortaya çıkarmak, kısacası, "açık içerik"ten "gizli içerik"e ulaşmak söz konusudur. Bu yapıtlarda psikanalizin kullandığı temel veriler kullanılır. Bu, "ben", "üstben", "bilinçaltı", "bilinç eşiği", "bilinç", "ilk çocukluk", "cinsellik", "Oedipus karmaşası", vb. Böylece, örneğin Freud bir yandan yazarın yaşamöyküsünü, bir yandan yapıtlarını inceleyerek her ikisinin ortak ögesi olan "gizli içerik"i bulmaya, arkada gizlenen temel "karmaşa"ları ortaya çıkarmaya çalışır.

Tahsin Yücel, "psikanaliz ve yazın eleştirisi" başlıklı yazısında "Yazın eleştirmeni öteden beri psikanalize düşkündür, onun çok çiğnenmiş yollarında dolaşmaya bayılır; psikanaliz de, özgün bir yaklaşım olmasına karşın, inceleme nesnesi açısından edebiyata yakın görünür, dolayısıyla, birinden ötekine atlamak daha kolaydır" diyor (Tahsin, 2000:7).

Freud, kişiliği üç bölüme ayırır: İd, ego ve süper ego. Bu yapılar, bir buzdağı temsilinde düşünülürse id'in tamamı ve süper egonun bir kısmı, buzdağının görünmeyen ancak görünen kısmından çok daha büyük kesiminde kalır. id, zevk ilkesine göre hareket eden dürtüleri ve istekleri barındırır. Ego, mantıklı düşünme ile ilgili kısımdır ve id'i dizginlemeye çalışır. Süper ego ise aile ve toplumun bireye aktardığı ahlaki değerleri ve gelenekleri karşılar. id ve süper ego arasındaki çatışma bireyin kaygı düzeyini artırır. Aradaki gerilimi ise süper ego dengeler. Freud, bastırılan arzuların asla yok olmadığını, kendilerini bilinçaltında gizleyerek zaman zaman meydana çıktıklarını savunur. Basit bir dil sürçmesi bile bazen bunların ortaya çıkmasına aracı olur. Freud, sanatçıların da eserlerinde söylediklerinin, onların bilinçaltına ittiklerinin bir şekilde göstergesi olduğunu düşünerek; edebî eserlere yaklaşır. Freud'a göre bilinçaltına itilen ve meydana çıkmak için fırsat kollayan bastırılmış duyguların temelinde cinsellik ve saldırganlık yatar.

Psikanalitik kuram, kendi yapısından kaynaklanan bazı hususlar nedeniyle, modern eleştirmenler tarafından da eleştirilmiştir. Bu tepkilerin nedenlerinin başında, psikanalitik metodun esere değil, yazara yönelik bir eleştiri içermesi gelir. Eserden hareketle yazara ulaşmanın, eldeki malzemenin değerlendirilmesinde ne kadar etkili olabileceği tartışmalı bir konudur. Oedipus kompleksini göz önüne alırsak, tiyatrodaki karakterlere kuramsal açılardan nasıl yansıdığını görebiliriz. Bu araştırma, William Shakespeare'nin "Hamlet" ve Anton Çehov'un "Martı" oyunlarındaki eksen karakterlerini, oedipus kompleksi açısından değerlendirmeye çalışmakta ve bu kuramın hangi noktalarda doğru ve faydalı, hangi noktalarda hatalı ve sakıncalı sonuçlar doğurabileceğini sorgulamaktadır.

Psikanalitik kuramın, tiyatroya ait metinlere nasıl uygulandığı, bunların maddeler halinde ele alınması ve değerlendirilmesi, yeri geldiğinde Freud'un, konu ile ilgili teorilerinin de açıklığa kavuşturulmasına yardımcı olacaktır. Bu nedenle psikanaliz ve oedipus kompleksini ana hatları ile açıkladıktan sonra, oedipus kompleksinin tiyatro eserleri (Hamlet, Martı) ile kesişim ve ayrım noktaları üzerinde durulmakta ve bu iki oyun oedipus kompleksi açısından incelenmektedir.

Ne gerçek bir bilim adamıyım, ne bir gözlemciyim, ne bir deneyciyim, ne de bir düşünürüm. Mizaç olarak ben bir Conquistador'um, bir fatihim, bir kâşifim..." Freud

I. BÖLÜM

1. PSİKANALİZ VE OEDİPUS KOMPLEKSİ

1.1. Psikanaliz

19. yy sonunda Sigmund Freud'un öncülüğü ile bir grup hekim akıl ve ruh hastalıklarını psikolojik açıdan incelemişlerdir. Bu hastalıklardan birçoğunun fiziksel veya organik kaynakları bulunamıyordu. Hastalıkların kaynaklarının bulunmasında önce hipnoza başvurulmuş, daha sonraları da psikanaliz yöntemi geliştirilmiştir. Freud, akıl hastalıklarının psikolojik nedenlerini incelerken bilinçaltını keşfetmiştir. Freud ve arkadaşları psikoz ve nevrozların çoğunun, kişinin çocukluktan itibaren tatmin edilmemiş olan arzu ve ihtiyaçlarının baskı altına alınmasından, bilinç dışına itilmesinden meydana geldiğini öne sürmüşlerdir. Kliniklerde yaptıkları deneylerde bunu kanıtlamaya çalışmışlardır.

Psikanaliz, histerinin açıklanıp iyileştirilmesinde tıbbın aciz kalması sonucunda gelişmiştir. Bu rahatsızlık çok değişik ve özel bir klinik tablo sergiler, felce yol açabilmesi, temelinde en ufak bir organik neden bulunamaması ve ilaçlara cevap vermemesi, çok şaşırtıcıdır. Bu yüzden bugün bile, kandırma niteliği histeriye bağlı kalmıştır. Freud'un teorisi, histeriyi anlama ve iyileştirme çabasının ürünüdür. Hipnoz denemesi, kişinin ruhsal özelliklerini ve bilincini, ayrıca bilinç-bilinçdışı ilişkisini tanımlamak için bir model oluşturmanın imkânsızlığını göstermiştir. J.M. Charcot'nun Paris'te, H. Bernheim'in da Nancy'de yürüttüğü çok sayıda çalışma, kişinin hipnoz uykusundan uyandıktan sonra (en azından ilk anlarda), hipnoz sırasında kendisine verilen komutlar ve yaptıkları hakkında hiçbir şey hatırlamadığını ortaya koymuştur. Aynı şekilde, histeri belirtileri yaratıp daha sonra bunları ortadan kaldırmada da hipnozdan yararlanılabilir. Sonuçta, aslında hipnoz telkinlerinin izleri kaybolmaz: eğer hastalar, istedikleri takdirde hipnoz telkinlerini hatırlayabilecekleri konusunda ikna

edilmişlerse, tüm telkinler eksiksiz olarak hatırlanmıştır. Öte yandan, Dr. Josef Breuer, Freud ile birlikte yayınladığı “Studien Über Hysterie” (Histeri Üstüne İncelemeler, 1985) kitabında, hipnoz altında histeri belirtilerinin ortadan kalktığı sonucuna varır: unutulmuş olayları söze dökme ve yeniden canlandırma, her ne kadar hasta bu hipnotik tekrarlama hakkında hiç bir şey hatırlamasa da belirtilerin kaybolmasında etkili oluyordur. Bütün bunlar, bilinci etkileyerek işlevsiz kılan veya başarısızlığa uğratan bilinçten bağımsız psişik bilinçdışı olguların varlığını kanıtlamıştır (Thema Larousse, 1993-1994: 442-443).

Freud’a göre içsel yaşantılar bilinçlilik bakımından birbirinden farklı üç düzeyde bulunurlar. Bunlardan ilki olan tam bilinç düzeyinde kişi, anılar, düşünceler, duygular gibi içsel yaşantıların farkındadır. Bilinç tam olarak aydınlıktır. İkinci düzey bilinç öncesidir, burası bilince yakın olan anıların, arzuların bir deposu gibidir. Kişi bunların farkında değildir, ama istediği anda bilinç alanına çıkabilir. Üçüncü düzey ise bilinçaltıdır. Burada kişinin istediği zaman bilinç alanına çıkaramadığı varlıklarından bile haberdar olmadığı duyguları, düşünceleri, anıları, dürtüleri bulunur. Bilinçaltında bulunan bu düşünceler yok olmazlar. Kişiyi rahatsız eder, davranışlarını şu ya da bu şekilde etkilerler. Bilinçaltı düşünceleri rüya ve hayallerde ortaya çıkar. Anormal davranışlar, aslında insanların ruhsal çatışmalarından kurtulabilmek için başvurdukları çabalarlardır. Bu nedenle bu davranışlar asla anlaşılmayacak olan davranışlar değildir. Freud ayrıca kişilik konusunda da yeni bir görüş getirmiştir. İnsanın id-ego-süperego denilen üç yanını ve bunların etkileşimini incelemiştir (Tura, 2000:53).

Adler, insanoğlunun temel sorununu, doğuştan var olan bir aşağılık hissine karşı, bir kudret ile çekişme olarak görmüştür. Ona göre nevrozun esası, kişilerin karakter yapısı ve ego dürtüleri ile ilgili bir sorundur.

Jung, insanoğlunun cinsellikten çok, daha yüksek bir takım kuvvetler tarafından etkilendiğini ve insanın hayvani yapısının, yaratıcılık kudreti ile bir bağdaşma hali yaşamak zorunda olduğunu ileri sürmüştür. Libidoyu da yeniden tarif ederek onu genel bir hayat enerjisi olarak nitelendirmiştir. Jung, insanın kendisini yenilemeye çalıştığını ve yaratıcı bir gelişim içinde olduğunu savunmakta ve kişiliğin ırksal ve soy gelişimsel yönlerine önem vermektedir. İnsanları içe ve dışa

dönük olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Bu grubun her bölümünün hislere, düşlere, düşünceye, içgüdüye ve duygusal bölümlere ayrıldığını belirtmiştir.

Otto Rank'e göre duygular ve düşünceler, insan davranışlarının başlıca belirleyicileri ve denetimcileridir. İnsanların tepki getirecekleri olayları ve görecekteki tepkileri kendilerinin seçtiğini ve çevrelerini yine kendilerinin yarattığını, insanın dünyaya bazı eğilimlerle birlikte geldiğini savunmuştur. Bir başka deyişle Freud, Adler, Jung, Rank ve Freud'un diğer öğrencileri akıl hastalıklarını ve bilinçaltını klinik yöntemlere ve gözleme başvurarak incelemiştir.

1.1.2. Freud ve Psikanaliz

Freud, kişiliğin yapısı, örgütlenmesi ve gelişimine ilişkin kurumsal yaklaşımlarını aşağıda belirtilen başlıklar altında toplamıştır. Bunlar:

- 1- **Topografik Kuram**
- 2- **Yapısal Kişilik Kuramı**
- 3- **Libido Kuramı**
- 4- **Ruhsal-Cinsel (psikoseksüel) Gelişme Kuramı**
- 5- **Ruhsal Çatışma, Savunmalar ve Belirti Oluşumu Kuramı**

1.1.2.1. Topografik Gelişim Kuramı

Bu kuram bireyin bilişsel etkinlikleriyle ilişkili olup, insan davranışlarının bilinçten öte, bilinçaltı ile ilişkili olduğunu vurgular. Freud, bireyin çeşitli bilişsel etkinliklerinin bilince uzaklıklarını saptamayı amaçlamış ve bilişsel içeriklerin belirli biliş bölgelerinde bulunduğunu söylemiştir. Freud bunu topografik kişilik kuramı olarak şu şekilde açıklar:

Bilinç: Bireyin herhangi bir anda farkında olduğu yaşantılarının bulunduğu bölgedir.

Bilinç Öncesi: Bireyin ancak dikkatini zorlayarak hatırlayabildiği yaşantılarının bulunduğu bölgedir.

Bilinç Dışı: Bireyin farkında olmadığı, dikkatini zorlansa bile bilince çıkaramadığı, hatırlayamadığı olayların barındığı bölgedir.

1.1.2.2. Yapısal Kişilik Kuramı

Freud Topografik kuramın bazı hastalarında yeterli olmadığından hareketle yeni bir kişilik modeli daha geliştirmiştir. Bu modele göre kişilik, id, ego, süperegodan oluşmaktadır. Kişiliğin bu üç sistemi sürekli olarak birbiriyle etkileşerek bireyin davranışlarını yönlendirmektedir.

İd: Kişiliğin ilkel yönünü oluşturmaktadır. Daima haz ilkesine göre hareket etmektedir. Gerçek dışı ve mantık dışı istek ve arzularla, bireyin içsel dürtülerinin her ne pahasına olursa olsun derhal doyurulması doğrultusunda bir işlevde bulunmaktadır. Freud'a göre yaşamın ilk günlerinde büsbütün id'den oluşan ilkel yapı ayrımlaşarak ego ve süperego'yu oluşturmaktadır.

Ego: Kişilik yapısının gerçeklik ilkesine göre hareket eden ve kısmen de olsa bilinçli olan bölümüdür. Kişiliğin idare meclisi gibi davranır. Ego, gerçekliğin sınırlarını zorlanmadan bireyin içsel dürtülerinden kaynaklanan ihtiyaçlarının uygun bir şekilde nasıl karşılanacağını tayin etmektedir. Bireyin başını belaya sokmayacak çözüm önerileri arar.

Süperego: Kişiliğin ahlaki yönünü temsil eder. Tüm kararlarında ahlak ilkesinden yola çıkarak, katı ahlaki kurallar çerçevesinde özellikle id'in cinsellik ve saldırganlıkla ilişkili isteklerini ahlaka uygunluğu açısından denetleyerek, kabul edilmesi mümkün olmayan aşırı istek ve taleplerin karşılanmasına karşı çıkar (Sardoğan ve Karahan, 2007:133-144).

1.1.2.3. Psikanalitik Dürtü Kuramı (Libido Kuramı)

Canlı organizmalardaki yapım ve yıkım süreçlerini başlatan iki temel dürtü, ölüm dürtüsü ve libidodur. Ölüm dürtüsü yıkıcı davranışları başlatan güçtür. Böyle bir dürtünün doğal varlığı tartışma konusudur. Saldırgan, yıkıcı dürtülerin doğuştan var olan bir temel dürtü olmadığını, engellenme ve çatışmalarla ortaya çıkan, gelişen bir güdü olduğu görüşü benimsenmiştir. Libido kuramı çok eleştirilmiş olmakla birlikte genellikle daha çok kabul görmüştür.

Freud'a göre libido cinsel haz veren herhangi bir nesne ya da uyarana yönelme anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamda, sevilen, hoşlanılan her nesnenin cinsel niteliği vardır. Libido aslında cinsel dürtünün dinamik belirtisidir. Genellikle libido ile cinsel dürtü eş anlamda kullanılmaktadır.

Libidonun temel özellikleri;

- **Libido karmaşık öge, dürtülerden oluşur ve bunlar parçalanabilir (oral, anal, genital dürtüler),**
- **Her öge dürtü kendi kaynağının özelliğini taşır ve kaynaklar libidinal bölgeler olarak bilinir (oral, anal bölgeler)**
- **Her dürtünün bir amacı ve nesnesi vardır. Amacı boşalma ve doyumdur.**
- **Bir öge dürtü öbüründen bağımsız ya da birlikte bulunabilir. Örneğin; cinsel doyum için ağız ve eşeyssel organ hem birlikte, hem de ayrı kullanılabilir.**
- **Dürtüler birbirleriyle yer değiştirebilirler. Birine bağlı enerji yüklemi öbürüne aktarılabilir. Örneğin; yüceleştirme ile cinsel dürtü amaç ve nesnesini tümünden değiştirerek cinsellikten sıyrılmış bir güdü durumuna gelebilir (Sperry, 1994:72).**

1.1.2.4. Psikoseksüel Gelişim Kuramı

Freud özellikle ilk altı yaş içindeki yaşantılara dikkat çekerek, bu dönemin izlerinin bireyin yetişkinlik yıllarındaki kişilik özellikleri üzerinde belirleyici olduğunu savunmuştur. Bireyin bu sürecini psikoseksüel gelişim kuramı ile belirli temellere dayandırmıştır.

Freud psikoseksüel gelişim üzerinde önemle durmuş, pek çok nevrotik durumun gelişiminde çocukluk cinselliğinin önemli bir rol oynadığını savunmuştur. Freud cinsel terimini, yalnız eşeyssel organların birleşme-üretme amacına yönelik duygu ve eylemlerini içeren dar bir kavram olarak değil, haz veren herhangi bir nesne ya da uyarana organizmanın yönelişi anlamında kullanmıştır. Freud'a göre

sevilen, haz veren, doyum sağlanan her nesnenin cinsel niteliği vardır. Freud'a göre cinsel enerji değişik dönemlerde bedenin değişik bölgelerine ya da organlarına yönelir. Bu nedenle dönemler bu organlara göre adlandırılmışlardır. Libido kuramına göre her dürtünün bir amacı, bir nesnesi ve bir kaynağı vardır. Dürtünün amacı doyumdur. Nesnesi doyum sağlayacak herhangi bir şeydir. Kaynağı bedenin cinsel haz bölgeleridir (oral, anal, genital). Psikoseksüel Gelişim Kuramının 5 Temel Dönemi:

- 1- **Oral Dönem**
- 2- **Anal Dönem**
- 3- **Fallik Dönem**
- 4- **Latent (Gizil) Dönem**
- 5- **Genital Dönem (Tura, 2000:).**

Oral Dönem: Bebeklik döneminde ağız gerek gereksinimler, gerek doyumlar, gerekse de dış çevre ile ilişkilerde kullanılan organdır. Oral dönem doğum sonrası ilk 12-18 ayı kapsar. Doyum sağlayan, haz veren bölge ağız çevresidir. Dürtünün nesnesi ise anne memesidir. Bu dönem id'in egemenliği altındadır. Doğal dürtülerin hemen doyurulması, gerginliğin hemen giderilmesi çocuğun en başta beklentisidir. Çocuk dışarıdan verilecek bakıma tümünden bağımlı ve çaresizdir. Yaşamın ilk altı ayı edilgen içe alma evresi olarak da tanımlanmıştır. Ancak daha sonraları, özellikle 1970'li yıllardan itibaren sadece doyum amaçlı tek yönlü bir alıştan çok yaşamın erken dönemlerinde başlayan bir alışverişten söz edilmeye başlanmıştır. Bu alışveriş özelliğinin gelişebilmesi için annenin kişilik özellikleri önemlidir. Oral dönemde alışverişte dengesizlik yalnızca veren (özgeci) ya da yalnızca almayı düşünen (bencil) bir kişiliğin gelişmesine neden olabilir. Yeme bozuklukları, konuşma bozuklukları, bazı öğrenim bozuklukları gibi dengesizliklerin izlerine rastlanır. Duygusal ve cinsel sorunları olan anneler alışverişini duygu ve cinsiyet alanlarının dışına kaydırırlar. Böylece sevginin yerini yemek, hediyeler, para ya da oyuncaklar, cinselliğin yerini de giyim, işte verimlilik, yaşamda ki başarı alabilir. Umutsuz ve karamsar anneler çocukta umudun gelişimini sevemeyen anneler ise çocuğun kendini sevilebilir bir varlık olarak algılamasını engellerler. Bu

nedenle bu dönem umudun, inancın, temel güven duygusunun ve sevginin belirleyicisi olarak kabul edilmektedir. Depresyon, madde bağımlılığı, depresif kişilik yapısının temelleri bu evrede atılır. (Kayaalp, 2007:1-11).

Anal Dönem: Bu dönem, yaşamın 1-3 yılları arasını kapsar. Haz bölgesi anüs ve çevresidir. Dışkının tutulması ve salıverilmesi arasındaki yaşanan haz çok vurgulanmaktadır. Bu evrede bağımsızlık, özerklik, kontrol eğilimleri, inatçılık, ambivalans ve büyüsel düşünce dikkat çekicidir. Toplumsal kural ve değerlerle karşılaştıkları ve bocaladıkları bir dönemdir. Dürtü ve gereksinimlerindeki düzensizlik, dağınıklık ve kontrolsüzlük bu dönemin özgün özellikleridir. Nesnelere tutma ve bırakmama belirgindir. Çevre ile çatışma şiddeti artmıştır. “Ben kendim yaparım” bu dönemin temel eğilimidir. Bu evrede ki sorunlar, obsesif kompulsif bozukluk (OKB/Takıntı Bozukluğu) ve obsesif kompulsif kişilik yapısının belirleyicileridir. (Kayaalp, 2007:1-11).

Fallik Dönem: Bu dönem, 3-6 yaş dönemini kapsar. Haz bölgesi penis ve klitoristir. Ağız ve anüs haz alanı olarak önemini sürdürse de bundan sonra cinsel organlar ön plana çıkar. Fallik dönemde ki çocukların karşı cinsten ebeveyni sevmesi, aynı cinsten ebeveyni rakip olarak algılaması en belirgin özelliktir ve Oedipus kompleksi olarak adlandırılır. Özetle Oedipus kompleksi, çocuğun karşı cinsten ebeveyne cinsel duygularla yaklaşması, aynı cinsten ebeveynle yarışmaya girmesi ve ona nefret duymasıdır. Oedipus kompleksi erkek çocukta babaya karşı duyulan düşmanlık duygular cezalandırılma ve iğdiş edilme korkusunu beraberinde getirir. Oedipus kompleksinin çözülmesi sağlıklı bir gelişim için koşuldur. Bu döneme özgü cezalandırma korkusu, suçluluk ve utanç duyguları bu kompleksin çözümünü güçleştirir. Kompleksin çözülmesi gerçek kişiliğin bulunmasına, anne baba dışındaki dostluklar ve cinsel ilişkiler geliştirilmesine olanak sağlar. Mutsuz evliliklerde, arkadaş edinmemelerde, tek bir insana saplanıp kalmalarda, sık sık eş değiştirmelerde, baba ya da anneye çok benzeyen insanları arkadaş olarak sevmelerde ve cinsel sorunların büyük bir bölümünde çözülmemiş Ödipal sorunların etkili olduğu düşünülmektedir. Ayrıca abartılı ve yoğun suçluluk duyguları, aşırı utangaçlık ve cezalandırma korkuları da aynı çatışmaların sürmekte olduğunu

gösterir. Ödipal sorunların çözümü uzun bir zaman ister. Bir bölümü yaşam boyu sürer, hatta çözülmeyen kalır, ergenlik döneminde aynı sorunların alevlenmesi bu düşünceyi destekler (Tura, 2000:56).

Gizlilik (Latans) Dönemi: Bu dönem 5-6 yaşında başlayıp, ergenlik dönemine dek süren, yatışma ve dinginliğin egemen olduğu bir evredir. Oral, anal ve genital dönemde olan çatışmalar çözülmüş gibidir. Ancak bu görünüm aldatıcıdır, çünkü çözülmüş ya da işlenmiş gibi görünen sorunlar ergenlik döneminde tüm şiddeti ile yeniden alevlenir. Gizlilik dönemi artan sorunlarla baş edebilmek için gerekli bir soluklanma molasıdır. Bu soluklanma oral, anal ve genital sorunların çözümünün ileri bir tarihe ertelenmesi, bilişsel yetilerin gelişmesi, haz ilkesinin yerini gerçeklik ilkesinin alması gibi fırsatlar sağlar. Geriye kalan enerji yüceleştirmede kullanılır; arkadaşlıklar kurulur, öğrenme yetisi artar. (Kayaalp, 2007:1-11).

