

**Araştırma Makalesi/Research Article**

## OPHELIA: DELİLİĞİN DİLİ, DİLİN DELİLİĞİ

Elif BAŞ\*

**ÖZ:** Shakespeare'in *Hamlet* oyununda belki de en az göze çarpan karakterlerden biri Ophelia'dır. Oyunda çok az sahnede yer alması, yer aldığı sahnelerde ise çoğu kez sessiz kalışı Ophelia'nın yıllarca göz ardı edilmesine, hatta derinlik barındırmayan bir karakter olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Oysa Ophelia, güç ve iktidar peşinde olanların entrikalarını anlamlandırmaya çalıştığı için pasif görünmektedir. Bu yüzden Ophelia'nın sessizliğini, aktif zihinsel ve duygusal bir süreç olarak okumak daha doğru olacaktır. Zira Ophelia'nın aklını yitirdikten sonra kullandığı çok anlamlı, isyankâr ve bir o kadar da eğlenceli dil, tam da Ophelia'nın sessiz olduğu süreçte gözlemlediği ikiyüzlülüklerin yansımasıdır. Bu dil, onun çevresinde olup bitenlerden bihaber saf bir karakter olmadığını ortaya koyar. Buradan yola çıkarak, bu çalışmada öncelikli olarak Ophelia'nın delirmeden önceki sessiz hali ve deliliğine giden süreç irdelenecektir. Böylece, Shakespeare'in deliliği fizyolojik belirtilerle ortaya koymak yerine, deliliğe özgü nasıl bir dil yarattığı incelenecek ve Ophelia karakterine dair detaylı bir analiz ortaya konulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Ophelia, Hamlet, Shakespeare, Elizabeth tiyatrosu, Delilik

## OPHELIA: LANGUAGE OF MADNESS, MADNESS OF LANGUAGE

**ABSTRACT:** Shakespeare's Ophelia did not receive the attention she deserved from literary critics for a very long time. It is true that she appears only in five scenes and even when she's on stage she usually talks very little. Perhaps as a result of this she has been overlooked and even disregarded as a naïve stereotype without depth. Ophelia, however, seems like a passive character only because she is continually trying to make sense of the dark events occurring in the palace. Her silence, therefore, can be read as an active mental and emotional process in that when Ophelia becomes insane, her peculiar language, which is full of puns and multiple meanings, reflects the hypocrisies and deceptions she had encountered. Accordingly, the beginning of this article focuses on Ophelia's quiet presence before her madness and the events that eventually cause her to go mad. In the light of these enquiries, the article puts forth a deeper analysis of Ophelia and examines how, instead of granting her simple physiological symptoms, Shakespeare constructs a specific language for Ophelia's madness.

**Keywords:** Ophelia, Hamlet, Shakespeare, Elizabethan theatre, Madness

---

\*Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi, İngilizce Öğretmenliği,  
[elif.bas@es.bau.edu.tr](mailto:elif.bas@es.bau.edu.tr) <https://orcid.org/0000-0002-8481-8912>