Genital dönem: Bu dönem ergenlik ve onun getirdiği yoğun fizyolojik değişikliklerle başlar. Ergen bedenini ve cinselliğini öğrenir. Aynı zamanda önceki dönemlerdeki ruhsal süreçler yeniden yaşanır. Bu süreçlerden en önemlisi ise anneden ayrılma ve bireyselleşme sürecidir. Bu sürecin yeniden yaşanıp sağlıklı tamamlanması ile kimlik kazanılması ve cinsel tercihin belirginleşmesi sağlanır (Kayaalp, 2007:1-11).

1.1.2.5. Ruhsal Çatışma, Savunmalar ve Belirti Oluşumu Kuramı

Engellenme: Dürtünün amacı boşalım ve gerginliğin ortadan kalkması, doyum ve hazdır. Bu amacın gerçekleşmesi için organizmanın yöneldiği doğrultuda bir engelin bulunması; bu nedenle boşalım ve doyumun olmaması durumuna engellenme denir. Organizmanın doyurulma gereksinimi süreceleceğinden, bu gereksinimin ortaya çıkardığı gerginlikte sürecektir. Bu durum hoş olmayan, istenmeyen bir durumdur. Organizma doğal olarak kendisine acı veren bir durumdan kaçacak ya da böyle durumları, etkenleri ortadan kaldırmaya yönelecektir.

Engellenmeyi Doğuran Etkenler:

➤ **İçten gelen etkenler: Bedensel güçsüzlükler, hastalıklar, suçluluk duyguları, korkular, kişinin benliğine sinmiş yasaklar.**

➤ **Dıştan gelen etkenler: Doğal afetler, ekonomik çöküntüler, savaşlar, aşırı toplumsal yasaklar. Engellenme bilinçli bir süreç değildir, bilinçdışı birçok etkenlerle engellenme durumları ortaya çıkabilir.**

Çatışma: Organizma birbiri ile bağdaşmayan birçok dürtü ya da dürtü nesnesi ile karşı karşıya kalınca çatışma durumu ortaya çıkar. Türleri; yavaşma-yavaşma çatışması, uzaklaşma-uzaklaşma çatışması, yavaşma-uzaklaşma çatışması. Çatışmada bir engellenme durumudur ve gerginliğin artmasına yol açar.

Anksiyete: Dışarıdan gelen bir tehlikeye karşı olan duygusal tepkiye korku denir. Korku benliğe, varlığa yönelik bir tehlike durumunda kaçma davranışlarını başlatan bir duygudur. Korku bulunmasa organizma tehlikeli durumlardan kendisini hemen kurtarma, kaçma durumuna giremezdi.

Kişi için tehlikeler, yalnızca dışarıda var olan nesnel tehlikeler değildir. Çoğu kez, insan kendi içindeki dürtülerden, eğilimlerden, geçmiş yaşantıların anılarından da korkabilir. Kişiyi hoş olmayan bir duruma sokan herhangi bir şey tehlike olarak algılanır. Bilinçli tehlikeye karşı tepki korku ise; bilinçdışı olan ve nesnesi kişice tanınmayan içten tehlikelere karşı tepki de bunaltıdır.

Freud'a göre normal insanın duyduğu anksiyete ile nevrotik anksiyete birbirinden mantık ve anlaşılır olması bakımından ayrılmaktadır. Günlük yaşamda herkesin yaşadığı anksiyete gerçekçi anksiyetedir. Bunun yanı sıra özellikle süperegonun vicdan diye bilinen bölümünün tehlikeli saydığı durumlarda ortaya çıkan anksiyete ise ahlaksal anksiyetedir.

Egonun, içgüdülerin birden boşalma istemlerini engelleyememesi korkusu sonucu oluşan anksiyete ise nevrotik anksiyetedir.

Anksiyetenin (birincil) kaynakları:

- **Çaresizlik hisleri,**
- **Ayrılma veya ayrılma tehdidi,**

➤ **Yoksunluk ve kayıp,**
➤ **Düş kırıklığı,**
➤ **Anksiyetenin özellikle ebeveynlerden önsezi ve özdeşleşme ile geçmesi veya iletişimi: bebek doğuştan annenin veya anne figürünün kendinin yaşantıları olabilecek sıkıntı, ilgisizlik, nefret duygularını sezebilme yeteneğine sahiptir.**

➤ **Onaylanmamak veya önemli bir ergin tarafından onaylanmamak korkusu**

➤ **Fiziksel tehditler: dış çevre, iç çevre (açlık, susuzluk, hastalık, fizyolojik durumlar), gerçek-aktüel fiziksel ve ruhsal taciz.**

➤ **Şartlandırılmış cevaplar: bir bebek eğer seri halinde fiziksel ve ruhsal yoksunluğa ve acıya maruz bırakılırsa, ilerde ergenlikte kişi buna uyumlu olarak aşırı bir anksiyete reaksiyonu gösterebilir.**

Anksiyetenin (ikincil) kaynakları:

➤ **Ergenlikte görülen anksiyete türleridir.**

➤ **Bilinç-süperego çatışması,**

➤ **Önemli kişilerin onaylarını alamama,**

➤ **Sosyal çatışma,**

➤ **Kendini korumada tehditler,**

➤ **Şartlanmış cevaplar: Kişi anksiyete yaratacak olaylara tanık olmuşsa bunun sonucunda fobik veya kompulsif nörotik tabloların oluşumuna neden olabilir.**

➤ **Düş kırıklığı ve düşmanlık,**

➤ **Çocukluktan kalan artıklar: ayrılma, özdeşleşme, yetersizlik, bağımlılık. (Kayaalp, 2007:1-11).**

1.2. Oedipus Kompleksi

Psikanaliz kuramı geliştikçe, Freud da hastalarını tedavi ederken karşılaştığı olayları biçimlendirmek ve açıklamak için sayısız sistem ve teori geliştirmiştir. Bu

teşhis ve sitemlerden biri de “Oedipus Kompleksi”dir. Freud oedipus kompleksini şu şekilde tanımlar:

En basit şekliyle ifade etmek gerekirse erkek çocuğun durumu şu şekilde tanımlanabilir: Çok küçük yaşlarda erkek çocuk annesine yönelik bir nesne yatırımı geliştirir... Çocuğun kendini özdeşleştirmek için seçtiği kişi ise, babadır. Bu iki tip ilişki bir süre yan yana gider ve bu durum anneye yönelik cinsel isteklerin yoğun olarak hissedilmesi ve babanın bu isteklerin önünde bir engel olduğunun anlaşılmasına dek sürer; bu durum da Oidipus karmaşasına yol açar (Freud, 1957:219).

Freud, bu kuramın çıkış noktasını arkadaşına yazdığı mektupta şöyle anlatır;

Genel değer taşıyan tek bir fikir kafama dank etti. Kendi durumumda da, anneme âşık olduğumu ve babamı kıskandığımı fark ettim ve şimdi bunu erken çocukluk döneminde evrensel bir olay olarak görüyorum. (...) Eğer böyleyse, Oedipus Rex'in sürükleyicilik gücünü anlayabiliriz. Belki de ilk cinsel itkimizi annemize ve ilk nefretimizi ve ilk öldürme isteğimizi babamıza yöneltmemiz hepimizin kaderi. Düşlerimiz bizi bunun böyle olduğuna ikna ediyor (Rudnytsky, 2010:81).

Fallik dönemde ortaya çıkan oedipus kompleksi, babayı ortadan kaldırma ve anneyi kendine eş edinme dürtüsü olarak ifade edilmektedir. Karşı cinsten ebeveyni sahiplenmesi ve kendi cinsinden ebeveyni ‘saf dışı’ etmesi konusunda çocuğun beslediği duygu, düşünce, dürtü ve fantezilerin toplamıdır. 3 ila 5 yaşları arasında kapsayan fallik evrede karşı cinsten ebeveynini sahiplenmeyi arzulayan çocuk, rakip olarak gördüğü kendi cinsinden ebeveyninden nefret eder. Genelde erkek çocuklar için kullanılsa da, bu terim bazen kız çocuklarda buna karşılık gelen “Electra kompleksi” için de kullanılır.

Bu evre, yaklaşık olarak üçüncü yıla altıncı yıl arasında yer alır. Libido enerjisi genital bölgede yerleşir. Haz elde etme tarzı erkek çocuklar için girme, kız çocuklar için almadır ve bir mastürbasyon etkinliğiyle kendini gösterir. Libido enerjisinin nesnesi esas olarak karşı cinsten ana-babadır. Erkek çocuk için temel normal korku baba tarafından iğdiş edilme korkusudur; kız çocuğa gelince, yaralanmış olma kesinliği onu anneye duyduğu sevgisini babaya aktarmaya sevk eder. İğdiş edilme tehdidine karşı erkek çocuktan daha az duyarlı olan kız çocuk, Oedipus karmaşasını, karşı cinsten ana-babaya bağlılığını çözmeye daha az güdülenmiş olacaktır. Karakteristik savunma mekanizmaları

bastırma, yer değiştirme ve duygu dönüşümüdür. Bu dönemi yansıtan toplumsal tutumlar ve karakter özellikleri şunlardır: İçtepisellik, saflık, istikrarsızlık, yüzeysellik, çıkarıcılık, güven aşırılığı, kibirlilik (Deutsch ve Kauss, 1972:155).

Freud, bu adı Sofokles'in Oedipus adlı tragedyasından almıştır.

Söz konusu tragedyada Oedipus, Thebai'nin lanetlenmiş kral soyundan gelir. Anası Iokaste'nin ona gebe iken gördüğü bir rüyanın tefsirine göre, doğacak çocuğunun kendi babasını öldüreceği ve annesi ile evleneceği anlaşılır. Bu korkunç kehanet karşısında Iokaste ile kocası Laios'a, doğan çocuğu doğar doğmaz ortadan kaldırmaktan başka bir çare kalmaz. Çocuk kimsenin haberi olmadan emin bir kişiye teslim edilerek saraydan kaçırılır, ormanda ayağından ipe bağlanarak bir dala asılır ve ölüme bırakılır. Ne var ki, bir müddet sonra oralardan geçen bir çoban, ayağından asılmış olduğu için ayağı şişmiş olan bu çocuğu bulur ve onu Korinthos kralı Polybos'a teslim eder. Korinthos kralı da, ismini bilmediği için bu çocuğa "Oedipus, şiş ayaklı", (oedima-şişlik, pus-ayak) adını vererek, onu kendi oğlu gibi yetiştirir. Ancak, soy bir defa tanrılarca lanetlenmiştir ve bu lanet sonuna kadar gidecektir. Oedipus büyüyünce, etraftaki dedikodulardan, kendisinin bulunmuş bir çocuk olup Polybos ailesinin esas çocuğu olmadığını öğrenir. Hakikati öğrenebilmek için kâhinlerin memleketi Delphoi'ye gitmeye karar verir. Delphoi'de korkunç hakikati öğrenir: Kendisi lanetlenmiş bir kimsedir, babasını öldürüp annesi ile evlenecektir. Ağır bir sıkıntı içinde Delphoi'den ayrıldığında yolda bir geçitten geçerken tanımadığı iki kişiye rastlar. Münakaşa sonunda çıkan kavgada bu iki kişiden birisini öldürür, diğeri ise kaçar. Sonunda, Oedipus tanımadığı bir şehre girer; şehir matemdedir, şehrin kralı ölmüş, şehir idarecisiz, kraliçe ise kocasız kalmıştır. Etrafta bir hikâye dolaşmaktadır: Sfenks denilen canavar o şehre gelmiş ve önüne gelene iki zor bilmece sormaktadır. Kimse de bu bilmeceleri çözemediği için canavar, rastladığı kimseleri yüksek bir kayadan uçuruma yuvarlamaktadır. Bu duruma bir hal çaresi bulabilmek ümidi ile fikir almak için Delphoi'deki kâhinlere gitmekte olan kral ve nedimi dar bir geçitte genç bir adamla karşılaşmışlar ve çıkan kavgada, kral yabancı tarafından öldürülmüştür. Oedipus bunun üzerine Sfenks'e gider ve canavarın sorduğu iki güç bilmeceyi çözer. Sfenks, bilmecesinin çözüldüğünü öğrenince, şehri

affeder ve kendisini uçurumdan atarak intihar eder. Başarılı bir şekilde şehre dönen Oedipus kurtarıcı olarak karşılanır, şehrin kralı ilan edilir ve eski kralın dul karısı ile evlenir. Bu evlilikten dört çocuk dünyaya gelir. Bir müddet sonra şehirde veba salgını başlar, Delphoi'ye gidilerek bu salgının nedeni sorulduğunda, öldürülen eski kralın Laios'un katilinin cezalandırılmasının şart olduğu öğrenilir. Araştırmaları bizzat idare eden Oedipus, kendi araştırması sonunda korkunç gerçeği öğrenir. Annesi Iokaste kendini öldürür, Oedipus da, annesinin iğnesi ile gözlerini kör eder (Çalışlar, 1995:215).

Freud, bu mitteki sembollerden yola çıkarak Oedipus kompleksinin evrensel olduğunu öne sürmüştü ve bu kompleksi çekirdek kompleks olarak değerlendirmiştir. Kız ve erkek çocukların Oedipus kompleksine farklı yollardan geçerek girdiklerini savunmuştur. Ona göre erkek çocuğun Oedipus kompleksine girmesi, dolaysız bir süreçtir: Fallik dürtülerin baskısıyla annesini arzular, onunla evlenmek ister. Ama kız çocuklarda durum daha dolambaçlıdır; komplekse yol açan şey iğdiş kaygısıdır; yani bir penisi olmadığını gören (iğdiş edildiğine inanan) kız çocuğu bu nedenle annesinden nefret eder ve ona bir penis (çocuk) vermesi için babasına yönelir. Aynı şekilde Oedipus kompleksinin çözülmesi de farklıdır. Erkek çocuk, cezalandırılma (iğdiş) korkusuyla annesinden vazgeçmek zorunda kalır; bu vazgeçiş sırasında cinsel dürtülerini yoğun bir şekilde bastırarak gizlilik evresine girer. Kız çocuğu ise babasını sahiplenmek için bir kadın olmaya, annesi gibi davranmaya çalışır; annesiyle özdeşleşir, yani bir anlamda bu kompleksten hiç kurtulmaz. (Freud, 1998:311).

Freud'a göre penis keşfetme evresiyle oedipus dönemi evresi aynı zamanda olur. Penis keşfetme evresinde penisiyle oynayan çocuk, bu davranışı onaylamayan çevresi tarafından sürekli iğdiş edilme tehdidine maruz kalır. Freud bu tehdidin genellikle kadınlardan geldiğini söyler; kadınlar kendi otoritelerini güçlendirmek için sık sık bu cezayı vereceğini söyledikleri babayı veya doktoru öne sürerler. Bazen kadınlar çocuğa gerçekte pasif bir rol oynayan cinsel organın değil, aktif suçlu olan elin kesileceğini söyleyerek tehdidi sembolik bir anlamda hafifletirler. Oldukça sık görülen bir şey de oğlan çocuğun penisiyle oynadığı için değil, her gece yatağını

ıslattığı ve temiz kalamadığı için iğdişle tehdit edilmesidir. Çocuğun bakıcıları sanki geceleri ortaya çıkan bu kendini tutamama olgusu çocuğun penisıyla gereksiz yere ilgilenmesinin bir sonucu ve kanıtymış gibi davranırlar ve bu konuda belki de haklılar. Şöyle veya böyle, uzun süreli yatak ıslatma erişkinlerin boşalmalarıyla eşitlenecektir. Bu dönemde çocuğu mastürbasyona iten şey cinsel organlardaki aynı uyarımın bir dışavurumudur. Oedipus kompleksi çocuğa biri aktif diğeri pasif iki doyum imkânı sağlar. Erkeksi bir tarzda kendini babasının yerine koyabilir ve annesiyle babası gibi ilişki kurabilir ki bu durumda babayı bir engel olarak görecektir; ya da annesinin yerini alıp babasının sevgisini kazanmak isteyebilir ki bu durumda annesi gereksiz olacaktır. Çocuk, doyurucu bir erotik ilişkinin ne olduğu konusunda ancak çok belirsiz düşüncelere sahip olabilir; ancak bunda penis bir rol oynuyor olmalıdır, çünkü kendi organındaki duyumlar bunun bir kanıtıdır. O güne kadar kadınların da penisi olduğundan kuşkulması için hiçbir neden olmamıştır. Ama şimdi iğdiş ihtimalini kabullenmesi ve kadınların iğdiş edildiğini düşünmesi Oedipus kompleksinden doyum almanın iki muhtemel yolunu da ortadan kaldırır. Çünkü her ikisi de penisini kaybetmeyi [iğdiş] içerir. Oedipus kompleksi alanında sevgide doyum bulmanın bedeli çocuğun penisini kaybetmesi ise, vücudunun o kısmına duyduğu narsistik ilgi ile ebeveyn nesnelere libidinal yükü arasında mutlaka bir çatışma ortaya çıkacaktır. Bu çatışmada normalde bunlardan ilki galip gelir: çocuğun egosu Oedipus kompleksinden uzaklaşır. (Freud, 1998:311).

Oğlan çocuğu annesini kendi malı gibi görür; ama bir gün annesinin sevgi ve özenini yeni gelen bir bebeğe aktardığını görür. Biraz düşünürsek, bu etkilerin önemine ilişkin duygumuz derinleşir, çünkü kompleksin içeriğine ters düşen bu türden can sıkıcı yaşantıların kaçınılmaz olduğunu görürüz. Örnek verdiğimiz türden özel olaylar olmasa bile umulan doyumun bulunmaması ve arzulanan bebeğin sürekli reddedilmesi sonunda küçük âşığın umutsuz özleminden vazgeçmesine yol açacaktır. Bu yolla Oedipus kompleksi başarısız olması ve içsel imkânsızlığının sonuçları nedeniyle ortadan kalkacaktır (Freud, 1998:311-307).

Temelde Freud'un izinde olan bir başka psikanalizci Melanie Klein'e göre 3-6 yaşları arasında yaşandığı düşünülen Oedipus kompleksinin aslında yaşamın ilk ayının ikinci yarısında yaşanan memeden kesilme süreci içinde yer aldığı

görüştüğüdür. Klein'a göre iç güdüsel dürtüler, spesifik obje ilişkileri içine geçmiş karmaşık ruhsal fenomenlerdir.

Lacan'a göre ise Oedipus karmaşası üç aşamada yapılaşmıştır. Birinci aşamada çocuk annesini arar, annenin yöneliminin (annenin söyleminin) sürekli olarak babanın varlığı ile saptırıldığını bulur. Başka şekilde söylersek oğul, annesiyle ilişkisinin dışarıdan, annenin arzuladığı bir üçüncü tarafından düzenlendiğini, annesi ile başlattığı idealizasyon ve frustasyon diyalektiğinin kendinden çok babaya bağlı olduğunu keşfeder. Annenin Arzusu'nu arzular, fakat annesi de babayı arzular. Çocuk kendi de bir yasaya (babaya) tabi olan bir varlığa tabidir. Çocuk özgür bir nesne arıyordu fakat bir özne-nesne buldu, kaynaşmaya yönelik bir ilişki aramıştı, babanın dolayımını buldu. Gerçekte bu dolayım (...) katı anlamıyla babanın dolayımı değildir, toplumsal kodun dolayımıdır. Dolayım kavramı sadece geç Oedipus karmaşasını değil, İngiliz okulunun incelediği erken Oedipus çatışkısını da anlamaya imkân verir gibi gözüküyor. Oedipus karmaşasının ikinci aşamasında baba, anne ile cinsel ilişkiye sahip olarak iki anlamda yoksun bırakıcı olarak devreye girer. Birinci olarak çocuğu arzusunun nesnesinden yoksun bıraktığı için, ikinci olarak anneyi fallik nesneden yoksun bıraktığı için. Fallik nesneye sahip olan babadır, anne değil. Çocuk için çözüm, onu annesinden söken nesne ile özdeşleşmektir. Onun ikilemi fallus olmak ya da olmamaktır. Anne çocuğu kendinin olmayan bir yasaya göndermiştir ve öte yandan kendi de yasa olarak yönelttiği şeye aittir. Çocuk fallus olmak istediğinde ve fallus olmanın söz konusu olmadığını, ama penise sahip olmanın söz konusu olduğunu keşfettiğinde Oedipus karmaşasının üçüncü aşamasına yönelir ve böylece de kaderi çizilmiş olur. Omnipotent baba imgesi çöker: Baba belki penise sahiptir, ama fallusa değil. Böylece “olmak” diyalektiğinden “sahip olmak” diyalektiğine yönelir. Babayı yasa olarak değil, insan olarak ayırt ederek, onu “Benin İdeali” olarak yerleştirir ve değer sistemleri ile birlikte ahlaki yaşam başlar. Oedipus karmaşasının çözümü, anne ile ikili ilişkiyi yasaklayarak, öznenin kökensel arzusunun bilinmeyen durumuna iter ve babanın metaforu sürecine göre ona yeni imgesel, toplumsal biçimler bulur (Tura, 2007:82).

Freud için oedipus kompleksi istisnasız olarak bütün insanların ve özellikle çocukluk çağının cinsel uyanması döneminde denedikleri kaçınılmaz bir duygusal kriz ve aşama idi. Bu kompleks insanların çoğunda ergenlik çağında bir çözüm buluyordu, Jung'un kompleks anlamında ise bu derece katılık ve kesinlik yoktu.

Normal insanların, Şu veya diğer bir hastalık gibi, kompleksleri olması doğaldı fakat ortada bir trajedi söz konusu değildi.

Jung'a göre anne bir seks objesi değil, koruyucu ve besleyici figrd. Zihinsel hastalıkların çoğunun kaynağının da çocukluktaki yaşantılar değil, hali hazırdaki psikolojik çatışmalar olduğunu vurgulamaktaydı. Çocuğun bebeklikteki bir arzuyu bastırmaktan çok, okulda zorbalıkla karşılaşmaktan ötürü nörotik olması çok daha muhtemeldi (Muchenhaupt, 2002:90).

Jung daha ziyade ilkel toplumların sembolizmleri ve mitolojilerini inceliyordu ve ruh hastası olan genç bir Amerikalı kızın hatıralarını okuyunca hezeyanlarındaki mitolojik karakter kendisini büyülüyordu. Artık Jung Şu kanısını açıktan belirtiyordu: "bilinç dışında oedipus kompleksinden başka Őeylerde vardır". İşte bu düşünce iki ünlü psikanalisti birbirinden ayırmıştı ve Jung analitik psikoloji ekolünü kurmuştu. Jung'a göre esas itibariyle kabul ettiği bilinç dışında baskılı olarak (Anneyi ve babayı cinsel eğilimle sevme) vakaların çoğunda kişisel bir dram teşkil etmez. Bu korku daha ziyade dinsel nitelikte idi. Bu suretle buna bütün evrendoğum ve mitolojilerin çoğunda yer veriyordu. Freud ve Jung ekolleri arasındaki tartışma Jung'un 1961'de ölmesine kadar sürmüştür (Rudnytsky, 2010:86).

Freud'a karşı çıkan bir başka psikanalist Karen Horney ise oedipus kompleksinin çocukla ana-baba arasındaki cinsel saldırgan türde bir çatışma olmadığını, bu karmaşanın ana-babanın çocuğa karşı geliştirdiği reddetme, aşırı koruma ve cezalandırma gibi kusurlu tutumlar sonucu, çocukta oluşan anksiyete sonucunda ortaya çıktığını belirtmiştir. Ayrıca, Freud'un kadın psikolojisini belirleyici en önemli etmenin, erkek üreme organına imrenme olduğu biçimindeki görüşüne şiddetle karşı çıkmıştır. Kadın psikolojisinin temelinde güvensizlik duygusunun varlığını kabul etmiştir; ancak bunun cinsel organların anatomik farkları ile pek ilgisinin olmadığı görüşünü savunmuştur (Gençtan, 2006:223).

Özetlersek oedipus kompleksinde ocuk, ebeveynleriyle özdeşleşme sağlama yolunda onlarla yoğun sevgi ilişkileri kurmaya başlar. Bu ilişkilere Freud, 'Oedipus kompleksi' adını vermiştir. Freud, Oidipus karmaşasının kız ve erkek çocuklar tarafından iki farklı Şekilde yaşandığını düşünür ve bu yüzden her iki cins için farklı

açıklamalar sunar. Çocuk bir yandan babasına karşı düşmanca duygular beslerken, diğer yandan da cezalandırılmaktan ötürü tedirgin olur. Bu korku çoğu kez babanın kendisini cinsel organından yoksun bırakacağı biçiminde yaşanır. “Freud buna ‘hadım edilme endişesi’ (kastrasyon) adını vermiştir.” (Hail, 1954:109). Oidipus karmaşası bittiğinde hadım edilme korkusu da biter ve erkek çocuğun ilk özdeşleşmesi olan baba ile özdeşleşme başlamış olur: “Oidipus karmaşasının bu yolla çözülüşü, erkek çocuğun karakterindeki eril niteliklerin pekiştirilmesini sağlar.” (Freud, 1957:220).

‘Oedipus’ kavramı bu bağlamda, hayran olunan, sevilen, özlemi duyulan ilk nesneyle yeniden buluşmayı, bir olmayı ve bu uğurda öne çıkan tüm engelleri de ortadan kaldırmayı hedefleyen çocuksu köken duygusunun da ifadesi olmuş olur.

1.2.1. Oedipus Kompleksi ve Edebiyat

Edebiyat ile psikodinamik açıdan en ciddi ilgilenen bilim adamı hiç kuşkusuz Freud’dur. Freud’un bilinçaltı ile buna bağlı olarak geliştirdiği cinsel baskılama ve dışavurum kuramları, ilk olarak bizzat Freud tarafından edebiyata uygulanmıştır. Freud’un, teorilerini geliştirirken, Antik Yunan Edebiyatı ve mitolojilerinden yararlandığı da bilinen bir gerçektir.

Birçok bilim adamı, sanatçıyı ve dolayısıyla da edebiyatçıyı psikopatolojik bir travma içerisinde görürken, Freud tam tersine, yaratıcılığın psikopatoloji ile değil, normal psikodinamik ile daha yakından ilgili olduğunu savunmuştur (Alper, 2001:20).

Oedipus kompleksinin kökeni ve çözümü üzerinde duran Freud Psikanalitik edebiyat araştırmalarında ve incelemelerinde sadece mitolojide değil, zamane edebiyatında, masallarda, mitlerde, belki hastaların terapi sürecinde onlardan dinlenen rüyalarda bile bu kompleksin izi sürülecek ve bir Oedipus kompleksi ya da anneyi kıskanma kaynaklı baba katli kültür kaynaklarında araştırılmaya başlanacaktır.

Freud, psikanalitik süreçte yazılı kültür kaynaklarının, hele de mitolojik ve edebi metinlerin önemine vurgu yapmakta, Sophokles’in “Kral Oedipus” metninden

çağı etkileyecek önemli bir keşfe de geçebilmektedir. Sophokles'in adı geçen trajedisini okuyarak bu trajedideki olayı bir karmaşa olarak geliştirecek denli psikanalitik bilgi ve keşif Freud'a has duyarlılık ve öngörü içerir.

Freud'un edebiyatla ilişkisi ve eserler üstündeki yeni çıkarımları, okuduğumuz edebi eserlere bakış açımızı değiştirmiştir. Ödipal duygular ve baba katli nosyonları, ensest ilişkinin psikopatolojisi, tabuya varan yasaklamaların toplumda oluşturduğu huzursuzluklar "Totem ve Tabu" (1912/13) ile "Uygarlığın Huzursuzlukları"nda (1930) derinlikli olarak incelenmiştir. Bu çalışmalarda Sophokles'in "Kral Odipus"u, Shakespeare'in "Hamlet"i, Schiller'in "Wallerstein"ı, Kleist'in "Prens Friedrich von Homburg"u gibi trajediler seçilerek, yer yer William Tell'e de atıflar yapılarak ödipal kompleksin kökenine inilir (Liewerschiedt, 1987:212).

Freud en çok araştırdığı ve çözümlediği yazar olan Dostoyevski'de de oedipus kompleksi olduğunu ve bunu Karamazov Kardeşler'de işlediğini söyler.

Karamozov Kardeşler'de erişkin dönemindeki romancının dini, siyasi ve entelektüel endişelerinin altında onun(biyografik verilerden çıkarılmadığı) emosyonel yaşamındaki merkezi motifi, eski çocukluk sorunlarını görür: babayı öldürme ve bundan dolayı acı çekme isteği; romanda bu durum başlıca kahraman olan Dimitri'den bir başka oğla Smerdiyakov yansıtılmaktadır (Holland, 1999:28).

Edebiyatla psikiyatrinin ilişkisi, her iki bilim dalının da insanı merkeze koymasından ileri gelir. Edebiyat insanı sosyal çevresi içinde göstermenin yanı sıra insanın zihninden geçenleri de açığa çıkarır. Psikiyatri ise, kişinin bazen kendisinin bile cevap bulamadığı ruhsal sorunlarına eğilip insan olmanın güçlüklerini hafifletmeyi amaçlar. Bu sebeple edebiyatla psikiyatri arasında yoğun bir iletişim bulunmaktadır.

II. BÖLÜM

"Shakespeare konusunda düşündüklerini söylemek her edebiyat

öğretmenin görevidir. Bundan kaçmak görev ahlakına aykırıdır. Ama bu görevi yerine getirende, kendi değerini açığa vurmuş olur.”

H.B.

CHARLTON

2. OEDİPUS KOMPLEKSİNİN WILLİAM SHAKESPEARE’NİN “HAMLET” OYUNUNDA ASAL OYUN KİŞİSİ EKSENİNDE İNCELENMESİ

2.1. Shakespeare’nin Yaşadığı Dönemin Siyasal ve Toplumsal Koşulları

İngiltere savaşlar ve iç çekişmeler yüzünden Rönesans’tan 15 y.y. sonuna kadar pek etkilenmemiştir. İngiltere kralları, İngiltere’nin Norman işgali altında olduğu 1066’dan beri, aynı zamanda Fransa’da da geniş topraklara hâkim oldular. Ve Fransa’nın yönetici sınıflarından ailelerle evlilik yaptılar. 1337’de İngiltere, Fransız krallığı üzerinde hak talep etti ve böylece oldukça uzun süren (çoğunlukla Yüzyıl Savaşları diye anılan) bir çatışmayı hızlandırmış oldu ve bu savaş 1453’e kadar devam etti. Özellikle 1415’den sonra V. Henry Fransız krallığına vekil ve varis olarak ilan edildiğinde İngiltere, bir süre için bu mücadeleyi kazanıyor gibi göründü. Ancak V. Henry’nin 1422 yılında ölümünden ve 1429’da Jean D’arc’ın ortaya çıkışından sonra İngilizler hızla kontrolü kaybettiler. 1453’te İngilizler Fransa’da sadece Calais’i ellerinde tutuyorlardı. İngiltere’de hemen hemen aynı zamanlarda krallık için, York ve Lanchester hanedanları arasında bir çatışma (Güller Savaşı) başladı. Bu çatışma 1485’e kadar devam etti. 1485 yılında Richmond Kontu, III. Richard’ı yenilgiye uğrattı ve muhalif grupları birleştirdi. Ardından VII. Henry gibi Tudor hanedanlığını kurdu ve bu hanedanlık İngiltere’yi, 1603 yılında I. Elizabeth’in ölümüne kadar yönetti. Tudorlar İngiltere’ye politik istikrar ve güçlü bir merkezi hükümet getirdiler.

İngiltere’de Tudorların yönetimi altında Rönesans ruhu da hissedilmeye başlandı. VIII. Henry İtalyan hümanistlerini İngiltere’ye davet etti ve onlar İngiliz

araştırmacılarını antik dönem edebiyat ve felsefe çalışmaları yönünde cesaretlendirdiler. Bu yeni ilgi alanları kısa bir zaman içinde oyun yazarlığını etkiledi. (Brockett, 2000:179)

Shakespeare'in yaşadığı zaman dilimi, büyük bir imparatorluğun batı Avrupa'yı titrettiği bir çağdı. İspanyolların yenilmez denildiği deniz filosunu yenen İngiltere, I. Elizabeth gibi güçlü ve akıllı bir kraliçenin yönetimi altındaydı (Nutku, 1994:5).

2.2. İngiliz Tiyatrosu

Shakespeare'in yetiştiği Elizabeth Çağı, İngiliz Rönesans'ının gerçekleştiği, uyanıp yenilenme, canlanıp devinme, güçlenip büyüme dönemidir. 1580'li yıllar süresince oyun yazarlığındaki tüm eğilimler birleşmeye başladı; bunu asal olarak genellikle "Üniversite Aydınları" olarak isimlendirilen bir grup eğitimli insanın halk sahneleri için yazmaya başlaması sağladı. Bu yazarların en önemlileri Thomas Kyd, Christopher Marlowe, John Lyly, Robert Greene'dir.

Rönesans'la birlikte, insan, dünyasına sahip çıkmaya, onu her yönden ele geçirmeye başlıyor. Başlarda İngiliz Tiyatrosu da Rönesans'taki İtalyan tiyatrosunun arkasından topallayarak giden bir sanattı. 15.yüzyılın ikinci yarısının başlarında İngiltere'de Ariosto'nun iyi kurulmuş komedyalarına ya da Macchiavelli'nin mizahına yetişecek bir kimse ortaya çıkmamıştı. Bunun için de, Sir Philip Sydney, haklı bir yolda kendi döneminin tiyatro eylemini yürüten kişilerini suçluyordu. Ancak 16. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'de Antik Yunan tiyatro adamlarına parmak ısırtacak bir tiyatro eylemi doğdu. Rönesans Avrupa'nın diğer ülkelerini etkilediği gibi İngiltere'yi de etkiledi. Çoktan beri unutulmuş bir kültürün bulunması, sanat ve edebiyat çevrelerini heyecanlı bir işin içine sürüklemişti. VIII. Henry'nin sarayında Roma tiyatrosunun en güzel örnekleri Latince olarak oynanıyordu. VIII. Henry'nin devrimleri ülkeye bir huzur ve anlaşma getirmişti. İngiltere için Rönesans yalnız antik kültürün canlandırılması değil aynı zamanda ulusal birliğin, ulusal kilisenin kesin bir biçimde kurulmasıydı. 16. yüzyıl içinde İngilizler kendi güçlerinin farkına varmaya başladılar. Bu dönemde yazılan oyunlarda heyecan, düello, aşk dramatik gelişimi bütünleyen özellikler oldu. Vahşî sahneler, kan, ölüm bu oyunların değişmez niteliği durumunu aldı. Elizabeth Dönemi seyircisi de zaten bunlardan

hoşlanıyordu. Bütün bunlara rağmen Shakespeare'in birkaç çağdaşı dışında ona gelene kadar, İngiliz tiyatrosu dikkate değer bir tiyatro edebiyatı geliştiremedi (Nutku, 1985:165–166).

2.3. Shakespeare'nin Hayatı ve Eserleri

Acaba gerçekten böyle biri yaşadı mı? Yaşamadıysa bunca ürünü kim meydana getirdi, neden kendi adıyla değil de böyle bir adla yazdı. Gerçekten “Shakespeare” sözcüğü, birleşik iki sözcükten mi oluşuyor. “Sallanan mızrak” anlamına gelen bir takma isim olduğu ne denli doğru?

Bunlar hep konuşuldu. Oysa bilinen gerçek o ki adı ne olursa olsun Hamlet'in, Othello'nun, Macbeth'in ve daha pek çok büyük oyunun bir yazarı var. Dünya da bu kişiye Shakespeare diyor. Shakespeare (1564 -1616), ölümünden bu yana giderek artan oranda İngiliz kültürüne, uygarlığına ve dünya tiyatrosuna sızmış, işlemiştir. Bugün Shakespeare'den tek bir oyun görmemiş ya da okumamış, tek bir şiir duymamış bir İngiliz bile zaman zaman onu konuşur. Özdeyişleri atasözü olmuş, deyimleri, deyişleri, terimleri dili donatmıştır.

Shakespeare'in yaşamı hakkında fazla bir şey bilinmiyor. Özellikle sanatına ışık tutabilecek bilgiler ve belgeler günümüze ulaşmamıştır. Güvenilir kaynaklardan hiçbiri bize Shakspeare'in gerek oyuncu gerek yazar olarak tiyatroya nasıl başladığını, oyunlarını hangi ortamda yazdığını, ömrümüm son birkaç yılında ne yaptığını söylemiyor.

Shakespeare, 1564 yılında İngiltere'nin Stratford – upon Avon kasabasında doğmuştur. Kutsal Üçlü Kilisesi'nin Latince vaftiz kaydına göre 26 Nisan. Gulielmus filus Jhannes Shakespeare adını almıştır (Oflazoğlu, 1999: 31).

Babası dericilik ve yün alım satımıyla uğraşan ve zamanla belediyeye geçip yönetimde söz sahibi olan Shakespeare'in ilk ve ortaöğretimini Stratford'da yaptığı sanılıyor. O çağda okullarda öğretim dili genellikle Latince'dir. Önemli ders konuları arasında, dilbilgisi, konuşma ve yazma sanatı, mantık ve klasik edebiyat (Eski Yunan ve Latin edebiyatı) gelmektedir. Bu nedenle Shakespeare, okul yıllarında Ezop'un masallarını, Terentius ve Plautus'un oyunlarını okumuş, seyretmiş ve belki bu

oyunlardan bir iki sahne oynamış olabilir. Shakspeare'in yine bu sıralarda Cicero Vergilius, Horatius ve Ovidius'u aslından ya da çevirisinden okuduğu tahmin edilmektedir.

Stratford'un içinden geçen Avon Nehri'nin iki yakasında da verimli tarlalar, yeşil otlaklar ve bahçeler uzanıyormuş; bu nedenle Shakspeare'in kırları bahçeleri, çiçekleri, hayvanları, doğayı iyi tanıdığı ve oyunlarında da sıklıkla yer verdiği bilinmektedir. Stratford'a sık sık gezici tiyatro kumpanyaları uğraması ve Shakespeare'in babası, bir ara kumpanyalara, oyunlarını belediye sınırları içinde sergileyebilmeleri için gerekli izni veren kişi olduğu için, yazarın da bu kumpanyaları iyi tanıdığı ve oyunlarını seyrettiği sanılmaktadır.

Shakespeare'in, okulu bitirdikten sonra ne işle uğraştığı bilinmemektedir. 1582 yılında, onsekiz yaşındayken, Anne Hathaway'le evlenmiş. Eldeki belgelere göre, Shakespeare'in Anne Hethaway'dan 1583 yılında bir kızı, 1585 yılında da bir kız, bir oğlan ikizleri olmuş; ilk kızın adı Susana, ikizlerin adı Hamnet ve Judith'miş.

Sonraki yedi yıla ilgili hiçbir bilgi bulunmamakla beraber Shakespeare'in bu süre içinde ne yaptığına ilişkin tahminler yürütülmüştür: bilinen tek şey, bu yedi yıl içinde Stratford'dan çıkıp Londra'ya geldiği, bir tiyatro kumpanyasına katıldığı, şiir ve oyun yazmaya başladığı. 1592 yılında yazar Robert Green'in hem aktörlük hem oyun yazarlığı yapan Shakespeare için "Ülkede yalnızca kendinin sahne dünyasını sarsabildiğini (Shakespeare) sanan bir yeni yetme" (up start crow) dediğini biliyoruz (Burian, 1996:5-8).

1596'dan başlayarak Shakspeare'in ününün artmaya başladığını Stratford ve Londra'daki kayıtlardan öğreniyoruz. 1582'de Francis Meres adlı bir yazar Shakspeare'i Plautus ve Seneca'yla kıyaslayarak, "hem komedi hem de tragedya türünde ülkemizin en iyi yazarlarından biri" diyor.

Bu yıldan sonra Shakspeare'in yazarlıktan oldukça yüksek sayılabilecek bir gelir sağladığı, Stratford ve Londra'da da mal mülk satın aldığı biliniyor. O gün için

birer “meslek” bile sayılmayan oyun yazarlığı ve belki de aktörlükten Shakspeare’in nerdeyse zengin olması, başarısının boyutları hakkında bir fikir verebilir.

Ömrünün son yıllarında sağlığının pek yerinde olmadığı sanılıyor. 1616 yılında ölen Shakespeare için 1623 yılında Stratford’da bir anıt dikilmiştir. Bu anıtın üzerindeki yazıda Shakespeare, Sokrates ve Vergilius’la aynı düzeyde görülüyor. Aynı yıl oyunlarının ilk toplu basımı yapılmıştır.” (Burian, 1996:5–8)

Shakespeare her biri birbirinden değişik komedi ve trajediler kaleme aldı

Komediler

Bir Yaz Gecesi Rüyası bir büyü ve yanlışlıklar komedisidir. Atina yakınlarındaki bir koruda yollarını şaşırarak dört sevgili, Periler Kralı Oberon ile kavgacı hizmetkârı Puck’ın büyüsüne kapılırlar. Kentten bir grup işçi de, gözden uzak bir yerde oyunlarını prova etmek için koruya gelir. Onlar da perilere katılırlar ve ortaya bir sürü karışıklık ve komik durum çıkar. Sonunda her şey düzelse de, en komik sahne işçilerin Dük Theseus’un düğün şöleninde oyunlarını oynadıkları sahnedir.

On İkinci Gece de bir yanlışlıklar komedisidir. Kadın kahraman Viola’nın gemisi yabancı bir ülkenin açıklarında batar. Erkek kılığına giren ve "Cesario" adını alan Viola, ülkenin yöneticisi Dük Orsinonun hizmetine girer. Erkek kılığında Dük’e âşık olur. Orsino’nun âşık olduğu zengin Kontes Olivia da "Cesario"ya tutulunca durum karışır. Gene en komik sahneler, neşeli Sir Toby Belch ve arkadaşlarının Olivia’nın kendini beğenmiş ve süslü uşağı Malvolio’yu kandırmak için oyun oynadıkları sahnedir.

Venedik Taciri de bir komedi olmakla birlikte ciddi bölümler de içerir. Oyundaki kötü adam Yahudi tefeci Shylock’tur. Borç aldığı parayı ödeyemeyen tüccar Antonio’dan, kendi vücudundan kesilecek yarım kilogram et ister. Shylock’un açgözlülükle bıçağını bilemediği gerilimli bir duruşmadan sonra Antonio kendisini savunan genç bir avukatın zekâsı sayesinde kurtulur.

Trajediler

Shakespeare'in tüm oyunları arasında en çok sahnelenen Romeo ile Juliet' tir. Oyunun konusu İtalya'nın Verona kentinde yaşayan birbirlerine düşman ailelerin çocukları olan Romeo ile Juliet'in, aileleri arasındaki nefret yüzünden son bulan aşklarıdır. Macbeth 'de iktidar hırsını, Othello'daysa kıskançlığı ele alır Shakespeare.

Hamlet'te, babası öldükten sonra annesiyle evlenen amcasının aslında babasının katili olduğunu öğrenen Danimarka Prensi Hamlet derin bir acıya kapılarak öç almaya karar verirse de, bunu bir türlü gerçekleştiremez. Oyun, yalnızca amcası Claudius'un değil, kraliçe ve Hamlet'in de öldükleri bir sahneyle biter.

Kral Lear Shakespeare trajedilerinin en korkuncu, ama belki de en önemlisidir. Gururlu ve bencil olan yaşlı Kral Lear, sadık ve sevgili kızı Cordelia'nın kendisini ne kadar sevdiğini ablaları gibi abartmalı bir dille açıklamaması üzerine, öfkeye kapılarak onu sürgüne gönderir ve tüm servetini öbür kızları Goneril ve Regan arasında paylaşır. Oysa iltifat dolu sözlerine karşın bu iki kardeş zalim ve haindir. Çok geçmeden Lear onların gerçek yüzlerini görür. Fırtınalı bir gecede sokağa atılan Lear, Cordelia'ya yaptığı haksızlığın acısıyla çıldırmaya başlar. Sonunda onu kurtarmak için geri dönen Cordelia da düşmanları tarafından öldürülür. Üzüntüden perişan olan kral kızının ölüsüne sarılarak son nefesini verir.

Tarihsel Oyunlar

Shakespeare konularını İngiliz tarihindeki olaylardan alan birkaç oyun da yazmıştır. Bunlardan ilki, rakiplerine ve düşmanlarına acımasız davranan kötü ruhlu ve kambur Kral III. Richard'ı anlatan Kral Üçüncü Richard'ın Tragedyası'dır. Kurbanları arasında Londra Kulesi'nde öldürülen iki genç prens de vardır. Yaşamını yitirdiği Bosworth Field çarpışmasından bir gece önce prenslerin ve öteki kurbanlarının hayaletleri uykusunda Richard'a görünür.

Tarihsel oyunlarından bazıları bir dizi oluşturur: The Tragedy of King Richard II, Henry IV' ün iki bölümü ile Henry V. The Tragedy of Richard I'ı da

güçsüz kral tahtından vazgeçerek tacını IV. Henry adını alan Henry Bolingbroke'a bırakır. Öbür iki oyunda, yeni kralın yönetimi sırasında sorunlar ve ayaklanmalar baş gösterir; bu sırada kralın öz oğlu Prens Hal avare ve savurgan bir yaşam sürer. Ama babasının ölümüyle tahta geçerek V. Henry adını alan Prens Hal'in döneminde düzen yeniden kurulur. V. Henry'nin orduları Fransa'da büyük zafer kazanır. Henry'nin Fransız prensesiyle evlenmesi her iki ülkeye de barış getirir.

Shakespeare'in, konularını Eski Yunan ve Roma tarihinden alan oyunları, Julius Caesar, Atinalı Timon, Coriolanus, Antonius ve Cleopatra'dır. Oyunlarından en ünlüsü ise Julius Caesar'dır. Bu oyunda dürüst ve erdemli bir kişiliği olan Brutus, Jül Sezar'ın kendisini Roma imparatoru ilan etmesini önlemek amacıyla, arkadaşlarıyla birlik olup çok sevdiği Jül Sezar'ı özgürlük adına öldürür. Ama bunun cumhuriyetin yok olmasını önleyememesi üzerine de kendi canına kıyar.

Mutlu Son'la Biten Oyunlar

Shakespeare yaşamının sonlarına doğru kötülük ve acıyı içerdikleri için tam olarak birer komedi sayılmayan, ama ölümle değil de bağışlama ve mutlu sonla bittikleri için trajedi de sayılmayan birkaç oyun yazdı. Bu oyunlardan biri olan Kış Masalı'nda, Leontes adlı bir kral hiçbir neden yokken karısı Hermione'yi kıskanır, karısıyla tüm ilişkisini keser ve bebek yaşındaki Perdita adlı kızının yabancı hayvanlara yem olsun diye ıssız bir yere bırakılmasını emreder. Perdita'yı bir çoban kurtarır ve büyütür. Sonunda kız, babasına geri döner. Kralın uzun yıllar boyunca pişmanlıkla andığı ve öldü diye yas tuttuğu Hermione de geri döner, böylece sonunda geçmişin hataları bağışlanır.