**Geliş Tarihi (Received):** 02.05.2018  
**Kabul Tarihi (Accepted):** 25.05.2018

Ophelia, Shakespeare'in *Hamlet* oyunundaki diğer karakterlere kıyasla yıllar boyunca eleştirmenler tarafından fazla ilgi görmemiş ve çoğu kez stereotip yakıştırmalara maruz kalmıştır. William Hazlitt onu "vaktinden önce solan bir çiçek"<sup>1</sup> olarak tanımlarken, Edward Strachey "Kusursuz feminen bir güzelliğe sahip olmasından ötürü Ophelia'nın karakterine dair bir şeyler söylemek yerine onu hissetmek"<sup>2</sup> gerektiğini ifade eder. Ünlü edebiyat eleştirmenlerinden A.C. Bradley ise Ophelia'nın kaderini "derin bir trajediden çok hazin bir güzellik" olarak tanımlar ve bu yüzden Ophelia'nın karakterini analiz etmenin "neredeyse kutsal bir varlığa saygısızlık"<sup>3</sup> etmekle bir olduğunu ifade eder. Bu değerlendirmeler yüz yıllar boyunca Ophelia'nın nasıl geri plana atıldığının örneklerinden sadece bazılarıdır. Shakespeare'in bize Ophelia'nın geçmişi ve diğer karakterlerle olan ilişkisi hakkında çok az bilgi verdiği gerçektir. Ophelia oyundaki yirmi sahnenin sadece beşinde karşımıza çıkar ve geri kalan sahnelerin sadece ikisinde bahsi geçer. Bunun yanı sıra, Ophelia aklını yitirmeden önceki sahnelerin çoğunda neredeyse bir dinleyici konumundadır. Önce babasının ve abisinin uzun nasihatlarını dinler, saraydakilerin çıkarları doğrultusunda manipüle edilir, sevdiği Hamlet tarafından hakaretlere uğrar. Tüm bu süreç boyunca Ophelia çoğu kez sessiz kalır. Bu yüzden Ophelia hakkında bir bakışta derinlemesine bir inceleme yapmak kolay olmayabilir. Ne var ki Ophelia, hiçbir şeyden haberi olmayan sıradan bir dinleyici değildir. O, yaşadıklarını sessizce değerlendirir ancak çevresinde olanlara dair izleyiciler kadar bilgi sahibi olmadığı için derin bir açmazın içinde tek başına çırpınır. Bu yüzden ki, delirdikten sonra sarf ettiği sözler mucizevi bir değişimin değil, geçmişte yaşadığı içsel sürecin doğal bir dışavurumudur. Aklını yitiren Ophelia artık sözü kesildiği zaman kralı uyaran, söylediği şarkılarla karşısındakilerle dalga geçen, dinleyen değil kendisini dinleten bir kadın olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma, Ophelia'nın delirmeden önce yaşadıklarını, A.C. Bradley'nin ifadesinin aksine Ophelia'nın "hazin güzelliğinden" çok "derin trajedisini" aydınlatmayı ve Shakespeare'in Ophelia delirdikten sonra ona nasıl bir dil yarattığını incelemeyi amaçlar. Carol Thomas Neely'ye göre Shakespeare deliliği fizyolojik belirtilerle ortaya koymak yerine onu deliliğe özgü bir dil

<sup>1</sup> William Hazlitt, *Characters of Shakespeare's Plays*. J. H. Lobban (ed), Cambridge Univ. Press. New York, 2009, s. 89.

<sup>2</sup> Edward Strachey, *Shakespeare's Hamlet: an Attempt to Find the Key to a Great Moral Problem, by Methodical Analysis of the Play*, J.W. Parker, London, 1848, s. 84.

<sup>3</sup>A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, New York, 1992, s. 135.

yaratarak ortaya koyar.<sup>4</sup> Neely'nin tespiti Foucault'nun bakış açısıyla da benzerlik gösterir: "Dil, deliliğin ilk ve sonuncu yapısıdır. Onun kurucu biçimidir; deliliğin doğasını ilân ettiği devrelerin hepsi onun üzerinde temellenmektedir."<sup>5</sup> Bu anlamda, Shakespeare'in Ophelia'yı sessiz bir karakter olarak sunuşu, Ophelia'nın deliliği için şekillendirdiği dili daha çarpıcı bir şekilde ortaya koymasına olanak sağlar.

Ophelia'nın karşımıza çıktığı ilk sahnede (I.iii) abisi Laertes ve babası Polonius ona Hamlet'ten uzak durması için akıl verir. Kendi duygularına güvenmemesi, arzularına yenilmemesi söylenir. Bu sahnede yüz otuz altı satırın sadece on sekizi Ophelia'ya aittir. Konuştuğu bu kısımlarda da "Ne düşüneceğimi bilmiyorum Lord'um"<sup>6</sup>, "Nasıl isterseniz Lord'um"<sup>7</sup> gibi oldukça kısa cevaplar verir. Burada Ophelia'yı itaatkâr bir genç kız olarak değerlendirmek Ophelia'nın içinde bulunduğu durumu göz ardı etmek olur. Ophelia Hamlet'in "son derece dürüst"<sup>8</sup> görüldüğünü düşünürken Hamlet aniden delikanlılık ateşiyle yanan biri olmakla suçlanır, hem de en yakını olan iki kişi tarafından. Ophelia'nın bu sahnedeki sessizliği, ona Hamlet hakkında aktarılanlar ile kendi duyguları arasındaki çelişkinin yarattığı kararsızlık olarak da değerlendirilebilir. Ne var ki babasına cevap vermeyen Ophelia, abisinin Hamlet ile ilgili öğütleri karşısında kısa da olsa düşüncelerini aktarır:

*"Ama ne olur sevgili kardeşim,  
Bana cennetin sarp ve dikenli yolunu gösterirken  
Kendi sözüne kendi kulak tıkayan,  
Yiyip içen, eğlenen, dilediğini gönülince yapan,  
Tanrı'nın inayetinden kendileri yoksun rahipler  
gibi olma."<sup>9</sup>*

Ophelia'nın burada rahip örneğini kullanması tesadüf değildir. Ophelia kardeşinin ve çevresindekilerin ikiyüzlülüklerinin bilincindedir. Ophelia'nın buradaki tepkisi, daha sonra değinilecek olan, aklını yitirdikten sonra yaptığı

<sup>4</sup>Carol Thomas Neely, "Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", *Shakespeare Quarterly*, 42.3, 1991, s. 323.