Fırtına'da ise olay, düklüğü elinden alınan Prospero'nun yönetimindeki bir adada geçer. Büyü gücüne sahip Prospero, hava perisi Ariel'i ve yarı insan yarı canavar Caliban'ı yönetmektedir. Yıllar önce hileyle düklüğü ele geçiren Prospero'nun kardeşi Antonio, adanın yakınında bir deniz kazası geçirir. Prospero büyü gücüyle kendisine haksızlık edenleri cezalandırır. Ama daha sonra onları bağışlar ve kızı Miranda'nın Antonio'nun oğlu Prens Ferdinand ile evlenmesine izin verir. Oyun Prospero'nun büyüdü değneğini kırması, büyü kitabını denize atması ve

tüm grubun düşmanlıkları geride bırakıp büyüyle onarılmış gemiyle İtalya'ya yelken açmasıyla sona erer.

Shakespeare'e yaşarken ün sağlayan yapıtları, oyunlarından çok, Venüs ile Adonis ve Lucretia'nın Kaçırılışı adlı manzum öyküleri ve Anka ve Kaplumbağa başlıklı şiiri, birde İngiliz dilinin en güzel şiirleri sayılan 154 sonesidir (Oflazoğlu, 1999: 22).

Shakespeare'in otuz sekiz oyun yazdığı kabul edilir. E.K. Chambers tarafından yapılan tarih sıralaması şöyledir:

VI. Henry, 2. ve 3. bölümler (1590–1591),

VI. Henry, 1. bölüm (1591–1592),

III. Richard ve Yanlışlıklar Komedyası (1592–1593),

Titus Andronicus ve Hırçın Kız (1593–1594),

Veronali İki Centilmen, Aşkın Boşa Giden Emeği ve Romeo ve Jüliet (1594–1595),

II. Richard ve Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası (1595–1596),

Kral John ve Venedik Taciri (1596–1597),

IV. Henry, 1. ve 2. bölümler (1597–1598),

Kuru Gürültü ve V. Henry (1598–1599),

Jül Sezar (1599–1600),

Beğendiğiniz Gibi (1599–1600),

Onikinci Gece, Hamlet ve Windsor'un Şen Kadınları (1600–1601),

Troilus ile Cressida (16001–1602),

Yeter ki Sonu İyi Bitsin (1602–1603),

Kısasa Kısas ve Otello (1604–1605),

Kral Lear ve Machbet (1605–1606),

Antonius ve Cleopatra (1606–1607),

Coriolanus ve Atinalı Timon (1607–1608),

Pericles (1608–1609),

Cymbeline (1609–1610),

Kış Masalı (1610–1611),

Fırtına (1611–1612),

VIII. Henry ve İki Soylu Akrabadır. (1612–1613) (Brockett, 2000:173).

2.4. Hamlet

Hamlet son derece uzun (oyunun kesintisiz oynanması altı saatlik bir süreyi gerektirir), zaman zaman neşeli olsa da atmosferi genelde ağır, dili şiirsel ve gizemli, incelikli bir oyundur. Oyun, içinde hem trajik hem de komik öğeleri tematik açıdan olayın gelişimine ideal olarak hizmet edecek biçimde barındırdığından klasik tiyatronun en yetkin örneklerinden biri olarak günümüze değin varlığını korumuştur. Bu anlamda felsefi açıdan doyurucu, oynanması özel beceriler, hünerler ve hazırlık gerektiren bir oyundur. Bir hayalet, oyun içinde oyun, delilik sahneleri, bir düello ve ölümler, Hamlet’i ayrıcalıklı kılan öğeler arasındadır.

Shakespeare bu oyunda da tragedya ile komedyayı bir arada kullanmıştır ve tiyatronun bu iki temel türünün öğelerini zaman zaman iç içe, yürütmüştür. Ölüm bile hem bir acı hem de eğlence kaynağıdır. Yaşamın ve ölümün, varlığın ve yokluğun anlamı ve değeri sürekli olarak değişen bakış açılarıyla birlikte değişir. Her bir kavram, her bir değer toplumsal ve evrensel ölçütlere göre başka görünüşler kazanır.

Hamlet’in trajik hikâyesi eski kuzey masallarına bağlanıyor. Bilinen en eski adı on üçüncü yüzyıldan kalma bir metinde Bir İzlanda kahramanı olan “Amlothi” dir. Bu kelimenin İskandinav dillerindeki Othi sözüyle ilgisi olduğu sanılıyor. Othi ilkin savaşta azgın, sonra deli anlamında kullanılmış. On ikinci yüzyılda Latince yazılıp 1514’te Paris’te yayımlanmış olan Danimarkalı Saxo Grammaticus’un “Danimarka Tarihi” adlı kitabında da aynı efsaneleşmiş kahramanın deliliğinden söz

edilmektedir. 1580'lerde Belleforest adlı bir Fransız derlemecisinin Trajik Hikayeler'inde Saxo'nun anlattıkları değişmiş olarak bulunuyor. Bu değişmiş hikâye, İngilizceye de "The Hystorie of Hamlet" olarak çevriliyor. Shakespeare bu üç metinden ve daha başkalarından yararlanma olasılığı yüksektir. Saxo'da kahramanın adı Amleth'dir. Babası Horwendille, Jutland valisi, Danimarka kralının kızı Gerutha ile evleniyor. Norveç kralını başa baş bir kavgada öldürmekle ün kazanıyor. Kardeşi Feng bu Horwendille'i öldürüp yerine geçiyor ve Gerutha ile de evleniyor. Böylece "cinayeti haram bir aşkla taçlandırmış" oluyor. Babasının öcünü almak isteyen Amleth, zaman kazanmak ve amcasının kuşkularını gidermek için kendini deli gibi gösteriyor, arkasında "sır vermez bir kurnazlık saklı" abuk sabuk sözler ediyor. Feng, işin aslını anlamak için iki yola başvuruyor. Önce, çocukluğundan tanıdığı bir kızı çıkarıyor önüne, sonra da "akıllı olmaktan çok, ukala" bir senyörü. Bu senyör, Amleth'i, annesinin odasına kapandığı bir gün, görünmeden dikizliyor. Birinci tuzağı Amleth'in sütkardeşi ve candan dostu açığa vuruyor. İkincisini kendi akıyla buluyor. Odanın dört bir yanını arayıp casusu yatağın altında otlar içinde buluyor ve "kılıcını bir yanından sokup öbür yanından çıkarıyor". Sonra adamın cesedini bölük pörçük edip domuzlara yediriyor. Annesinin de "orospuca", "azgın bir hayvanca" davranıp, babasının katiliyle evlendiğini söylüyor. Böylece, "annesinin yüreğini paralayıp" onda "namus yoluna dönme arzuları" uyandırıyor. Oyunu meydana çıkan Feng, Amleth'i Britanya'ya (İngiltere'ye) yolluyor. Yanına kattığı iki adamla, Britanyalıların kralına yazdığı tahta üzerine kazılı bir mektup yolluyor. Bu mektupta Amleth'in öldürülmesi istenmektedir; Adamlar, uyurken Amleth sandıklarını karıştırıyor. Mektubu bulup yerine bir başkasını yazıyor ve her iki adamın astırılmasını istiyor. Britanya kralı, Amleth'i çok iyi karşılıyor ve kızını veriyor ona. Bir yıl sonra Jutland'a dönen Amleth, Feng'i ve adamlarını sarhoş edip sarayı yakıyor. Feng'i kendi kılıcını elinden alıp onunla öldürüyor, çünkü hainler kendisine "işe yaramaz bir kılıç" vermişlerdir. Hamlet'in kişiliği dışında, dramın hemen hemen bütün unsurları bu hikâyede, yer almaktadır (Eyüboğlu, 1993:81).

Belleforest Hystorie of Hamlet adlı yapıtında, kuzey masallarındaki birkaç unsuru değişikliğe uğratmıştır. Belleforest'un hikayesinde masallardan farklı olarak

Amleth'le casus genç kız sevişirler; değişik adlarıyla Geruth ve Fengon, cinayetten önce haram döşğinde yatar, yatağın otları yerine bir perde arkasına gözcüyü saklar ayrıca önemli bir değişiklik olarak “Bir fare! Bir fare!” sözünü eklenmiştir.

Hamlet adıyla bir oyunun Shakespeare'den önce Thomas Kyd adında bir yazarın kaleme aldığı ancak metninin kaybolduğu da kuvvetli bir olasılık olarak araştırmacılar tarafından söylenmektedir.

Ünlü Shakespeare araştırmacısı J.D. Wilson, ise İtalyanca bir başka kaynak olabileceğini ileri sürmüştür. Bu tezini de şuna dayandırmıştır; Hamlette “Gonzago'nun öldürülmesi” diye güzel İtalyancayla yazılmış bir piyesten söz edilmektedir. Saxo'da ve Belleforest'de olmayan zehirlenme işi ondan alınmış olabildiğini öne sürmüştür. Ayrıca, Saxo'daki Feng'in azgın, taşkın bir adam olmasına karşın Shakespeare'deki, karşılığı olan kral kurnaz, kalleş, hesaplı bir politikacıdır, İtalya'nın o çağdaki küçük saraylarında çok rastlanan cinsten.

Bütün bu yazılı kaynaklardan başka Shakespeare çağındaki olaylara da yer vermiş olabilir dramında. Ophelia'nın ölümünü Helene de Tourno'nun aşk yüzünden intiharına benzetiyor bir Fransız yazarı (Eyüboğlu, 1993:81).

2.4.1. Olay Dizisi

Shakspeare'in Hamlet adlı oyunun olay dizi gösterilecek olunursa:

PERDE I

Sahne I

Bernardo ve Marcellus iki gecedir nöbette hayalet görmüşler ve bunu Horatio'ya söylemişlerdir. Horatio'da hayaleti kendi gözüyle görmek için onların nöbet tuttuğu yere gelir. Ve hayalet görünür. Hayalet'i ölen krala benzettikleri için bu olayı Hamlet'e söylemeye karar verir.

Sahne II

Danimarka Kralı Claudius tahta geçip Hamlet'in annesiyle evliliğini ilan eder. Horatio, Hamlet'e gece babasının hayaletini gördüğünü anlatır.

Sahne III.

Laertes, Fransa'ya giderken kız kardeşi Ophelia'ya, öğütlerde bulunur. Bu öğütlerin çoğu Hamlet'le ilgilidir. Daha sonra da Polonius kızı Ophelia'ya bu konuyla ilgili öğütler verir

Sahne IV

Hamlet, Horatio, Marcellus, hayaleti beklerler. Hayalet çıkarken Hamlet peşine düşer.

Sahne V

Hayalet Hamlet'e kendisinin ölen babası olduğunu, amcasının kendisini öldürdüğünü ve karısını elinden aldığını anlatarak, Hamlet'ten bu olayın öcünü almasını ister. Bu olay aynı zamanda oyunun ilk asal düğüm noktasını da oluşturmaktadır. Çünkü Hamlet'in babasının hayaletini görmesi ve hayaletin ona anlattıkları aksiyonu değiştiren olayların başlangıcıdır.

PERDE II

Sahne I

Polonius, Reynaldo'yu Paris'e göndererek oğluyla ilgili bilgi almasını ve oğlu tekrar Danimarka'ya dönsün diye Fransa'da onu kötülemesini ister.

Bu arada Ophelia Hamlet'in geldiğini ve çok tuhaf davrandığını anlatır.

Sahne II

Polonius, krala ve kraliçeye Hamlet'in, kızının aşkından tuhaflaştığını anlatır ve Hamlet'in Ophelia'ya yazdığı mektupları okur. Bunu kanıtlamak için ikisini biraraya getirmenin planını yapar. Bu arada Hamlet deli rolü yapmaktadır. Claudius; Rosencrantz ve Guildenstern'ü Hamlet'in bu durumunun nedenini öğrenmeleri için onun yanına yollar. Fakat Hamlet'in ağzından laf alamazlar. Hamlet, Babasının hayaletinin, anlattığı cinayet olayını sahnede kral ve kraliçe 'ye oynatmaya karar verir. Amacı, kral ve kraliçenin tepkisini ölçerek babasının hayaletinin doğru söyleyip söylemediğini kanıtlamak ve daha soma öcünü almaktır.

PERDE III

Sahne I

Ophelia ve Hamlet biraraya gelirler ve Hamlet'in deliliğinin Ophelia'dan kaynaklanıp kaynaklanmadığını anlamak için, Polonius, kral ve kraliçe gizlenerek, onları izlerler. Onların konuşmalarını dinledikten sonra kral ve kraliçe Hamlet'in deliliğinin bu yüzden olmadığına karar verirler.

Sahne II

Hamlet, hayaletin nasıl öldürüldüğü neler olduğuna dair, bir sahne ayarlayarak bunu kumpanya ile gelen oyunculara oynatır. Oyunu izleyen kral, çok kötü olur ve oyunu yarıda bırakarak gider. Hamlet, Kral Claudius'un bu davranışı sonunda şüphelerinin yersiz olmadığına inanır.

Sahne III

Az önceki oyun sahnesi Kral Claudius'un Hamlet'ten korkup çekinmesine neden olur ve onu durdurmaya karar verir. Kral Claudius, tek başına günah çıkartırken Hamlet girer ve onu öldürmek isterse de Kralın dua etmesinden etkilenerek kararını erteler.

Sahne IV

Polonius Kraliçe Gertrude'un odasında, perdenin arkasında gizlenir. Hamlet gelir, kraliçeyle konuşurken, kraliçe Hamlet'in kendisini öldüreceğini sanarak bağırır. Polonius ortaya çıkar ve sonra Hamlet onu öldürür.

Hamlet daha sonra kraliçeyi yaptığı evlilikten ötürü ve babasını aldatmasından dolayı yargılar. Onlar konuşurken eski kralın hayaleti Hamlet'e tekrar görünür.

PERDE IV

Sahne I

Kraliçe Gertrude, Kral Claudius'a Hamlet'in Polonius'u öldürdüğünü anlatır.

Sahne II

Rosencrantz, Hamlet'e, Polonius'un cesedini ne yaptığını sorar fakat Hamlet tuhaf konuşarak cesedin yerini tam söylemez.

Sahne III

Kral Hamlet'ten kurtulmak için onu İngiltere'ye göndermeye çalışır.

Sahne IV

Fortinbras, Danimarka topraklarından geçebilmek için Kral Claudius'tan izin almak için bir komutan görevlendirir.

Sahne V

Ophelia, bu sahnede delirmiş olarak kral ve kraliçenin karşısına çıkar. Laertes babası Polonius'un öldürülmesi üzerine saraya yürür. Kral Claudius onu yatıştırır.

Sahne VI

Horatio, Hamlet'ten gelen mektubu okur.

Sahne VII

Kral Hamlet'ten gelen mektubu okur. Bu arada Laertes'le Hamlet'i öldürmek için plan kurarlar. Bu plana göre; Laertes ve Hamlet dövüşecek ve Laertes ucuna zehir sürdüğü kılıçla Hamlet'i yaralayacak, böylece olaya kaza süsü verilecektir.

Onlar konuşurlarken kraliçe Ophelia'nın ırmakta boğulduğu haberini verir.

PERDE V

Sahne I

Mezarcılar, Hamlet ve Horatio konuşurlar. Bu sırada Ophelia'nın cenaze töreni başlar Hamlet ve Laertes kavga ederler.

Sahne II

Hamlet, Horatio'ya; İngiltere'ye gönderildiği gemide, Kral Claudius'un yazdığı mektubu bulup, onu atıp, yerine başka bir mektup yazıp koyduğu, Böylece nasıl kurtulduğunu anlatır.

Laertes ve Hamlet dövüşürler,

Kraliçe Hamlet'e verilecek olan zehri içer. O sırada Laertes ve Hamlet kavga ederler, Laertes Hamlet'i gafil avlayıp yaralar, kılıç değiştirdikten sonra Hamlet de onu yaralar. Zehri içen kraliçe ölür, daha sonra Hamlet Kral Claudius'u öldürür, arkasından yaralanmış olan Laertes ve son olarak Hamlet de ölür.

Fortinbras'ın sahneye girip ölüleri kaldırmalarını emretmesiyle oyun sona erer.

2.4.2. Kişiler

HAMLET

Oyunun başkişisi Hamlet'tir. Ölen kralın oğlu, yeni Kral Claudius'un yeğenidir. Otuz yaşındadır. Hamlet'in nasıl bir insan olduğu üzerinde çok konuşulmuş, çok yazılmış olmasına rağmen kişiliği yinede avuçlarda kayar gider. Oyun içinde, davranış ve tepkileri (hem kendine, hem başkalarına karşı) çoğu kez ters ve beklenmedik tepkilerdir. Özellikle sahnede tek başına yaptığı konuşmalarda duyarlı noktalarının hangileri olduğu ortaya çıkar. Ne var ki, kullandığı üslup gibi, kişiliği de sürekli bir başkalık gösterir. Hamlet'in bu yanı onun için hem bir sorun hem de bir kolaylıktır. Bir yandan kişiliğini bulamamanın, bilememenin acısıyla kıvrılırken, öte yandan esnekliği sayesinde herkese uyabilir, her kılığa girebilir.

Hem acı çeken, hem çektiren ve bunu bildiği halde önüne geçemeyen insanoğludur Hamlet.

Hamlet yalnızca, var olmanın mı yoksa olmamanın mı daha iyi olduğunu değil, var olup olmadığını ve var olmakla olmamanın bir anlam taşıyıp taşımadığını soran kişi. Hamlet, sorularını cevapsız bırakan bir evren karşısında düşünen, düşünmek zorunda olan kişi. Hamlet, yalan dolanla, dolap düzenle, küçük hesaplarla dolu bu dünya ile beklenmedik kılıklarda anlaşılmaz buyruklar gönderen öteki dünya

arasında gidip gelen kişi; insanı aynı anda hem yarı tanrı hem de bir toz parçası gibi görmenin acısıyla bunalan kişi. Oyun içinde ustaca oyun yönetecek ve sergileyecek; soytarıyla soytarı, saraylıyla saraylı, en akıllı kadar akıllı, kusursuz bir deli olabilecek kadar oyunculukla yoğrulmuş, ama bir oyuncunun nasıl olup da kılık, kimlik ve varlık değiştirdiğini kendi kendine soran kişi Hamlet. İnsanın insanlığını bilişinden bu yana belki hep var olmuş; her Hamlet oyununda bir başka Hamlet olarak var olan ve gerçekte var olmayan bir kişi, bir oyuncu, bir “gölge” dir.

CLAUDIUS

Claudius Yeni Danimarka kralıdır. Tahminen elli, elli beş yaşlarındadır. Hamlet’in hem amcası hem de üvey babasıdır. Plancı, kurnaz ve kötü bir mizaca sahiptir. Bunu Hamletin babasını öldürmesinden, annesiyle evlenerek tahta geçmesinden ve Hamlet’i ortadan kaldırmak için planlar yapmasından rahatlıkla anlıyoruz. Fakat zaman zaman pişmanlığını dile getirerek, iyi saydığımız bir tutumla kötülüğünü dengelemiş olur.

GRETRUDE

Hamletin annesi ve yeni kral Claudius’un karısıdır. Tahminen elli ellibeş yaşlarındadır. Kraliçe ahlak açısından hiçbir gücü, kafa açısından hiçbir derinliği olmayan, sıradan bir kadındır. Ama Claudius gibi kötü karakterli biri de değildir.

POLONIUS

Kralın başmabeyincisidir. İkiyüzlüdür. Claudius’un hafiyeliğini yapar. Onun maşası konumundadır. Akıllıca sözler söyler fakat bunların manasını bilmediği - eleştirilenlere göre- bunları bir kitaptan ezberle okuyup bildiği savunulur. Krala hafiyelik adına kızını bile kullanmaktan sakınmaz sadece otoriteye sadıktır. Elsinore Sarayı’nın tüm ahlaksızlığını, ahmaklığını ve dalkavukluğunu simgeleyen bir kukladır.

OPHELIA

Polonius’un kızı. Tek başına karar veremeyen, büyüklerine güvenen, her şeyi onların daha iyi bildiğine, her konuda onların daha iyi karar vereceğine inanan,

kişiliği henüz gelişmemiş, uysal, iyi huylu bir kız çocuğudur Ophelia. Hamlet'e aşık olmasına rağmen ona olan duygularını ifade edebilecek gücü kendinde bulamayan naif biridir.

LEARTES

Laertes, Ophelia'nın ağabeyi ve sarayda başmabeyinci ya da saray nazırı gibi önemli bir konumu olan Polonius'un oğludur. Leartes kardeşi Ophelia gibi, başkaldırısına karşın, sürüklenen bir insandır. Onda ne Hamletin zekâsı nede Fortinbras'ın kararlı eylemi vardır. Babasının öğütlerine kulak veren ve onları ölçüp biçmeden kabul eden, yumuşak başlı bir gençtir. Düzeni beğenmese bile ses çıkarmayan, fırsatçı bir yapısı vardır.

HORATIO

Hamletin sadık dostudur. Güvenilir, dürüst ve akıllıdır. Tahminen Hamlet'le aynı yaşadadır.

FORTINBRAS

Norveç prensidir. Yaklaşık yirmi beş yaşlarındadır. Atak, gözü pek ve yiğit bir gençtir. Birçok sahnede görünmemesine rağmen onun soğukkanlı yapısı ve gücüne dair verilere oyunda rastlanılmaktadır. Konuşma düzeni değerlendirildiğinde onun otoriter biri olduğu kanısına varabiliriz. Bize uzun düşünmeyen, kararsız ve karamsar olmayan bir insan izlenimi verir. Hamlet'le arasındaki fark da budur. Örneğin; gerek Laertes olsun gerekse Fortinbras, Hamlet'in yerinde olsalardı, onun düşündüğü öcü bir gün içinde alırlardı. Fortinbras aklına koyduğu bir şeyi eyleme geçiren ve onu sonuna kadar götüren bir karaktere sahiptir. Bu yüzden de oyunun sonunda Hamlet'in oturması gereken tahta o oturur.

HAYALET

Hamlet'in babasının hayaletidir. Gerçek olmayan düşsel öğedir.

MEZARCILAR

Mezar kazma işiyle uğraşırlar. Özellikle Birinci mezarıcı oyunda yaptığı bazı konuşmalarıyla komik öğeyi oluşturur.

ROSENCRANTZ, GULDENSTERN

Saraylı Lordlar. Elsinore sarayının sadık kulları, kralın kuklalarıdır onlar.

OSRICK, MARCELLUS, BARNARDO

Subaylar

2.4.3. Tema / Mesaj / Karşıtlıklar

Oyunun yozlaşmadır. Oyunun başından sonuna kadar yozlaşma hep vardır. Konuşmaların, ana çizgisidir, yozlaşma.

HAMLET: Kokuşmuş bir şeyler var Danimarka'da (Shakespeare, 2003).

Yan temalar ise; “intikam”, “Aşk”, “Kararsızlık”, “Eylemsizlik”, anneye olan “Kıskançlık” babaya duyulan “Sevgi”, Claudius’un “İktidar hırsı” vb gibi sayabiliriz. Hamlet’in babasının öcünü geciktirmesini, “eylemsizlik”, hayaletin dediklerini kanıtlamak için oyun oynatmasını “kararsızlık” olarak alabiliriz.

Bu oyundaki kişileri ikiye ayırabiliriz daha iyi bir düzen isteyenler; Hamlet, Fortinbras, Laertes, Ophelia, Horatio, Marcellus... vb.

Yalnızca kendilerini düşünenler ve iktidarı yozlaştıranlar; Claudius, Polonius, Rosencrantz, Guildenstern, Osrick ve bir yönüyle Gertrude ‘dur. Bu yozlaşmış düzenin temsilcileri otoritelerini sürmek isterlerken, gençler bu eski otoriteye baş kaldırırlar. Bu düzen içinde, ülkeler arasındaki ilişkiler de kumar masasındaki ilişkiler gibidir. Oyunun başında Hamlet’in kral babası ile genç Fortinbras’ın kral babasının topraklarını ortaya koyarak bahse tutulmuş oldukları öğrenilir. Kral Hamlet’in, Kral Fortinbras’ı yenince ortaya konmuş olan toprakları Norveç kralından almış olduğunu anlarız. Bir diğer bahis ise Laertes ile Hamlet arasında düzenlenen yarışmadır. Hamlet’in, “Danimarka’ya karşı Fransa. Bunları ne diye konuyor ortaya?” demesiyle yine aynı düzenin bir başka görünüşünü verir.

Siyaset oyunun bütününe yansımıştır. Bu yozlaşmış düzende de insanlar amaçlarını elde etmek için her şeyi göze alırlar. Siyasi bir cinayet işlenmiştir. Oyun bundan sonra başlar ve Hamlet’in intikam almak istemesiyle devam eder, herkes

öldükten sonra Fortinbras'ın kumar masasında kaybetmiş gibi elinden giden toprakları geri almasıyla oyun biter.

Toplumdaki olumsuzlukları değiştirmek için eyleme geçmeyen kişi toplumda yok olacaktır.

Oyunun ilk asal düğüm noktası Hamlet'in babasının hayaletini görmesi ve hayaletin ona anlattıklarıdır. Çünkü bu durum oyunun aksiyonunu değiştirir.

Son asal düğüm noktası ise; Hamlet'in öldürülmesi ve Fortinbras'ın Tahta geçmesidir. Hamlet'in eyleme geçmeyişi onun yıkımını da beraberinde getirir.

2.4.4 Atmosfer ve Mekânlar

Hamlet, Elsinore şatosunun surlarında gece yarısı başlar. Zaten tragedyanın tümü Elsinore da geçer. Aristo'nun ünlü "üç birlik" kurallarından zaman ve yer birliği kurallarına (yani olayların bir tek günde ve aynı yerde geçmesine) pek aldırmayan Shakspeare, beklide farkına varmadan bu oyunda yer birliği kuralına uymuş olur böylece (Urgan, 1984:381).

Askerlerin nöbet değiştirmeleriyle başlayan oyunun ilk sahnesi, etkileyici ve korkunçtur: bu karlı ve karanlık kuzey gecesinin sessizliğinde saat on ikiyi yeni çalmıştır. Soğuk askerlerin içine işlemektedir. Nöbeti biten Francisco yüreğini hasta eden acı soğuktan yakınır. Daha üçüncü satırda, bu tragedyaya özgü gizli ve buruk alaylardan biriyle karşılaşırız hemen. Barnardo kendisini arkadaşına tanıtmak için "yaşasın kral" diye bağırır. Oysa birazdan öğreneceğimiz gibi Hamletin babası olan gerçek ve yasal kral, haftalarca önce öldürülmüştür.

Elsinore'un karanlık ve korkulu surlarında geçen bu sahneden sonra gerilim, borazanların ötmesi ve şenliklerin habercisi müziklerle azalır. Şatonun içinde kralın, kraliçe ile evliliğini açıklaması Hamletin babasının ölümünün ardından annesinin hemen amcasıyla evlenmesi, sahne sonunda Hamlet'in intihar düşüncesi gerilimi tekrar artırır. Hayaletle konuştuktan sonra amcasının katil olduğunu öğrenen Hamlet, oyunun atmosferinin kaskatı olmasına ve mekanlarında şatonun belli başlı dar

odalarında, insanların birbirini sürekli gözlediği, güvensizliğin hat safhaya çıktığı, Danimarka'nın zindanlaştığı çürümüşlüğün kol gezdiği bir arenaya döner.

2.5. Hamlet'te Oedipus Kompleksi

Oyunlar içinde, Shakespeare'in ruhsal yapısını açığa çıkarmak amacıyla psikanalistler tarafından en fazla irdeleneni, Hamlet'tir.

Hamlet, Wittenberg Üniversitesi mezunu bir entelektüeldir. Onun için çok düşünür, kılı kırk yarar, kuşkucudur ve kolayca eyleme geçemez. Dünyayı değiştirmek ister, ama ne Laertes gibi duygusal ve atılgan, ne de Fortinbras gibi, kararlı bir eylemcidir. Kuşkular içindedir, içi içini yer, hatta kendi canına kıymayı düşünecek kadar çevresine ve kendine yabancılaşmıştır; hala kendi sorunlarını çözümleyememiş, nihilizmin eşliğinde olan genç bir aristokrattır. Bu yüzden, çok istemesine karşın, kendini, öz davasına bile adayamaz. Yapmaya zorunlu olduğu şeyleri yapar; ama düşündüklerini gerçekleştirecek eyleme kolayca giremez (Nutku, 1994:93).

Hamlet iç dünyasında sorularına cevap arar ama sorulan her soru cevaplar yerine onu yeni sorulara götürür. Bu durum Hamlet'in biz okuyucuları, izleyicileri oyuncularını hatta onu sahneye taşıyan yönetmenleri içinde geçerlidir. Bu sorulardan en önemlisi; Hamlet neden bir türlü amcasını öldürüp öcünü almaz, eyleme geçemez? Bu sorunun cevabını, eleştirmenler yüzyıllardır yanıtlamaya çalışmışlardır.

Bunlardan ünlü Psikiyatrist Didier Anzieu, Hamlet için, oedipus kompleksi tarafından yoğrulmuş, söz konusu arzuları yüzünden bilinçdışı bir suçluluk duygusu taşıyan, bu duygu yüzünden eylemlerinde, duygularında ve yaşamında felç olan bir insanın örneğidir demiştir (Anzieu, 2003:102).

Hamlet'in babasını öldüren ve annesiyle evlenen adamı öldürmekte neden geç kaldığı sorusunun cevabı; psikanalistlere göre öç almayı erteleyen Hamlet'de oedipus kompleksinin etkilerinin bulunmasıdır. Daha oyunun başında Hamlet'in sahnedeki ilk monologu tamamen annesine yönelik kızgınlığın ifadesidir. Amcasıyla bu kadar kısa sürede evlenmesi onu çileden çıkarsa da dilini tutması gerekmektedir.

Ah bu katı kaskatı beden eriyip çözülsedydi...

Nasıl da severdi annemi

Esen yellere den sakınırdı yüzünü.

Yerler, gökler; unutsam olmaz mı bunları?

“O da nasıl da düşerdi babamın üstüne

Sevgiyle beslendikçe artar gibiydi sevgisi.

Öyleyken bir ay içinde. Düşünmesem daha iyi.

Kadın zaaf demekmiş meğer kısacık bir ay.

Daha eskimedi o gün giydiği pabuçlar

Babamın tabutu ardında yürürken, Niobe gibi, iki gözü iki çeşme.

Nasıl olur, o kadın, evet aynı kadın

Tanrım beyinsiz bir hayvan bile daha fazla acı çekerdi,

amcamla evleniyor; babamın kardeşiyle;

öyle de bir kardeş ki ben Herakles'e ne kadar benzemesem

O da o kadar benzemiyor babama.

Bir ay içinde.

Yalancı gözyaşlarının tuzu Daha yakarken kızarmış gözlerini

Evleniyor bu adamla. Ne kıyasıya bir acele bu!

Ne azgın bir atılış, haram döşegine!

İyi değil iyilik de çıkamaz bundan.

Ama boğ kendini yüreğim; dilimi tutmam gerek!

(Shakespeare, 2003:51).

Hamlet'in ikinci quarto baskısının metninde “solit” yani “sağlam” değil,

“sulliet” yani “kirlenmiş” sözcüğü vardır. “Kirlenmiş” sözcüğü, Shakespeare’in burada kullandığı imgeyi açıklamak açısından, “sağlam”dan çok daha elverişlidir bizce: Hamlet kendi gövdesinin, ilkin tertemiz olan, ama sonraları karın erimesiyle kirlenen katı bir buz yığınınına benzetir. Bu kirli kar yığınının erimesini bir çiğ damlasına dönüşmesini, sonra da yok olmasını ister. “*HAMLET- Ah, şu kaskatı beden eriyip çözülsedydi, bir çiğ damlasına dönseydi keşke!*” (Shakespeare, 2003:50) Hamlet’in bedeni, annesinin etinden kanından yoğrulmuştur ve annesinin işlediği günah yüzünden oğlunun bedeni de kirlenmiştir” (Urgan, 1984: 390-391).

Hamlet’in, babasının öldürüldüğünü bilmeden önce, annesini cezalandırmak istercesine davranması, annesiyle amcasının cinsel ilişkisinden kin dolu bir tiksintiyle söz etmesi, bu ilişkiyi hemen kesmesi için annesiyle uğraşması, sözün kısası, onda göze çarpan anne saplantısı, psikanalistleri destekler niteliktedir. Psikanalitik yöntemlere başvurmayan eleştirmenler bile, bu saplantının farkındadırlar, örneğin, Tillyard, Hamlet için asıl sorunun, babasının öcünü almak değil, annesine suçluluğunu kabul ettirmek okluğunu; annesine bu suçluluk duygusunu vermeyi, amcasını öldürmekten daha önemli saydığını ileri sürer Wilson Knight da, annesini lekelenmiş olmaktan kurtaramayacağına göre, Hamlet açısından Claudius’u öldürmenin bir işe yaramayacağını söyler. Hamlet’in annesine duyduğu tutkuyu ayrıca vurgulayan, genç bir kraliçeyle ağız ağıza uzun uzun öpüşmeler üstünde gereğinden çok duran Laurence Olivier’nin Hamlet filminde de Freud’a uygun bir yorum göze çarpar (Urgan, 1984:531).

Psikanalizin ortaya çıkmasından sonra oynanan Hamlet’ler yönetmenler tarafından psikanaliz bulgular göz önüne alınarak sahnelenmiştir.

Robert Edmond Jones’un yönetiminde John Barrymore’un Hamlet’i oynadığı, 1922 tarihli Arthur Hopkins prodüksiyonu oedipus kompleksi göz önünde tutularak sahnelenmiştir. Dr. Tannenbaum, Barrymore’un ağırlıklı olarak ödipal bir görünümle çizdiği portreyi, mizahi bir açıdan inceleme yoluna gitmiş, özellikle de küçük oda sahnesini ele almıştır; fakat daha az eleştirel yaklaşan bir eleştirmen, Patrick Kearney, Jones’un prodüksiyon yönetimini giderek artan bir coşkuyla karşılamıştır. Jones, çok fazla simge kullanmış; örneğin bir çocuğun babasını bilinçdışı suçluluk

duygusuna bağlı olarak büyüyen, öç alıcı bir dev olarak anımsamasını simgelemek için hayaleti şekilsiz, titreşen ışıklarla canlandırmıştır. Kearney; “Bu buluşla, seyircinin gizli ve suçluluk dolu arzuları açığa çıkmaktadır” demiştir.

Jean-Louis Barrault'un 1946'daki Hamlet'i de ödipal bir tavra sahiptir, fakat kuşkusuz ki bu tür yorumların en ünlüsü Laurence Olivier'e aittir. Olivier, 1937'de bir Freud-Jones Hamlet'i yorumlamıştı, fakat 1948'deki filmi ile bu yorum, gelecek kuşakların gözünde ölümsüzleşmiştir: Olivier'in filminin, bu oyuna ilişkin ödipal görüşü, herhangi başka bir şeyden çok daha popülerleştirdiğine dair pek bir kuşkunun olmadığı söylenebilir. Sir Laurence da bu filme ilişkin kitapta kendi görüşlerini belirtmiştir (Holland, 1999:224).

Hamlet'in psikanalitik kuramları arasında, kuşkusuz, en ünlü ve en ilginç olanı Ernest Jones'un 1949'da yazdığı “Hamlet ve Oedipus”dur. Ernest Jones, Shakespeare'e büyük hayranlık duyan, ondan sık sık söz eden hocası Freud'un Hamlet'in görevini ertelemesinin Oedipus kompleksinden kaynaklandığını söylemesinden esinlenerek, şu görüşü savunur: Eğer bir insan yapması gerektiği, yapmak istediği bir işi bir türlü yapamazsa, kendisinin bile farkında olmadığı ya da fark etmeye yanaşmadığı bilinçaltı nedenleri vardır bunun. Hamlet'in durumu da böyledir. Hamlet kendi kendine yüksek sesle düşünürken, elinde öç almanın çareleri bulunduğu halde, görevini niçin bir an önce yapamadığını anlayamaz. Bunu yapamamasının nedenlerini, Hamlet'in kendisi de, onun kişiliğini yaratan Shakespeare de bilmez aslında. Hamlet bu yüzden derin vicdan azabı çeker kendini suçlar durur. Aynı gizli nedenler, Hamlet'in edilginliğini, acı alaylarını, yaşamaktan bezmesini, kadınlara karşı olumsuz tutumunu, yani tüm davranışlarını koşullandırır. Hamlet'in ölen babasına içten bağlılığını yadsımanın yolu olmadığını bilen Jones, bunu da psikanalitik açıdan yorumlamanın çaresini bulur: Hamlet büyüyünce, Oedipus kompleksini aşmış, babasını gerçekten sevmiştir. Gelgelelim annesi ikinci kez evlenince, bastırıldığı Oedipus kompleksi olanca yoğunluğuyla yeniden ortaya çıkar. Hamlet'in bilinçaltında gizlenen iki isteği, yani babasını öldürüp annesiyle evlenmeyi Claudius gerçekleştirdiği için, bir suçluluk duygusuna kapılan Hamlet, başkaları söz konusu olunca eyleme geçebildiği halde, ona karşı bir türlü eyleme

geçemez. Bu nefret ettiği güçlü rakip, kendi gizli isteklerinin bir simgesi olduğundan, amcasıyla özdeşleşmiştir bir bakıma. O kadar ki, ancak annesi öldükten sonra ve kendisi de ölmek üzereyken onun canına kıyabilir (Urgan, 1984:532).

Rank, Shakespeare'in karma bir kişi yaratma sanatında en dikkate değer başarılarından biri olarak hayaletin onun hem baba, hem de oğul olarak yaşadığı duyguları ifade etmesini görür. Bir oğul olarak kral ve kraliçenin konuşmalarını dinlemekte ve hayalet onları ayırmaya çalışmaktadır; bir baba olarak oğlunun ve karısının konuşmasını dinlemekte ve Hamlet'i annesine zarar vermemesi konusunda uyarılmaktadır. Hayalet, oğlun babasına karşı nefretinin ve annesine karşı sevgisinin (onlara karşı tepki ile birlikte) bir bileşimini oluşturmaktadır -babayı kutsama, anneyi horlama-. Rank, buradan hareketle Shakespeare'in olağanüstü şair sezgisi ile elindeki kaynağı değiştirerek baba ve oğla aynı adı, Hamlet'i verdiğini öne sürmüştür. Son olarak Rank, Hamlet temsillerinde hayaleti canlandıran kişinin Shakespeare olduğu ve bunda da çok başarılı olduğu söylentisinin altını çizmiştir. Shakespeare'in bu rolü her zaman oynadığını, kendisi "baba" olarak babaya karşı olan duygularını yatıştırdığını savunmuştur. Hayalet olmakla ayrıca (Claudius'a karşı) oğulla özdeşim kurmuş ve böylelikle çocukluk çağında babasına karşı olan düşüncelerini aklamıştır. Rank, Shakespeare'in hayalet rolünü oynamakla kendi ruhsal dengesini koruduğunu, bu nedenle bu rolü bu kadar iyi oynadığını söylemektedir (Holland, 1999:224).

Bütün bu bilgilerin ışığında, Hamlet şayet ölen babasının hayaletini gördükten hemen sonra kralı öldürmüş olsa veya bu suça annesinin de ortak olduğunu düşünüp annesini de öldürseydi Oidipus kompleksi yaşadığını söyleyemeyebilirdik. Ancak kılıcı kesinlikle annesine karşı kullanmayacağına dair kendi kendine söz vermesi, kralı dua ederken öldürme imkânı olmasına rağmen öldürmemesi ve öldürmekten vazgeçtikten hemen sonra "*bir dahaki sefere seni annem dahi elimden alamayacaktır,*" demesi, bir diğer sahnede annesi ile konuşurken birdenbire tekrar ölen babasının hayaletinin belirmesi ve suçlayan gözlerle Hamlet'e bakması, Hamlet'in de babasının neden suçlayan gözlerle kendisine baktığını anlayamaması, bizleri oidipus kompleksinin var olabileceği şüphesine götürmektedir.

“Sonrası sessizlik” (Shakspeare, 1993:174).



III. BÖLÜM

3. OEDİPUS KOMPLEKSİNİN ANTON ÇEHOV'UN "MARTI" OYUNUNDA ASAL OYUN KİŞİSİ EKSENİNDE İNCELENMESİ

3.1. Anton Çehov'un Yaşadığı Dönemin Siyasal ve Toplumsal Koşulları

Rusya'nın toplumsal varlığı, her dönemde Batı Avrupa'nın daha gelişmiş toplumsal ve devlet ilişkilerinin sürekli basıncı altındaydı ve zaman geçtikçe bu basınç çok daha güçlü bir hale geldi. Uluslararası ticaretin görece zayıf gelişimi yüzünden, devletlerarasındaki askeri ilişkiler tayin edici bir rol oynadı. Avrupa'nın toplumsal etkisi, her şeyden önce askeri teknoloji biçiminde ifadesini buldu.

İlkel bir ekonomik temel üzerinde şekillenen Rus devleti, daha büyük bir ekonomik temel üzerinde şekillenen devlet örgütleriyle yüz yüze geliyordu. İki olasılık söz konusuydu: Ya Rus devleti, Altın Ordu'nun Moskova Çarlığı ile savaşa girdiği gibi bu devlet örgütleriyle savaşa girmeliydi, ya da dış baskı altında ulusun hayati kaynaklarının anormal derecede büyük bir kısmını yutarak kendi ekonomik ilişkilerinin gelişimini aşmalıydı. Rus ulusal ekonomisi ilk çözüme izin verecek kadar ilkel değildi artık. Devlet çökmedi; ulusun ekonomik güçlerinin üzerinde muazzam bir baskı pahasına gelişmeye başladı.

Kırım ve Nogay Tatarlarına karşı yürütülen savaş muazzam bir çaba gerektirmişti; fakat bu çaba şüphesiz Fransa ile İngiltere arasındaki Yüz Yıl Savaşlarında gerekenden daha büyük değildi. Rusları ateşli silahlarla tanışmaya ve keskin nişancılardan oluşan düzenli birlikler (streltsi) kurmaya zorlayanlar Tatarlar değildi; daha sonraları Rusları bir piyade ve süvari sınıfı oluşturmaya zorlayanlar da Tatarlar değildi. Bunu gündeme getiren baskı Litvanya, Polonya ve İsveç'ten gelmişti. Daha iyi silahlanmış bir düşmana karşı ayakta kalabilmek için Rus devleti, yurt içinde bir sanayi ve teknoloji oluşturmak; askeri uzmanlar, resmi kalpazanlar ve barut yapımcıları çalıştırmak; istihdam teknikleriyle ilgili ders kitapları ithal etmek; deniz okulları kurmak; fabrikalar inşa etmek; "özel" ve "yetkili" danışma meclisi üyeleri atamak zorunda kaldı. Ve askeri eğitimcileri ve özel danışma meclisi

üyelerini yurtdışından getirmek mümkünken, maddi kaynak her ne pahasına olursa olsun bizzat ülke içinden sızdırılmak zorundaydı.

Rusya'nın devlet ekonomisinin tarihi, varlığını sürdürmek için askeri örgütlenmeye gerekli kaynakları sağlamayı amaçlayan kesintisiz bir çabalar –bir anlamda kahramanca çabalar- zinciridir. Tüm hükümet aygıtı, hazinenin çıkarları doğrultusunda inşa edilmişti ve sürekli olarak yeniden inşa ediliyordu. İşlevi, halkın birikmiş emeğinin her parçasını kapmak ve bunu kendi amaçları doğrultusunda kullanmaktan ibaretti.

Hükümet maddi kaynak arayışında, hiçbir şeyde duraksamadı. Köylülüğe, her zaman için dayanılmaz ağırlıkta ve halkın çok az ayak uydurabildiği keyfi vergiler yükledi. Köylere karşılıklı teminatlar sistemini getirdi. Ricalarla ve tehditlerle, örgütlerle ve zorbalıkla tüccarlardan ve manastırlardan para aldı. On yedinci yüzyıl nüfus sayımları, nüfusun sürekli azaldığını gösteriyor. O dönemde, toplam devlet bütçesi 1,5 milyon rubleye varmaktaydı ki, bunun yüzde 85'i orduya harcanmıştı. On sekizinci yüzyılın başında, dışarıdan gelen dayanılmaz darbelerden dolayı Petro, piyade birliklerini yeni tarzda örgütlemek ve bir filo oluşturmak zorunda kalmıştı. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında, bütçe çoktan 16 ilâ 20 milyon rubleye ulaşmış ve bu bütçenin yüzde 60 ilâ 70'i ordu ve donanmaya harcanmıştı. Bu rakam, I.Nikola döneminde de yüzde 50'nin altına düşmedi. On dokuzuncu yüzyılın ortasındaki Kırım Savaşı, Çarlık otokrasisini, ekonomik olarak Avrupa'nın en güçlü iki ülkesiyle -İngiltere ve Fransa- silahlı çatışmaya sürüklemişti ve bunun sonucu olarak genel askerlik görevi temelinde orduyu yeniden örgütlemek zorunlu hale geldi. Mali ve askeri gereksinimler 1861'de köylülerin yarı özgürlüğe kavuşmasında tayin edici bir rol oynadı.

Fakat ülke içinden elde edilebilen kaynaklar yetersizdi. II. Katerina devrinden beri, hükümet yabancı ülkelere borç almaya yetkiliydi. O andan itibaren Avrupa borsası giderek Çarlığın kendi finansını sağladığı bir kaynak haline geldi. O zamandan beri, Batı Avrupa para piyasalarındaki çok büyük miktarlardaki sermaye birikimi, Rusya'nın politik gelişimi üzerinde hayati bir etkiye sahip olageldi. Devlet örgütünün giderek daha da büyümesi, sadece dolaylı vergilendirmenin aşırı artışında

değil, aynı zamanda ulusal borcu hummalı büyümesinde de ifadesini buldu. 1898 ve 1908 arasındaki on yıllık dönemde bu, yüzde 19'a yükseldi ve bu dönemin sonunda 9 milyar rubleye ulaştı. Otokrasinin Rothschild'lere ve Mendelssohn'lara bağımlılığının derecesi, şimdi sadece faizlerin, devlet hazinesinin net yıllık gelirinin yaklaşık üçte birini yutması gerçeğince gözler önüne serilmektedir.

Batı Avrupa'dan kaynaklanan bu baskının bir sonucu olarak, otokratik devlet, artı-ürünün anormal derecede büyük bir kısmını yutuyordu, bu da onun o zaman oluşmakta olan ayrıcalıklı sınıfların sırtından geçindiği ve böylece onların her durumda yavaş ilerleyen gelişimlerini sınırladığı anlamına geliyordu. Fakat hepsi bu kadar değildi. Devlet, tarım işçisinin esas ürününe el koydu, tüm geçim kaynaklarını kapıp aldı ve bunu yapmakla, onun üzerinde güvenle yerleşecek zamanı güçlülkle bulduğu topraktan çıkardı; bu da sırasıyla nüfus artışını engelledi ve üretici güçlerin gelişimini sınırladı. Bu nedenle, devlet artı-ürünün anormal derecede büyük bir kısmını yuttukça, -her durumda yavaş olan- sınıf ya da zümre farklılaşması sürecini dizginledi ve temel ürünün önemli bir bölümüne el koydukça, tek desteği olan bu ilkel üretici temelleri bile tahrip etti.

Fakat devlet bizzat varolmak ve yönetebilmek için zümrelerin hiyerarşik bir örgütüne gereksinim duyuyordu. Ve böylesi bir örgütün gelişmesinin ekonomik temellerini oyarken ve tüm diğer devletler gibi bu süreci kendi lehine çevirmeye uğraşırken, aynı zamanda devletin dayattığı önlemlerle bu örgütün gelişmesini zorlamaya çalışmasının nedeni budur.

Toplumsal güçler oyununda sarkaç, Batı Avrupa tarihindeki duruma göre devlet iktidarı yönüne daha fazla sarkmaktaydı. Rusya'da, hak ve yükümlülüklerin, görev ve ayrıcalıkların dağıtımında ifadesini bulan devlet ile üst toplumsal gruplar arasındaki -çalışan insanların zararına- görev değişimi, Batı Avrupa'nın ortaçağ zümre örgütlerindeki nazaran, ruhbanın ve soyluluğun daha az lehine oldu. Öte yandan, Milyukov'un Rus kültür tarihinde söylediği gibi, Batı'da zümreler devletleri yaratırken, Rusya'da devlet iktidarının zümreleri kendi çıkarları doğrultusunda oluşturduğunu söylemek, korkunç bir abartma ve tüm görünümünün çarpıtılmasıdır.

Merkezileşmiş bir devlet aygıtı yaratmaya uğraşan Çarlık, ayrı bölgeleri birbirinden tümüyle bağımsız ekonomilere sahip olan ülkedeki barbarlık, yoksulluk ve genel dağınkılıkla mücadele edilmesini isteyen ayrıcalıklı zümrelerle pek fazla zıtlaşmak zorunda kalmadı. Rus bürokratik otokrasisini kendine yeter bir örgüt yapan, batıda olduğu gibi ekonomik olarak egemen sınıfların dengesi değil, onların zayıflığıdır. Bu bakımdan Çarlık, Avrupa mutlaklığıyla Asyatik despotizm arasında, muhtemelen ikincisine daha yakın olmak üzere, bir ara biçim arz etmektedir.

Fakat yarı-Asyatik toplumsal koşullar Çarlığı otokratik bir örgüte dönüştürürken, Avrupa teknolojisi ve Avrupa sermayesi bu örgütü büyük bir Avrupalı gücün araçlarıyla donattı. Bu da, Çarlığa, ağır yumruğuyla üzerinde tayin edici bir etken rolü oynamaya başladığı Avrupa'nın tüm politik ilişkilerine müdahale etme olanağını sağladı. 1815'te I.Aleksandr Paris'e ulaştı, Burbonları ihya etti ve bizzat Kutsal ittifak düşüncesini cisimleştirdi. 1848'de I.Nikola Avrupa devrimini bastırmak için muazzam bir borç sağladı ve Macar isyancılara karşı Rus askerlerini gönderdi. Avrupa burjuvazisi, Çarın askerlerinin daha önce burjuvaziye karşı Avrupa despotizmine hizmet ettiği gibi, gelecekte de sosyalist proleteryaaya karşı bir silah olarak tekrar hizmet edeceğini umdu.

Ancak tarihsel gelişme farklı bir yol izledi. Mutlakiyet, büyük gayretle beslemiş olduğu kapitalizm tarafından paramparça edildi (Tanilli, 1999:343-347).

3.2. 19. Yüzyıl Ortalarında Rusya'da Fikir Akımları

Nihilistler-Panslavistler-Halkseverler: Avrupa'daki sosyalizm cereyanları Rusya'da da tesirlerini göstermeye başlamıştı. I.Nikola zamanında her cins fikir hareketlerine karşı şiddetli bir savaş açılmasına rağmen, Rusya'da fikir hareketinin önü alınamamıştır. Yine daha önce olduğu gibi Alman felsefesi ve Avrupa'da müspet ilimlerin, Darwinizmin ve materyalist görüşün ilerlemesi sonucunda Rusya'da yeni yeni fikir akımları gelişmeye başladı. Bunlardan en önemlilerinden biri olan "Nihilizm"dir. Bu fikir akımının öncüleri, Rusya'da mevcut olan her şeyi-idare sistemini, ahlak telakkilerini topyekûn reddetmek ve hiçbir şey ifade etmeyen lüzumsuz birer nesne idi. Siyasi alanda kendilerini sosyalist sayan Nihilistler,

Rusya'da hürriyet fikirlerini yaymanın, yeni ve adil bir sistem kurmanın ancak çarlığı devirmekle mümkün olacağına inanıyorlar ve buna ulaşmak için de terör usulünü kendileri için mubah görüyorlardı. Bu düşüncenin temsilcileri Rusya'da sosyalizmi kurmak için Avrupa'daki en sol fikirleri Rusya da aşılama çalışıyorlardı. Nihilizm akımı, Rus sosyalizmini hazırladı ve Rus aydınları arasında sosyalist, sonraları Marksist ideolojinin temellerini atmış oldu.

2. Aleksandr zamanında, Rus fikir ve politik hayatında en önemli rol oynayan akımlardan biride "Panslavizm" dir. Slavyanfil görüşü, başta felsefi ve akım iken sonraları sinsi bir çehre olarak Rusya'da taraftar bulduktan sonra önemli bir siyasi akım haline geldi. İvan-Konstantin Aksakov ve Danilevski tarafından bir ideoloji haline getirilen bu görüş, Rusya'nın hakimiyeti altında bütün Slavları birleştiren bir devlet kurulmasını amaçlamıştır. Rus ortodoksluğu, Çarlık mutlakiyeti ve Rus milliyetçiliğine dayanan bu akım gitgide mutaassıp Rusçuluk şekline girerek mistik bir amaç halini aldı. Esas prensipleri ortaya konan Panslavizm görüşü, Rusların her şeyden önce Türkleri Avrupa'dan kovmalarını ve İstanbul merkez olmak üzere bir Slav devleti kurmayı hedeflemekte ve Rusya'nın bu misyonu yapmaya tarihi hakkı olduğunu iddia etmekteydiler. 2. Aleksandr ve Rus hükümeti önce bunun kabul etmedilerse de daha sonra fütühat politikasında panslavistlerin amaçlarını gerçekleştirmeye çalıştıkları görülür.

Bu dönemin diğer bir fikir akımı da "Halkseverlik" fikir akımıdır. Bu akımın temsilcisi Lavrov, Rusya'da kendine has bir sosyalizm kurmayı tasarlıyordu. O'na göre; sosyalizm Avrupa'da olduğu gibi sınıflar mücadelesine ve sosyal ilişkilerden doğan ayrılıkların bir sonucu olmayıp, Rusya'da mevcut şartlara dayanacaktı. Rusya'da yeni rejimin, Rus halkının kalkınması ve Rus mujiğinin katılımıyla mümkün olacaktı. Bundan dolayı halkı uyandırmak, onlara yeni fikirler aşılama gerekiyordu. Bu görüşün tesiriyle yüzlerce üniversite öğrencisi, kimi öğretmen, usta, işçi; halk arasında yeni fikirler yaymak, köylüleri çarlığa karşı ayaklandırmak için köylere dağıldılar. Ancak halk arasında yapılan propagandaların tesiri hemen hemen yoktu. Halk Rus aydınlarının önderliğinde yeni bir hayat kurmaya istekli değildi. Hükümet tarafından şiddetli takibata uğrayan ve köylüler arasında kabul görmeyen

bu halkseverlerin halka gidişleri zayıfladı ve bu akımda kuvvetten düştü. Yakalananlar Sibir'e sürüldüler. Yakalanamayan küçük bir zümre ise 1876'da gizli bir örgüt kurdular. Bu örgüt de kısa bir süre sonra ikiye bölündü. Bunların birinci kısmı hareketi eskisi gibi devam ettirmek üzere bir cemiyet oluşturdular. İkinci kısım ise, terörist bir teşkilat olan "Halk İdaresi" adını aldı ve Çar Aleksandr'ı öldürmek üzere suikastlar düzenlemeye başladı. Nihayet 13 Mart 1881'de bu teşkilat mensupları 2. Aleksandr'ı bir bomba ile öldürdüler.

Bu dönemde Rusya Lehleri, Türkistan Hanlıklarını ve Kazakları uzun süren mücadeleler sonucunda hâkimiyeti altına aldı (Tanilli, 1999:360-361).

3.3. Anton Pavloviç Çehov'un Hayatı ve Eserleri

Rus oyun yazarı ve hikâyecisi, 19. yüzyıl Rus Eleştirel gerçekçi tiyatrosunun en önde gelen temsilcisi. Büyükbabası serf olan Çehov, çocukken babasının dükkânında çalıştı, 1871'de dükkân batınca ailesi evlerini satıp Moskova'ya gitti; 1879'da kendisi de Moskova'ya giderek, üniversitede tıp öğrenimi gördü; erkek kardeşinin de desteğiyle para kazanmak için gülmece dergilerine kısa yazılar göndermeye başladı; Moskova ve Petersburg gülmece dergilerinde yüzlerce fıkra, öykücük, öyküsel yazı, nükte, dramatik taslaklar yayınladı, 1883-86 yıllarında Oskolsi dergisinde 300'den çok yazısı çıktı.

1886'dan sonra yazıları, dostluk kurduğu yayımcı Suvorin tarafından Novoye Vremya (Yeni Çağ) dergisinde yayımlandı; oyun yazmaya yöneldi, başarısızlığa uğraması üzerine yine hikâyeye devam etti; Tolstoycu dünya görüşünü benimsedi; Çar tarafından mahkûm edilen kişilerin yaşam koşullarını yerinde incelemek için bir Uzakdoğu adası olan Shalin'e geziye çıktı; 1891'de Suvorin'le birlikte Batı Avrupa'ya gitti; 1892'de Moskova yakınlarındaki Melikhovo köyüne ailesiyle birlikte yerleşerek kendini yazmaya verdi; Martı adlı oyunu, konuşma ve ruhsal havanın eylem ve olaylara ağır basması nedeniyle 1896'da St. Petesburg Aleksandrinskiy Tiyatrosu'ndan geri dönünce, yine hikâyeye yöneldi; bu dönemde köylülere yardım için düzenlenen eylemlere katıldı, 1897'de Fransa'ya giderek Drefyus davasında Zola'yı destekledi; liberal halkçılık, Tolstoyculuk ve "dekadans"la hesaplaşma

bağlamında maddeci ve demokratik bir temele dayalı bir dünya görüşüne bağlandı; 1899'da sağlık nedenleriyle (akciğer veremi) Yalta'ya taşındı, (o sırada Kırım'da yaşamakta olan) I. Tolstoy ve M. Gorki'yle yakın dostluk kurdu; dostları Nemiroviç-Doçenko ile K. Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'nu kurmaları üzerine oyunlarını onlara verdi, 1895–1904 yılları arasındaki çalışmalarıyla Rus tiyatrosunun yenileyicisi oldu, oyunları (Martı) büyük başarı kazandı; 1902'de, Çar II. Nikola'nın Gorki'nin Rus Bilimler Akademisi'ne üye olmasını onaylamaması üzerine, 1900 yılında onursal üye seçildiği Akademi'den ayrıldı; 1904–4 yıllarını sağlık nedenleriyle Güney Almanya'daki bir sağlık yurdunda geçirmek zorunda kaldı. 1880'lerde hükümet baskısının siyasal ve toplumsal eylemciliğe engel olduğu bir dönemde yazı yaşamını sürdürmeye çalışmış olan Çehov, 19. yüzyıl büyük Rus dünya edebiyatının en büyük adamlarındandır.

Çehov'un çoğu zaman şiirsel (lirik) gerçekçilik olarak nitelenen oyunları, 1905 Devrimi öncesi Çarlık Rusyası'nın şehir-taşra ikiliğini kendinde barındırdığı kadar, aristokrasinin çöküşüyle birlikte ortaya çıkan yeni koşulları da kendinde barındıran toplumsal yaşamın çelişmeli birliğini yansıtır; eskimiş, ömrünü yitirmiş eski toplum düzeninin insanlarını yeni bir toplum düzeninin gelmesi umudu karşısında ele alarak, bu insanların iç dünyalarında (iç dramlarında) toplumsal dış dünyanın dramını ortaya koyarlar; yaşamın dokunaklılığını gündelik yaşamın kendi var oluşu içinde verirler, yaşamı "kendiliğinden" oluştururlar. Bu nedenle, Çehov'un oyunlarının en önemli iki ögesi, tıpkı yaşamın kendisi gibi onun çelişkin birer yansısı olan oyun kişileri ile (dramatik) iç eylemdir.

Çehov'un sistemli bir sosyal-politik görüşü yoktu. Her türlü haksızlığa, bayalığa, dalkavukluğa, ikiyüzlülüğe düşmandı. Eserlerinde bu sosyal kusurları ele aldı (Memurun Ölümü, Madalya, Bukalemun). 1886 yılında çıkan "Alacalı Hikâyeler" adlı kitabından sonra 1887'de Çehov iki hikâye kitabı birden çıkardı; "Masum Sözler", "Alaca Karanlıkta" .Ertesi yıl "Alaca Karanlıkta" Puşkin Ödülü'nü kazandı. Bundan sonra başarılar ardı ardına geldi.

Yazarın kendini en rahat hissettiği yer halkın yanıydı. Bir dönemden sonra kendini sosyal işlere verdi.1892 yılında Nijni Naugored vilayetinde baş gösteren

kıtlıkla savaşmak için kurulan teşkilata katıldı. Aynı yıl Melihova adlı bir köyde aldığı çiftliğe yerleşti. Böylece Çehov'un Melihova Dönemi denilen dönemi başladı. Yaratıcılığının zirvesindeydi. Yaşayışı çok sadeydi. Halka yakın olmak, sosyal işlerle uğraşmak, onu mutlu ediyordu. Buna rağmen sağlık durumu gittikçe bozuluyordu. Hastalığı iklim tedavisi istiyordu ve Çehov, güneye gidiyordu. Yalta'da bir yazlık evi vardı.

Yalta'da devrin büyük yazarlarının ve sanatçılarının ziyaret ettiği yazar en çok Tolstoy ve Gorki ile görüşüyordu. Moskova Devlet Tiyatrosu oyuncusu Olga Bodenwagler'le taşındı.1 Temmuz gecesi son şampanyasını içtikten sonra uyudu ve bir daha hiç uyanmadı (Çalışlar, 1995: 140).

Öyküleri, romanları ve oyunları Rus yazınının önemli isimlerinden biri olan Anton Çehov, 17 Ocak 1860'da Taganrog'da doğdu. Neden önemli Taganrog? Babasının tüccarlık yaptığı bu kentin tekdüze, sıkıcı ortamı daha sonraki yıllarda, Çehov öykülerinin ve oyunlarının kaynağı oldu da ondan. Aile ekonomik nedenlerle Moskova'ya taşındı ama Çehov, lise dönemini bitirene dek Taganrog'da yaşadı.

1879'da ailesinin yanına giderek Tıp öğrenimine başladı Çehov. Ailesine ekonomik katkı sağlamak amacıyla oluşturduğu öykülerde hep "tüccar oğlu, tutucu ya da şarkıcı da olsanız, öykü yazın ki başkalarının dertlerini duyan, onların dertleriyle dertlenen biri olmak yolu size açılsın. O zaman sabah damarınızda akan kanın insan kanı olduğunu hissedersiniz" görüşünü savundu.

Küçük öyküleri, olaylara yeni bakış açısıyla, gerçeği yansıtmakta başarı sağladı. "Ben betimleme değil, gerçek olanı yazıyorum" diye anlattı duygularını. Bir sorunu çözmekten çok, sorunu, "doğal" olarak ortaya koymayı amaçladı. Öykülerinin kişileri meraklı, dedikoducu, geri fikirli ve durgun Taganrog halkıydı.

Yıllar sonra Taganrog'a geldiğinde BOZKIR romanını yazdı. Bozkırların zor yaşamı, ülkenin içinde bulunduğu zorluklardı. "Güzellik, mutluluk ve özlemdir bozkır" diyerek ölüme doğru giden ümitlerden söz etti. Bu duygusu onun yaratıcı kaynağı oldu kuşkusuz.

Çehov'un gözündeki Taganrog'u anlatmak için Nemirovsky'nin satırlarına göz atalım yine: "Taganrog ona pek küçük ve zavallı göründü. (...) O kentte yaz geceleri insan nasıl sıkılırdı! Her evde esneyerek, isteksiz isteksiz iskambil oynayarak, ağır gıdalarla beslenerek, hep aynı bayağılıkları her gün yineleyerek akşam çayı içiliyordu. Sabahın ikisine kadar sürüyordu bu. Oysa bu saatlerde, Moskova'da binek arabaları şosede, kalabalık caddelerde koşuyor, tiyatrolara, konserlere gidiliyordu. Taganrog halkı gibi o da Moskova özlemindedi."

O yıllarda birdenbire, ülkesini görmek ve hissetmek için geziye çıktı Çehov. Bu gezi sonucunda dünya görüşü, duyguları değişecektir. İlk kez, değişen bir dünyayı fark eder sanki. "Akılcı ve güçlü bir yaşam tarzı bir gün bu kıyıları aydınlatacaktır. Özgürlük ve huzur gelecek buralara. Belki de insanlar mutlu olacak ama bizler, bu kıyılarda zorluklara göğüs germeye alıştık."

Çehov, bu görüşlerini olgunlaştırıp dile getirirken, yüzyılın başlarıdır. Rusya'da içten içe bir şeyler yaşanmaktadır. Toplumsal bir patlama oldu olacak havası sezilmektedir. İşte Çehov, dönemin acısını, toplumsal patlama öncesinin havasını, umutlu umutsuzluğun, acıyla gülümsemenin çelişkisini duyan, etkilenen ve düşünen insanların durumunu, onların ruh halini anlatır yapıtlarında. Çehov'a göre bir oyun öyle yazılmalıdır ki; "İnsanlar gelsinler, gitsinler, yemek yesinler. Havadan sudan konuşsunlar ve kâğıt oynasınlar. Âşık olsunlar, acı çeksinler ama gülümsesinler. Yaşam nasılsa oyun da öyle olmalıdır." Görüşü öyle doğaldır ki Çehov'da, oyundaki yaşamın kurmaca gerçekliğinin farkına bile varmaz seyirci. Kurmaca ama karışık, ama aynı zamanda basit.

Çehov'da acı gerçekten çekilmelidir. O zaman inceden gülümseten bir acı olacaktır bu. Çünkü acıyı gülümseyerek anlatan bir insan, acıyı yaşamış kişidir, hayatın içindedir. Çehov için hayat küçük ayrıntılarda gizlidir. Hayat, beklenmedik gelişmeleriyle insanı yıpratın, üzen bir olaydır. Çehov'un sevdiği tema insanın hayat karşısında direnemeyişidir; yavaş yavaş tüm değerlerin savrulması, harcanması ve kişinin tüm değerlerini yitirip yaşam sahnesinden çekilmesi... İnsanlık için geçerli olan durumdur bu.

Çehov'da yaşamın tanımı yoğundur. Kişilerde aşkın, hüznün, gülmenin, acının, birbirine dokunup dokunmamanın ağırlığı vardır. Yaşam kendi tanımıyla bakan Çehov, oyun kişilerini de bu özelliğiyle yaratmıştır. Büyük aşkların içinde acılar, hüzneler vardır kuşkusuz. Bu acı bireyin toplumsal olaylar karşısında yok oluşunda da gösterir kendini. Aynı acıyı Çehov'un da yaşadığı biliniyor.

Acı ve gülümseme, umutsuzluk ve umut! Sürekli çatışan iki ruh hali. Tiyatronun gülen ve ağlayan yüzü sanki. Çehov'un kendi kişiliğinden, sağlam gözlemlerden kaynaklanan bu çelişki ve bu çelişkiye gösterilen tepki-duyarlılık tüm öykülerinde ve oyunlarında görülür. Geçmiş, şimdi ve gelecek iç içedir ve Çehov geleceğin daha iyi olacağını, olması gerektiğini söyler.

Kurulan yenedünyanın habercisi oldu Çehov. Çehov'un, Gorki'nin insanları, güzel yarınlara özlem duydular hep. Gorki ve Çehov sürekli yazıştılar ve yıllar sonra hastalıkları nedeniyle Yalta'da bir araya geldiler. Gorki anılarında sabaha kadar konuştuklarını yazar ve ekler: "O çok ilginç biriydi. Onu yanlış tanıyorlar. Yazdıklarıyla yalnız olduğunu anlatıyordu. O, dünyaya erken gelmiş gibi."

O dönemde Turgenyev, Tolstoy, Puşkin, Dostoyevski bir devrim öncesinin havasında yaşarlar. Yeni arayışların ilk belirtilerini yapıtlarında aktarırlar.

Çehov'un yapıtlarında karamsarlıkla iyimserlik, umutla umutsuzluk iç içe yürüdü hep. İnanç ve hüznün son yapıtlarında yoğunlaşır.

Çehov, mutlulukları arayan, özleyen ama bir türlü mutlu olamamış insanlarıyla çok önemli gerçeklere parmak basar. Kişilerin gerçeklerle baş edemeyen yapıları hayatın bir sürü saçmalıklarla dolu olduğu izlenimi verir ki, Cevat Çapan'a göre, "belki de bu nedenle, Çehov 'saçma tiyatro'nun ilk habercisi" olarak değerlendirilir.

Çehov'un oyunları 'tipik' olanla örülüdür. Tipik olan 'komedi' ile şekillenir. Mutluluk ve hüznün bir arada verilirken; komik ve yergisellekle toplum eleştirisi yapılır. Aslında birçok kişi oyunlarını trajik olarak yorumlamıştır. Bunların başında Moskova Sanat Tiyatrosu kurucularından Stanislavski gelir.

Çehov'un oyunları "insanlık komedyası"nı, yaşamın doğal (çelişkin) gülmeceğini oluşturur. Çehov'un kaleme aldığı ilk oyunlarından günümüze yalnızca Platanov (1878) kalmıştır; Mali (Küçük) Tiyatronun geri çevirdiği bu oyun, Çehov'un daha sonraki oyunlarının bütün öğelerini içermekle birlikte, uzun ve hantal yapısı yanı sıra, diyaloglar halinde yazılmış bir roman özelliğini gösterir. Gününün düşkünlüğüne uğramış yüzeyde aydın tipini işleyen İvanov (1887), ciddi oyun doğrultusunda dış eylemi öne çıkarır. Melodram ve romantik öğelerin kendini daha çok duyurduğu Leşi (1889, Orman Cini) ise, geleneksel dramatik tarzdan ayrılarak, daha karmaşık ve yargıdışı kalmaya yönelik bir oyun olup, Vanya Dayı'ya temellik eder. Çehov'un "şakalar" olarak nitelendirdiği tek perdelik küçük oyunları, gülmece yazarlığının ve Gogol- Turgenyev esinlenimleri uzantısında, vodvil ile farsı bileştiren, kesintisiz bir eylem akışı içinde kesin çizgili kişileri işleyen güldürülerdir: Na Bolşoy Doroge (1884, Dağ Yolunda) Lebedinaya Pesniya (1888, Kuğunun Şarkısı), Medved (1888, Ayı), Predlozheniye (1888, Teklif), Svadba (1889, Bir Evlenme), Ovrede tabaka (1886, Tütünün Zararları), Yubiley (1891, Jübile) Çehov, oyun yazarı olarak ününü 1898'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda oynanan Çayka (1896 Martı) adlı, Rusya'da oyun yazarlığında yeni bir çığır açan oyunuyla kazanmıştır; sanatçının temel görevini ve yaşarken kendini doğrulamasını konu alan ve "psikolojik-lirik" oyun tarzının ilk örneği olarak bu oyunun başlıca özelliği, Çehov'un öbür büyük oyunlarında da açıkça görüleceği gibi, gündelik yaşamın görünüşte önemsiz olanın daha derin katlarına inerek, bunlara yüksek düzeyde dramatik bir nitelik kazandırmasıdır. Çehov, Martı'yı "komedyası" olarak nitelendirirken, yaşama uzaklık ile yaşamı yapıcılık arasındaki çelişkiyi işleyen Dyadya Vanya'yı (1899, Vanya Dayı) "taşra yaşamından sahneler" olarak, duyarlı insanların istekleri ve düşleri ile çağdaş yaşamın bayağılığı arasındaki çelişkiyi veren Tri sestri'yi (1900, Üç Kızkardeş) "dram", soyluluğun kaçınılmaz çöküşü ve yaşam değerleri ile yeni güçlerin ve kuşakların değerleri arasındaki çelişkiyi yansıtan Vişyovy sad'ı da (1903, Vişne Bahçesi) yine bir "komedyası" olarak nitelendirir. 19. ve 20. yüzyıl Rus ve dünya edebiyatında derin etkiler bırakmış olan Çehov, bugün de en çok oynanan ve yorumlanan oyun yazarlarından biri olma sıfatını korumaktadır.

Diğer Oyunları: Tatyana Repina (A.Suvorin'in aynı adlı oyununa ek, 1889), Tragik po nevole (şaka, 1889, Kendi Yüzünden Tragedya Kahramanı Olan Adam), Noç pered sudom (Bitmemiş Komedy, 1891, Duruşma Öncesi Akşam) (Çalışlar, 1995: 142-143).

İki dünya; gerçekler dünyasıyla sanat dünyası arasında Çehov çarpıcı bir tiyatro gerçeği keşfetmiştir. Bu gerçek içinde en insancıl tiyatro yazarıdır Çehov. Çehov'un gizi burada yatmaktadır.

Bir Çehov oyununda ne romantik kahramanlara ne de kötü kişilere rastlayamazsınız. "Ben ne kötü bir kişiyi sergiledim, ne bir meleği, kimseyi suçlamadım ve yargılamadım. Bir yazarın mahkemedeki rolü 'tarafsız tanıklık' olmalıdır (Çalışlar, 1995:75)

3.4. Martı

Çehov'un ressam bir dostu vardır: Levitan. 1892 baharında ava gittikleri zaman Levitan onun önüne düşen bir kuşu vurur. Kuşun uzun gagası, siyah gözleri ve mükemmel tüyleriyle onlara şaşkın şaşkın bakar. Levitan, "Ne olur dostum işini bitir," deyince Çehov önce yapamayacağını söyler, ama çaresizlikle onu öldürür. "Güzel, sevgi dolu bir mahlûk daha eksildi ve iki ahmak eve dönüp masa başına geçtiler," diye yazan Çehov, belki de bütün bunları yani baharın güzelliği, kuşun ölümü, mehtaplı bahçe ve âşık genç kızları Martı'da dile getirdi (Nutku, 2001: 224).

Martı'da, bir grup insan, bir göl kıyısında, bir köy evinde buluşmuşlar, yazgılarının boğuculuğundan kurtulma yollarını tartışıyorlar. Aktris Arkadina, yaşlanma korkusuna kaptırmıştır kendini. Kardeşi Sorin, daha bir dolu dolu yaşamak istiyor. Erişkin edebiyatçı Trigorin, yazıdan başka tutkular tanıma sevdasında. Genç meslek arkadaşı Treplev, yeni bir sanat biçimi bulma ve onu kabul ettirme hevesinde. Taze ve ateşli küçük Nina, büyük bir aktris olmayı düşünüyor ve gerçek başarıyı, yankılar uyandıracak başarıyı tatmak istiyor. Bu başarıya kaygısı öylesine canlıdır ki onda, Treplev'in aşkını küçümser ve mesleğinde kendisine kolaylık sağlayacağını umduğu ünlü Trigorin'e yanaşır. Umutsuzluğa kapılan genç yazar (Treplev) canına kıymaya kalkışır, ama beceremez. Nina'nın, o şansına lanet ettiği Trigorin'le çekip

gittiğini görür. Aradan iki yıl geçer, Son perdede, oyunun kişileri, günlük yaşamın engellerine çarpıp başarısızlığa uğradıklarını kabul etmek zorunda kalırlar. Eski bir sigara tiryakisi gibi bir köşede küflenip havasız kalmaktan korkan Sorin, artık felce uğramış Ve gözü açılmış bir adamdır sadece. Gizliden gizliye Treplev'i seven Maşa, sıradan bir ilkokul öğretmeniyle evlenmiş ve yanlıgılarını unutmak için kendini içkiye vermiştir. Trigorin, kendini düşkırıklığına uğratan içtenliksiz bir edebiyata kaptırmıştır kendini çoktan. Yazarın yüzüstü bıraktığı Nina'ya gelince, ondan olan çocuğunu yitirmiştir. Tiyatroda hiçbir başarı kazanamayınca, küçük bir gezgin tiyatro topluluğuna katılmıştır. Düşlediği geniş yol, bir keçi Yolu boyutlarına inmiştir. Ama yine de kendini yenilmiş saymaya yanaşmamaktadır. Onu yeniden gören Treplev, onu hep sevdiğini söylerse de, Nina onu reddedince, yaşamına kıyar ve bu kez işi başarır (Troyat,1987: 215-216).

Oyun ilk temsil de büyük bir başarısızlığa uğrar. Temsilin hemen sonunda, Çehov, paltosunun yakasını kaldırıp, bir hırsız gibi sırtını kamburlaştırarak tiyatrodan kaçtı. Holde, kalabalığın arasından geçerken, öfkeli küçük bir bayın, bağıra bağıra şöyle konuştuğunu duydu: “Tiyatro yöneticilerini anlamıyorum. Böyle bir oyunu sahnelemek bir hakarettir.” Çehov, tek başına Romanov lokantasına gidip yemek yedi. Sonra, Petersburg'un karlı, sokaklarında, yorgunluktan bitkin düşünceye kadar, dolaşıp dudu (Troyat, 1987: 218-219).

1985 yılında martı adlı oyunu yazan Çehov, oyunu sahnelemek üzere Aleksadriski tiyatrosuna verir 1896 da Martı konuşma ve ruhsal havanın eylem ve olaylara ağır basması nedeniyle başarısız görülünce yine öyküye döner Çehov (Nutku, 2001: 212).

Martı'nın ikinci temsili büyük bir beğeni kazandı. Nina'yı oynayan oyuncu Çehov'a şunları yazacaktı:

Tiyatrodan dönüyorum. Kazandık. Başarı tamdır. Oybirliğiyle. Şimdi sizi görmeyi ne kadar isterdim, herkesin yazar diye bağırıldığını duymanız için (Troyat, 1987: 223).

3.4.1. Olay Dizisi

I. PERDE

Sorin'in çiftliğinde park. Çiftliğe gelen Arkadina ve Trigorin'e kendini ispatlamaya ve sanatta yeni biçimler aramaya çalışan Treplev'in yazdığı ve Nina'nın oynayacağı oyunun hazırlıkları yapılmakta ve seyirciler beklenmektedir. Treplev oyunu başlatır fakat izleyiciler özellikle annesi ve sevgilisi oyunu beğenmezler bu durum Treplev'i çok üzer. Nina oyun bittikten sonra hayran olduğu Arkadina ve Trigorin'le konuşur ve evine döner. Treplev'in sahneye tekrar girmesi Nina'nın gidişini öğrendikten sonra peşinden gitmesini söyleyerek birinci perde biter.

II. PERDE

İkinci perdenin ekseni, Arkadina'nın alışveriş yapmak için Polina'yla şehre gitme isteği üzerine Şamrayev'in at vermemesi olarak belirlenir. Bu temel tekrarın ateşleyici gücü Arkadina'nın şehre dönmeye karar vermesiyle karşılık bulur: Şamrayev'e kızan Arkadina'nın şehre dönme kararı ikinci perdenin tümüne hâkim olurken, Arkadina bu karardan vazgeçtiğini ikinci perdenin sonunda duyurur.

Ayrıca Nina'nın Trigorin'den etkilenmesi, Treplev'in bu durum karşısındaki üzüntüsü ve bir martı vurarak Nina'nın ayaklarını önüne bırakması, Trigorin'in bu konu hakkında bir şeyler yazmayı tasarlamasıyla ikinci perde biter.

III. PERDE

Üçüncü perdenin ekseni "şehre dönüş" üzerine kuruludur. Bir başka deyişle, oyunun ilk perdesinde çiftliğe gelişleriyle uzun zamandır kendi hallerinde yaşayan kırsal kesim insanların hayatlarını hareketlendiren Arkadina ve Trigorin'in çiftlikten ayrılışları üçüncü perdenin tümüne hâkimdir. Çiftliğe gelişleriyle diğer oyun kişileri için ateşleyici güçler oluşturan söz konusu kişilerin, çiftlikten ayrılmaları tansiyonu yüksek bir perdeyi beraberinde getirir. İlk iki perdede Treplev'e olan aşkını açık bir biçimde gördüğümüz Maşa, üçüncü perdenin hemen başında Trigorin'le yaptığı konuşmada Medvedenko'yla evlenme kararı alır. Ekonomik sıkıntılar nedeniyle kentte oturmak yerine çiftlikte yaşamak zorunda kalan

Sorin'in sessiz kır yaşamı, ilk perdede Arkadina ve Trigorin'in gelişiyle hareketlenmiş, ikinci perdede Şamrayev'e sinirlenen kız kardeşini çiftlikte kalması için iknaya çalışmıştı. Üçüncü perde Sorin için bugünde varolmasının tek koşulunun şehirde yaşamak olduğunu kesin olarak anladığı ve şehre dönme kararı aldığı sahnedir. Altmış yaşındadır, sağlığı bozuktur, parası yoktur ve çocuk sahibi değildir. Başka bir deyişle geleceksizdir. Dolayısıyla yaşadığı günü mümkün oldukça uzatmak, şehirde yaşamak dileğindedir. Buradan hareketle çiftlikten ayrılan kız kardeşi ve sevgilisiyle birlikte kente dönmek ister.

IV. PERDE

Birinci perdede Trigorin'in Arkadina ile çiftliğe gelmesi sakin çiftlik yaşamında beklenmedik bir harekete neden olmuş, oyun kişilerinin yönelimlerini belirlemişti. Dördüncü perdede ise, Trigorin ve Arkadina'nın çiftliğe gelişi, bu kez çok daha etkili bir durumun oluşmasını sağlayacaktır. Trigorin, şehirden gelirken yanında içinde hem kendisinin hem de Treplev'in birer öyküsünün yayınlandığı bir dergi getirecek, ancak Treplev, kendi öyküsünün ne annesi ne de Trigorin tarafından okunmadığını anlayacaktır. Bununla birlikte Nina'nın çiftliğe gelişinin Trigorin'in de olduğu bir zamana denk düşmesi, Nina'nın tüm yaşadıklarına rağmen halen Trigorin'i sevdiğini söylemesi Treplev'in intiharına giden yolu açan anahtarlar olacaktır.

3.4.2. Kişiler

TREPLEV

Oyunun tekrar çemberini kıracak tek oyun kişisi olan Treplev, köye de kente de ait olmayan bir oyun kişisidir, yenilikçi bir yazar olma yolunda kentte yaşaması gerekirken, ekonomik sıkıntılar nedeniyle üniversitenin üçüncü sınıfından ayrılmış, yine aynı nedenle dayısının yanında, çiftlikte yaşamak zorunda kalmıştır. Sahip olduğu entelektüel özelliklerle köye yabancı, annesinin soylu kimliğine uzaklığıyla şehre yabancısıdır. Çocukluğundan bu yana Arkadina'nın şöhretinin ve başarısının gölgesinde kalan Treplev, çoğu zaman Arkadina'nın yalnızca annesi olmasını istemiş ancak annesinden yeterli ilgiyi görememiştir.

Dördüncü perde de Trigorin'in getirdiği derginin içindeki öyküsünü ne annesinin ne de Trigorin'in okuduğunu anlayınca kendisini başarısız bir yazar olarak görür. Bu noktada birinci perdeden itibaren yazarlık serüveniyle koşut bir biçimde yaşadığı Nina'ya olan aşkı da devreye girer. Öyle ki, birinci perdede Treplev'in yazdığı oyunun tek oyuncusu Nina'dır. Karamsar içene kapanık bir mizacı vardır. Yavaş yavaş melankoliye dönüşen yalnızlığı, intihar düşüncesini ateşler.

Oyunumun öyle aptalca başarısızlığa uğradığı akşam başladı bu. Kadınlar başarısızlığı bağışlamazlar. Hepsini yaktım onun, hepsini, tek bir kırpıntı kalmamacasına. Ne kadar mutsuz olduğumu bilerseniz!”

“Ah, bilseydin! Her şeyimi yitirdim! Beni sevmiyor, yazamaz oldum artık, tüm umutlarım yok oldu... (Çehov, 1998: 54).

Dördüncü perdeye gelindiğinde ise kendisini, eleştirdiği Trigorin'in popüler öykülerini dahi yazamayacak kadar başarısız bir yazar olarak düşündüğü sırada çiftliğe gelen ve hala her şeye rağmen Trigorin'i sevdiğini söyleyen Nina'nın gidişinin ardından kendini vurur.

NİNA

Nina, annesinin ölümünden sonra üvey annesinin ve babasının baskıları altında gölün karşı yakasında yaşayan, aktris olmaya hevesli bir genç kızdır. Treplev'in sanat anlayışını, yeni biçim arayışlarını anlamadığını oyunun birinci perdesinden başlayarak dile getirir, Trigorin'in popüler eserlerine ve Arkadina'nın ününe hayrandır. Tıpkı Maşa ve Treplev gibi Nina'da da oyun boyunca köy ve kent arasındaki sıkışmışlığın izleri sürülür. Sorin çiftliğine gelmesini onaylamayan anne ve babası yüzünden hep bir zaman sıkıntısı yaşar, kaçarcasına geldiği çiftlikten yine kaçarak ayrılır. Oyunun birinci perdesinde yakalanan bu durum oyunun sonunda yine tekrarlanacak, gizli gizli geldiği çiftlikten yine benzer bir biçimde kaçarcasına ayrılacaktır. Trigorin ve Arkadina'nın çiftliğe gelmelerinin ateşleyici gücüyle Nina'nın oyunun birinci perdesindeki yönelimi belirlenir: “Aktris olma isteği”. Üvey annesinin ve babasının baskısından kurtulmayı şehre gidip ünlü bir aktris olmaya denkleymen Nina, Trigorin'e ve Arkadina'ya olan hayranlığının da yardımıyla oyunun

birinci ve ikinci perdelerinde şehre gidip ünlü bir aktris olma hayalleri kuracak, üçüncü perdenin sonunda şehre gidecek ancak ikinci sınıf bir oyuncu olmayı başarabilecektir.

ARKADİNA

Arkadina, oyun boyunca şimdide var olan statüsünü kaybetmemek adına savaşıyor: Gerçekte kırk iki yaşında olmasına rağmen Treplev yanında yokken otuz altı yaşında olduğunu söylemesi, Treplev'in yenilikçi yaklaşımını hoyratça aşağılaması, yanında başka aktrislerden söz edilmesinden duyduğu rahatsızlık, Trigorin'i kaybetme tehlikesi karşısında takındığı tutum varolan statüsünü kaybetmemek adınadır. Treplev'in oyunun başında vurgu yaptığı "uğursuzluk" inancı, Arkadina'nın bugün elinde olanları kaybetme korkusu ile örtüşür.

TRİGORİN

Gençliğini editör kapılarında heba etmesinin sonucunda hatırı sayılır bir üne kavuşmuş olmasına rağmen huzursuzdur. Çünkü ünü yalnızca bugünle sınırlı kalacak gelecek kuşaklar onu yazdıklarıyla değil, asla Tolstoy ya da Turgenyev gibi yazamayışıyla anımsayacaklardır. Bu huzursuzluk onu sürekli yazmaya, yeni yapıtlar için notlar almaya ve hatta gündemde kalmak adına Arkadina ile birlikteliğe zorlar. Bütün bunlardan sıyrılıp, sakın bir göl kıyısında balık tutmayı özlediğini dile getirirse de şimdide var olmak için yazmak ve bu yaşantıyı devam ettirmek zorundadır

SORİN

Sorin, hayatının önceki dönemlerini şehirde geçirmiş, emekli olduğunda, artık çiftliğin onu şehirde yaşatmak bir yana, emekli maaşını bile tüketecek duruma gelmesi yüzünden çiftlikte yaşamak zorunda kalmıştır. Oyunun birinci perdesinden başlayarak hayatta hedeflediği hiçbir şeyi gerçekleştiremediğinden şikâyet eder: Evlenmek istemiştir ancak kadınlardan karşılık bulamamıştır, yazar olmak istemiştir ancak bu da gerçekleşmemiştir. Kente yaşamak istemesine karşın, parasal durumu el vermediğinden çiftlikte yaşamaya mecbur kalmıştır. Yaşlılığın getirdiği hastalıklara

Dorn'dan talep ettiği ilaçlarla direnmeye çalışır. Aynı biçimde sağlığı, maddi durumu ve yaşı el vermese de kente gitmek için direnç gösterir.

DORN

Bir zamanların gözde doktorudur. Fakat artık bu unvanını elinde olmadığını bilen kişiidir. Bu yüzden varolmak için direnmez.

MAŞA

Sorin iftliğinin kâhyası Şamrayev'in kızı olarak doğan Maşa, babası gibi çökmek üzere olan feodal sınıfın değerlerine sahip çıkacak yaşanmışlıkta değildir. Ancak bir kent insanı da olmayışı Maşa'yı kimliksiz, gemişsiz ve geleceksiz bir oyun kişisi kılar.

POLINA

Polina, Sorin iftliğinin kâhyası Şamrayev'in karısıdır. Kocasının davranışlarından bıkmış, âşık olduğu Doktor Dorn'un onu Şamrayev'den kurtaracağına inanmıştır.

ŞAMRAYEV

Sorin iftliğinin kâhyasıdır.

MEDVYEDENKO

Öğretmen, Maşa'nın kocası

YAKOV

Uşak

3.4.3. Tema / Mesaj / Karşıtlıklar

Bu oyun Çehov'un önceki oyunlarına benzemez; çünkü tematik açıdan bakıldığında oyun toplumsal sorunları baz almaz. Yazar oyunda Rusya'daki aydın çevrelerin içinde bulunduğu buhranı gösterse de, bu aydınlar yalnızca kendi kişiisel yaşantıları içinde ve dar bir alanda hiçbir Şey yapmadan yaşarlar. Bunun için de sonunda kişiisel yıkıntıya uğrarlar. Kendi ilerine kapanan bu kişiiler ellerinde

olmadan karşısındakini yok ederler. Arkadina, oğlu Treplev'in sanatçı yanını, Trigorin ise onun yazar yanını yok eder. Aynı şekilde Trigorin Nina'yı, Maşa Medvedenko'yu, Şamrayev Polina'yı, Treplev ise Maşa'yı manevi anlamda yok eder.

Oyunda alışageldiğimiz bir olay dizisi yoktur. Karakterler büyük bir ekonomiyle ele alınmış, kendilerini anlatan, konuşmalarıyla komik olan bir duygululuk içindedirler. Doğrudan toplumsal sorunlar ele alınmamakla birlikte, oyundaki dramatik durumlarda belli bir toplumsal çerçevede çizilir. Ön-planda olan olaylar değil, aşk, sanat ve gelenek gibi temaların getirdiği çeşitlemeler oyunu geliştirir. Bu temaların gelişimini sağlayan ise, karakterler ve onlar arasındaki ilişkidir.

Martı oyunu onun trajik ve komik öğelerin birlikte işlendiği bir oyundur. Oyunda insanların yıkıma uğramalarının altı çizilir. Dışarıdan bakıldığında bir şey olmuyormuş gibi gözükse de oyunda birçok çatışma yer alır ve oyun tek bir kahraman üzerine kurulu değildir.

Aşk, sanat, gelenekçilik temaları oyunu yönlendirir. Oyunda idealize edilen her şey sembollerde karşılığını bulur. Örneğin Treplev ve sevgilisi Nina Martı ile hayat göl ile geleneksel yan atlar ile soyluların tembelliği kâğıt oyunu ile sembolize edilir. Fırtına ise yaşamın çıkmazlarını sembolize eder.

Çehov bu oyununda Rusya'daki orta sınıfın yozlaşmasını ve bunalımını ele alır. Bu aydın orta sınıf, havada kalmış, birbirlerinden uzakta, düşünceleri ve davranışlarıyla birbirlerine yabancılaşmış kişilerdir. Oyunda kendilerini her türlü sorumluluğun dışında tutan bu insanlar, yaşamdan memnun olmamaları ve yaşama karşı kayıtsızlıklarıyla gösterilirler. Yazar olmak isteyen genç Treplev, onun bencil aktris annesi Arkadina, annesinin sevgilisi eski kuşaktan gelen yazar Trigorin ve genç yazar aday Treplev'in sevgilisi Nina ... Oyun bu dört kişi üzerine kuruludur. Trigorin, Treplev'in yazarlık yanını, annesi Arkadina Treplev'in sanatçı yanını, sevgilisi Nina ise Trigorin'in peşinden giderek onun aşkını yok eder. Treplev ise, yenilikten yana olan, sanatta yenilikler getirmek isteyen ama bu gücü kendinde

bulamayan ve sonuçta kendini yok eden bir karakterdir. Bu nedenle de romantik bir başkaldırıdır. Sanatı ticari bir ün olarak kabul eden annesi ve onun sevgilisi karşısında ezilir. Seyircinin kendisini karakterlerde değil de içine düşülen durumda görmesini yeğleyen Çehov, yarattığı estetik uzaklık yoluyla da bu yüzyıla imzasını atmıştır.

Oyuncu olmak isteyen Nina, babası ve üvey annesi ile çatışır. Yazar olmak isteyen Treplev, annesi Arkadina ile para, sanat ve özgürlük açısından çatışır. Sorin, içinde yaşadığı hayattan memnun olmadığı için kendi yaşantısını sorgulayarak, kendi kendisiyle çatışır. Maşa Treplev'in aşkına yanıt vermemesinden dolayı bir iç çatışma yaşar. Polina ile Dorin ise, birbirlerini sevdiklerini inandırma çabası ile çatışırlar. Bütün bu yoğun çatışmalar içinde kazanan duygusuz olan Arkadina ve Trigorin olur. İşte oyundaki bu iç içe geçmiş çatışma olgusu metni zenginleştirir (Nutku, 2001:224-225).

Oyunun sonunda Treplev kendini intihar ederek var eder. Sürekli geçmişlerini anımsayarak hayıflanıp ve varolmak istemelerine karşın sürekli geçmiş ve gelecek arasında zamanı yakalayamayan karakterlerin yok oluşlarına tanıklık ederiz.

3.4.5. Atmosfer ve Mekânlar

Oyunun birinci perdesi akşam saatlerinde başlar. İkinci perde öğlen, üçüncü perde sabah ve dördüncü perde tekrar akşam saatlerinde geçer. Buradan hareketle oyunun zaman düzleminde bir tersine işleyişi olduğu görülür: Oyunun zaman düzleminde tersine işlemesi, akşam başlayan oyunun iki yıllık bir aradan sonra geriye giderek akşam saatinde sonlanması zamanın ilerlediğini değil, geriye gittiğini imler; tekrar eden bir döngüye işaret eder. Öyle ki, oyunun dördüncü perdesi, birinci perdesinin tekrarı niteliği taşır. Birinci perdede şehirden çiftliğe gelenlere sahnelenen tiyatro oyunu dördüncü perdede yine şehirden çiftliğe gelenler için oynanan tombala oyunu ile katlanır. Benzer bir tekrar, uzam düzleminde de saptanır: Oyun açık alanda başlar, ikinci perde açık alanda devam eder, üç ve dördüncü perde giderek daralan kapalı alanlarda geçer: Zaman düzleminde, zamanın tersine işleyişi ile anlatılan geriye gidiş, uzam düzlemine çıkışsızlığı imleyen bir umutsuzluğa gidiş olarak

yansır. Yazar, geriye işleyen zaman ve giderek daralan uzamla oyun kişilerini tekrar ederek devam eden ve edecek olduğu açık olan bir döngüye sokar. Giderek daralan / sıkışan uzam ve tekrarlayarak geriye / olumsuz giden zaman içinde oyun, yaşlı ve genç kuşağı başladıkları noktadan daha umutsuz, daha mutsuz, daha geleceksiz bir noktaya vardırır: Oyunun başında Nina'ya âşık olan Treplev, dördüncü perdeye geldiğinde artık arada Trigorin olmasa da Nina'yla birlikte olmayacağını anlar. Ünlü bir aktris olmak üzere evden kaçan Nina'nın "ikinci sınıf" bir aktris olmaktan öteye gidemeyeceği açıktır. Maşa, Treplev'e olan aşkına asla karşılık bulamayacak ve Medvedenko'yla asla mutlu olamayacaktır. Medvedenko, oyunun başında Maşa'ya olan aşkını anlatmak için yürüdüğü yolu, oyunun sonunda bu kez onu evine döndürebilmek adına hala yürüyor olacaktır. Söz konusu oyun kişilerine görece yaşlı olan kuşağın, şehirde yaşamayan temsilcileri olan Şamrayev, Polina ve Dorn'a bakıldığında, bu kişilerin bugünü geçmişin tekrarı gibi algıladıkları görülür. Şehirliliği temsil eden Sorin, Trigorin ve Arkadina ise ancak kendilerini aldatacak kadar umut taşırlar (Tüfekçi, 2004: 26).

3.5. Treplev'de Oedipus Kompleksi

Oyunun birinci perdesinden başlayarak annesinden yeterli sevgiyi göremediğini imleyen, annesinin ona göre eskimiş sanat anlayışında direktmesinden rahatsızlığını sezdiren ve yine annesinin günün popüler yazarı Trigorin ile yaşadığı ilişkiden incindiğini gösteren Treplev,

Oedipus kompleksine dair ipuçlarını birinci perdedeki sözleriyle açığa vurur.

TREPLEV- Annemi seviyorum, hem de çok. Fakat anlamsız bir yaşam sürdürüyor, adı ayyuka çıktı şu yazarla birlikte, gün geçmiyor ki gazetelerin dedikodu sayfalarında ondan söz edilmesin. Bu da bıktırdı beni. Bazen de sıradan bir ölümlünün bencilliğini duyuyorum içimde; annemin ünlü bir aktris olmasına üzülüyorum, herhangi bir kadın olsaydı daha mutlu olurdu gibi geliyor bana. Kimi zaman ünlü kişilerle tepeleme dolu olurdu evimiz; aktörler, aktrisler, yazarlar... Aralarında hiçbir değeri bulunmayan bir ben olurdu sadece, sırf onun oğlu olduğum için varlığına katlanılan... Dayı, insanı bundan daha çok ezen, bundan daha

aptalca bir durum olabilir mi? Kimim ben? Neyim? Üniversitenin üçüncü sınıfından, hani derler ya, elde olmayan nedenlerle ayrılmak zorunda kalmış, yeteneksiz, meteliksiz, nüfus kâğıdına göre de Kiev doğumlu, aşağı orta tabakadan biri... Gerçekten de, ünlü bir aktördü, ama Kiev'in aşağı orta tabakasındandı babam... Böyle işte... Annemin konuk salonunda tüm bu sanatçılar, yazarlar, yüce gönüllü ilgilerini bana yönelttiklerinde, bakışlarıyla hiçliğimi ölçüyorlarmış gibi gelir, düşüncelerini okur, alçalmışlığımın acısı altında ezilirdim. (Çehov, 1998:30).

Treplevin babasının ölmüş olma ihtimali yüksektir, oyunda babasından bahsettiği tek replik

TREPLEV- ... Gerçekten de, ünlü bir aktördü, ama Kiev'in aşağı orta tabakasındandı babam..dır (Çehov, 1998:30).

Annesi tarafından seilmeyen 25 yaşındaki Treplev'in oedipus kompleksi ekseninde babası yerine rakibi, annesinin birlikte olduğu Trigorin'dir. Dayısı Sorin'nin birinci perdede Treplev'e, Trigorin'i sorması ve karşılığında aldığı cevap baba adayını kendine rakip gören Treplev'in durumunu açıkça belli eder.

SORİN- Hazır sözü açılmışken, şu yazar nasıl biri adam Alla'sen? Anlamak güç. Susuyor hep.

TREPLEV- Akıllı, sade, biraz da melankolik biri. Efendi ve ölçülü. Kırkında bile değil daha, ama şimdiden ünlü ve gırtlığına kadar doymuş hayata... Yazdıklarına gelince... bilmem.. nasıl söylemeli? Hoş ve ilginç... fakat Tolstoy ya da Zola'dan sonra Trigorin okumak istemiyor insan (Çehov, 1998:30).

Üçüncü perdede annesiyle tüm bu sıkıntılarını içine alan bir tartışma yapar. Ama Arkadina, bugünde statüsünü koruyabilme savaşımında Treplev'in rahatsızlık duyduğu davranışlardan hiçbirinden vazgeçemez. Ne oğluna bugüne kadar göstermediği ilgiyi gösterecek, ne sanat anlayışını tartışmaya açacak ne de, Trigorin'le çıkara dayalı ilişkisini kesecektir.

Birinci perdede sahnelenen oyununu, annesinin alaylı tavırları yüzünden kesmesinin ardından uzaklaşan, geri dönüğünde Dorn'dan başka kimseyi bulamayan

Treplev, birinci perdenin sonunda evine döndüğünü öğrendiği Nina'nın peşinden gider. İkinci perdede ise elinde vurulmuş bir martıyla döndüğünde Nina'yı çoktan Trigorin'e yönelmiş olarak bulur.

TREPLEV- (şapkasız, elinde bir tüfekte ve vurulmuş bir martıyla gelir)
Yalnız mısınız?

NİNA- Evet. (Treplev martıyı Nina'nın ayakları ucuna bırakır).

Ne demek bu

TREPLEV- Bugün bir adilik ettim, bu martıyı vurdum.

Ayaklarınıza bırakıyorum onu.

NİNA- Neniz var sizin? (martıyı alıp bakar).

TREPLEV- (bir sessizlikten sonra) çok sürmez, aynı şekilde kendimi de öldüreceğim (Çehov, 1998: 36).

Sevdiği iki kadının da Trigorin'e ilgi duyması Treplev'i çileden çıkarır. Rakibi olarak gördüğü Trigorin'i düelloya çağırır. Bu durumdan bir sonuç çıkmaması ve annesi ve sevgilisi Nina tarafından anlaşılmasında onu sona yaklaştırır ve intihar etmeye kalkar ama bunda da başarılı olamamıştır. İkinci perdede Arkadina ve Treplev'in sahnesi Treplev'deki oedipus kompleksinin başka bir göstergesidir.

ARKADİNA - Otur. (Oğlunun başındaki sargıyı çözer.) Sanki sarık. Dün mutfakta bir yolcu senin hangi milletten olduğunu soruyordu. Fakat yaran iyileşmiş hemen hemen. Kuruması gereken küçük bir yer kalmış sadece. (Oğlunun başını öper.) Ben yokken silahla oynamayacaksın bir daha, değil mi?

TREPLEV - Yok, anne. Kendimi denetleyemediğim çılgınca bir umutsuzluk anıydı o. Bir daha olmayacak. (Annesinin ellerini öper.) Ellerin büyüdür senin. Hiç unutmam, devlet tiyatrosunda çalıştığın sırada, ben küçük bir çocuktum, bizim avluda bir kavga çıkmıştı da kiracılardan bir çamaşırcı kadını fena halde hırpalamışlardı. Anımsadın mı? Kadını kaldırıp götürdüklerinde baygındı... İyileşinceye kadar ziyaretine gitmiştin onun, ilaç götürmüştün, çocuklarını çamaşır teknesinde yıkamıştın. Yoksa anımsamıyor musun?

ARKADİNA - Hayır! (Yeni bir sargı sarar oğlunun başına.)

TREPLEV - Oturduğumuz binada iki de balerin vardı... Sana kahve içmeye gelirlerdi...

ARKADİNA - Bunu anımsıyorum.

TREPLEV - Çok dindar kişilerdi. (Bir sessizlik.) Son zamanlarda, şu son günlerde, tıpkı çocukluğumdaki gibi seviyorum, öyle içten, bütün kalbimle... Senden başka kimsem kalmadı artık. Fakat neden, neden bu adamın etkisinden kurtulamıyorsun?

ARKADİNA - Onu anlayamıyorsun Konstantin... Çok soylu bir insandır o...

TREPLEV - Öyleyse kendisini düelloya çağıracağımı öğrendiğinde, soyluluğu bir korkak gibi davranmasına neden engel olmadı? Gidiyor. Yüz kızartıcı bir kaçış bu.

ARKADİNA - Ne saçma şey! Ona buradan gitmesini rica eden benim.

TREPLEV - Çok soylu bir insanmış gerçekten de! Biz burada onun yüzünden neredeyse kavga ederken, o bir yerlerde, parkta ya da salonda üstümüze gülüyordu şimdi... Nina'yı çözümlüyor, dahi bir yazar olduğu konusunda onu kuşkuyla yer kalmayacak biçimde ikna etmeye çalışıyordu...

ARKADİNA - Bana bu çirkin şeyleri söylemekten özel bir zevk duyuyorsun. Sözünü ettiğin kişiye saygım var ve rica ederim benim yanımda onun için kötü şeyler söyleme.

TREPLEV - Ama benim saygım yok. Senin istediğin, benim de onu bir dahi olarak görmem. Fakat başışla, yalan söylemeyi beceremem ben, yazdıklarından bana usanç geldi artık (Çehov, 1998:68-69).

Treplev önüne çıkan her engelden sonra kendine ya da ürettiklerine yönelir. Birinci perdede, annesinin alaycı tavırları yüzünden oyununu yarıda keser, ikinci perdede oyunun bir tek parçasını bile bırakmamacasına yırtıp attığını söyler. Yaşadıkları zamanda artık bir geçerliliği kalmadığı açık olan “düello” fikrini öne

sürerek Trigorin ile çarpışmak ister; gerçekleştiremeyince de öfkelenerek kendini vurur.

Treplev, oyunun birinci perdesinde annesinin Trigorin ile yaşadığı ilişkiden rahatsızlığını dayısı Sorin'e dile getirir. Üçüncü perdede ise bu ilişkiden duyduğu rahatsızlığı dile getirirken aynı zamanda annesinin, ona göre eskimiş tiyatro anlayışında direktmesinden rahatsızlığını da gündeme getirir. Günün popüler yazarı Trigorin'in de yazma serüvenini eleştirir, yeni biçimlere gereksinim duyulduğunu doğrudan annesine söyler. Treplev'in söz konusu rahatsızlıklarından doğan tartışmayı Arkadina sadece Treplev'in basit kıskançlığına bağlayacak, oğlunun beklediği ilginin yakınından bile geçmeyecektir. Treplev'in beklediği ilgi ve sevgiyi yine göremediğinin farkında oluşu "*Sargıyı doktor sarar artık...*" (Çehov, 1998:70) repliğiyle verilir.

Dördüncü perdede, Trigorin, şehirden gelirken yanında içinde hem kendisinin hem de Treplev'in birer öyküsünün yayınlandığı bir dergi getirecek, ancak Treplev, kendi öyküsünün ne annesi ne de Trigorin tarafından okunmadığını anlayacaktır. Bununla birlikte Nina'nın çiftliğe gelişinin Trigorin'in de olduğu bir zamana denk düşmesi, Nina'nın tüm yaşadıklarına rağmen halen Trigorin'i sevdiğini söylemesi Treplev'in intiharına giden yolu açan anahtarlar olacaktır. Yaşadığı sevgisiz mutsuz umutsuz hayattan kurtulmak için intihar edecektir.

Sevdiği kadın Nina Trigorin'i hala sevdiğini söyleyip gittikten sonra intihar etmeye hazırlanan Treplev'in son sözleri oedipus kompleksi ekseninde farklı bir anlam kazanır;

TREPLEV (Bir sessizlikten sonra) - Bahçede bir gören olur da anneme söylerse hiç iyi olmaz. Üzülebilir annem... (İki dakika süresince tüm el yazmalarını sessizce yırtar ve masanın altına fırlatır, sonra sağdaki kapıyı açıp çıkar) (Çehov, 1998:96).

IV. BÖLÜM

4. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Tiyatro tarihi içinde öyle eserler vardır ki yazıldıkları çağı geride bırakıp kendilerinden çok sonraki dönemlerin bile başyapıtı olma özelliğini sürdürürler. Bunlardan biri ve belki de ilki olan “Kral Oedipus” yalnız teatral alanla sınırlı kalmamış ve tiyatronun da kendisinden beslendiği bir dal alan psikoloji biliminde çığır açacak bir kuramın adı olup tiyatroya bu kez yeni anlamlar üreterek geri dönmüştür.

Kral Oedipus, yazgısıyla savaştığı, talihin bilinmez tuzaklarına düşmüş, babasını öldürmüş ve annesiyle evlenmiştir. Kısaca özetlediğimiz bu mit Freud tarafından geliştirilen ve erkek çocuğun anneye olan cinsel ilgisi ve babayı rakip olarak görmesi olarak tanımlanabilecek “Oedipus Kompleksi”ne kaynaklık eder. Psikolojide Oedipus kompleksi olarak anılan bu durum psikanaliz yöntemi ile beraber yeni bir edebiyat eleştirisinin doğmasına da neden olur.

Oedipus kompleksinin edebiyat eserlerinin incelenmesinde yeni bir yöntem olarak kullanımı pek çok eserin farklı bir gözle yeniden yorumlanmasını sağlamıştır. Psikanaliz, bir edebiyat eleştirisi olarak hem yazarı hem de eseri dolayısıyla eserde bulunan karakterleri bilinçdışı yönelişleri açısından irdeler. Bunu yaparken de psikanalizin kavram ve bulgularını kullanır. Böyle bir inceleme tiyatro eserlerinin anlamını ortaya çıkarmada irdelenen karakterlerin yönelişleri açısından farklı bir bakış açısı sunar. Oedipus kompleksi ise psikanaliz içinde yer alan kavramlardan biri olarak pek çok edebi eserde sorgulanmış ve karakterlerin yönelişini açıklamada kullanılmıştır.

Bu eserlerden ikisi tıpkı Kral Oedipus gibi zamanını aşmış, yazıldığı dönemlerden bu yana tiyatro tarihi içinde hep sorgulanmış ve beklili de sorgulanmaya devam edecek olan “Hamlet” ve “Martı” oyunu ile bu iki oyunun asal karakterleri olan “Hamlet” ve “Treplev”dir. Hamlet, pek çok kez psikanalitik açıdan incelenmiş ve pek çok araştırmacı onda oedipus kompleksi olduğunu ileri sürmüştür. Treplev ise bu açıdan Hamlet kadar incelenmemekle beraber dönemlerinin bu iki mutsuz genci

pek çok ortak özellik barındırmaktadır. Bu özellikler içinde belki de en önemlisi, onların yönelişlerinde en belirleyici olanı, annelerine olan duygularıdır.

Hamlet'i oyun başladığında bir eşikte buluruz. Danimarka'nın kralı olan babası ölmüş, annesi kral ilan edilen amcası ile evlenmiştir. Hamlet daha bunun etkisini üzerinden atamadan kendisine görünen babasının hayaletinden katilinin amcası olduğunu öğrenir. Babasının katili olan ve annesiyle evlenen amcasından intikam almak bundan sonraki süreçte Hamlet'in gidip geldiği eşiği oluşturur. Fakat Hamlet oyun boyunca bir türlü eyleme geçemez. İşte Hamlet'in bu edilgenliği, eyleme geçemeyişi pek çok tiyatro eleştirmeni ve psikanalist tarafından Oedipus kompleksi ile açıklanır. Eleştirmenlere göre, Hamlet bilinçdışı olarak annesine cinsel bir ilgi duymaktadır ve eğer amcasını öldürürse bu ilgi açığa çıkacaktır. Dolayısıyla Hamlet bir türlü eyleme geçemez ve temsili olarak baba rolünü üstlenen amcasını öldürüp intikamını alamaz. Ancak oyunun sonunda annesi öldükten sonradır ki Hamlet de amcasını öldürür. Bu iki olayın bu şekilde üst üste gelişi de yine uzmanlar tarafından oedipus kompleksini destekleyici bir durum olarak kabul edilir. Hamlet'in oedipus kompleksi açısından değerlendirilişi, hem sahnelenmesinde hem de oyunculuk anlayışı açısından onun zenginleşmesini sağlayacak yeni yöntemler sunmanın yanı sıra oyunu psikolojik derinlik açısından da katmanlaştırır.

Treplev ise annesi ünlü bir oyuncu olan, yazar olmaya, belki de böylece annesi tarafından kabul görmeye çalışan, yaşadığı taşra çiftliğinde Nina adlı bir kızı seven mutsuz bir gençtir. Treplev'in de Hamlet gibi öz babası yoktur. Onun için temsili baba rolünü üstlenen ve bu anlamda rekabet oluşturan kişi de annesinin sevgilisi ve başarılı bir yazar olan Trigorin'dir. Treplev daha oyunun başındaki ilk sözlerinde annesine olan duygularını ve onun tarafından sevilme isteğini dile getirir. Annesinin onu beğenmemesi ve aşağılamaları Treplev'i her seferinde daha da saldırganlaştırır ve onun annesi tarafından ilgi görme, beğenilme, sevilme isteği ile annesi arasındaki çatışma oyun boyunca zaman zaman örtük zaman zaman da açık olarak dile getirilir. Diğer taraftan Trigorin ile de bir çatışma içindedir Treplev. Trigorin annesinin sevgilisi olması yetmiyormuş gibi bir de sevdiği kız Nina'yı da elinden alır. Tüm oyun boyunca bir var olma çabası veren Treplev oyunun sonunda

Nina'yı son kez gördükten sonra kendini öldürür. Fakat Treplev, intihar eylemini gerçekleştirmeden önce söylediği son sözlerinde yine annesini düşünür.

Hamlet ve Treplev, tiyatro yazınının önemli iki oyun karakteri olarak sorgulanmaya ve araştırılmaya devam edecektir kuşkusuz. Bu araştırmalar, yeni sorular ve yeni cevaplar doğuracaktır elbet. Bu araştırma ise bu iki karaktere bilinçdışı yönelişleri açısından verilebilecek cevapları sorgulamıştır. Hamlet ve Treplev karakterleri sorgulandığında her iki karakterde de oyun boyunca yönelişlerini etkin olarak belirleyen bir anneye bağıllık durumu ortaya çıkar. Karakterlerin bu değerlendirilişi Hamlet için değinildiği gibi her iki oyun için de geçerli olacak yeni bir bakış açısı, sahneleme yöntemi ve psikolojik derinlik sunar.



KAYNAKÇA

Kitap

ALPER, Y. (2001). **Şiir ve Psikiyatri Kavşağında**, Okuyan Us Yayınları, İstanbul.

ANZIEU, D. (2003). **Freud'un Otoanalizi ve Psikanalizin Keşfi**, N.Tura (Çev.), İstanbul.

BROCKETT, G.O. (1995). **Tiyatro Tarihi**, İ. Bayramoğlu (Çev.), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

ÇEHOV, A. (1998). **Martı**, A. Behramoğlu (Çev.), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, Ankara.

DEUTSCH, M. ve M. KAUSS, (1972). **Psikoseksüel Gelişim Evreleri**, B.Onur (Çev.), Mouton, Paris.

EMRE, İ. (2005). **Edebiyat ve Psikoloji**, Anı Yayınları, Ankara.

ERSEVİM, İ. (1997). **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeleri**, Nobel Tıp Kitabevleri, İstanbul.

FREUD, S. (1998). **Cinsellik Üzerine**, S.Budak (Çev.), Öteki Yayınevi, Ankara.

FREUD, S. (1962). **Psikanaliz Üzerine Yeni Konferanslar**, A.A. Öneş (Çev.), M. Sıralar Matbaası, İstanbul.

GENÇTAN, E. (2006). **Psikanaliz Ve Sonrası**, Metis Yayınları, İstanbul.

HOLLAND, N.N. (2002). **Psikanaliz ve Shakespeare**, Ö. Karacam (Çev.), Gendaş Kültür, İstanbul.

HORNEY, K. (1999). **Psikanalizde Yeni Yollar**, S.Budak (Çev.), Öteki Yayınevi, Ankara.

İNCEOĞLU, S. (1999). **Ölme Hakkı**, Ayrıntı Kitapevi, İstanbul.

KAYAALP L. (2007). **Psikanalitik Gelişim Kuramları**, Çocuk ve Ergen Ruh Sağlığı ve Hastalıkları, Aysev A, Taner Y. İstanbul.

KLEİN, M. (1975). **'Early Stages of the Oedipus Conflict, Int. J. Psychoanal.** U. Baker (Çev.)

LIEWERSCHIEDT, D. (1987). **Schlüssel Zur Literatur**, Econ Verlag, Duesseldorf-wien-newyork.

MUCHENHOUP, M. (2002). **Sigmund Freud -Bilinçdışının Kâşifi-** F.Akatlı (Çev.), TÜBİTAK Genel Bilimler Kitapları, İstanbul.

NUTKU, H. (2000). **Dramaturgi**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

NUTKU, Ö. (1995). **Gecenin Maskesi**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

OFLAZOĞLU, T. (1997). **Shakespeare**, Cem yayınevi, İstanbul.

RUDNYTSKY, P.L. (2010). **Psikanalizi Okumak**, B.S. Aydaş (Çev.), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

SARDOĞAN, M.E ve T. F. KARAHAN, (2007). **Kişilik Gelişimi**, Eğitim Psikolojisi, Pegem A Yayınları, Ankara.

SHAKESPEARE, W. (1993). **Hamlet**, E.Sabahattin (Çev.), Remzi Kitapevi, İstanbul.

SHAKESPEARE, W. (1996) **Hamlet**, O. Burian (Çev.), Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

SPERRY, L. (1994). **Psikiyatrik Olgu Formulasyonları**, Levent Küey (Çev.), Bağlam Yayıncılık, İzmir.

TROYAT, H. (1987). **Çehov (Yaşamı/Sanatı)**, G. Vedat (Çev.), Ada Yayınları, İstanbul.

TURA, S.M. (2007). **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap, İstanbul.

TANİLLİ, S. (1999). **Uygarlık Tarihi**, Adam Yayınları, İstanbul.

URGAN, M. **Shakespeare ve Hamlet**, Cem Yayınevi, İstanbul.

Dergi

SENÖDEYİCİ, Ö. (2008). **“Klasik Edebiyatımıza Psikanalitik Yaklaşım Denemeleri - Açmazlar ve Zorunluluk”**, Edebiyat Otağı, Sayı: 30.

YÜCEL, T. (2000). **“Ruh Çözümleyim ve Yazın Eleştirisi”** Milliyet Sanat, Sayı 429, İstanbul

Ansiklopedi

ÇALIŞLAR, A. (1995). **Tiyatro Ansiklopedisi**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

TİBERKHİEN, G. (1993). “**Freud ve Öğrencileri**”, Thema Larousse, Cilt No:1, Milliyet Yayınları, İstanbul.