<sup>5</sup>Michel Foucault, *Deliliğin Tarihi*, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2006, s. 353.

<sup>6</sup>William Shakespeare, *Hamlet*, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007, s. 61.

<sup>7</sup>W. Shakespeare, *age.*, s. 63.

<sup>8</sup>W. Shakespeare, *age.*, s. 62.

<sup>9</sup>W. Shakespeare, *age.*, s. 59.

dini göndermeleri de anlamlı kılar. Dolayısıyla, akıl sağlığı bozulduktan sonra ettiği anlamsız gibi görünen sözler aslında bu sürecin yansımasıdır.

Ophelia'nın buradaki dini eleştirisi farklı şekillerde oyunun başka sahnelerinde de karşımıza çıkar. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri Polonius'un Hamlet ve Ophelia'yı bir araya getirdiği üçüncü perdede yer alır. Bu sahnede Polonius, Claudius'a yaranmak için Hamlet'in deliliğinin sebebinin Ophelia'ya olan aşkı olduğunu kanıtlamaya çalışır. Polonius burada ne kızının ne de Hamlet'in duygularını önemser, amaçları doğrultusunda Ophelia'ya ne yapması gerektiğini hatta nasıl durması gerektiğini söyler:

*“Ophelia, şuraya gel... Efendim buyrun,  
Böyle gizlenelim biz de. (Ophelia'ya) Şu kitabı oku,  
Bu uğraş, buradaki yalnızlığımı da açıklar.  
Tecrübeyle sabit ki,  
İmanlı bir yüz ve dindar davranışlarla,  
Şeytanın üzerine bile bir kat şeker çekmek mümkün.”<sup>10</sup>*

Bu sahnede Ophelia dışarıdan bakıldığında “okunabilir bir imge olarak biçimlendirilir.”<sup>11</sup> Polonius burada Ophelia'ya ne söylemesi gerektiği hakkında bir şey söylemez, sadece görüntüsüyle belli bir etki bırakmasını ister. Elinde tutacağı kitap onun dindar bir kadın olduğu izlenimi yaratacaktır. Polonius'un planının işe yaradığı ise Hamlet'in tepkisinden bellidir: “Peri kızı, dualarında benim günahlarımı da unutma.”<sup>12</sup> Hamlet, Ophelia'nın o halini tam da istenilen şekilde algılar, çünkü o sırada tanıdık ikonografik bir dil ile karşı karşıyadır. Kitap okuyarak dolaşan Hamlet'in melankolik ve düşünceli olduğu varsayılması gibi, o dönemde tek başına elinde kitap bulunduran bir kadının dini çağrışımlar yapması olağandır çünkü kadınların entelektüel bir meraktan ziyade dini amaçlarla bir şeyler okuduğu düşüncesi çok eskiye dayanır. Elinde kitap olan bir kadın, özellikle o dönemde en başta Meryem Ana'nın elinde kitapla melek Gabriel ile karşılaştığı sahneyi çağırıştırır. Dolayısıyla Ophelia'nın özellikle bu şekilde konumlandırılması Lyons'a göre dinin Polonius ve Claudius tarafından nasıl kullanıldığının açık göstergesidir.<sup>13</sup> Oysa daha birinci perdede Polonius Ophelia'yı uygunsuz tavırlarından dolayı uyarır:

*“Son zamanlarda çok vakit ayırıyormuş sana,*

<sup>10</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 113.

<sup>11</sup> Bridget Gellert Lyons, “The Iconography of Ophelia”, *ELH*, 44.1, 1977, s. 60.

<sup>12</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 115.

<sup>13</sup> B. Lyons, *age.*, s. 60-61.

*Sen de hiç ilgini esirgemiyormuşsun.  
Eğer öyleyse -ki, öyle diyorlar ve uyarıyorlar beni  
Unutma, davranışların kızıma yaraşır,  
Şerefiyle bağdaşır olmalı.”<sup>14</sup>*

Birkaç sahne sonra ise Polonius, krala yakınlaşmak için kızını Hamlet’e rahatlıkla sunar ve işlevi gereği ne söylemesi gerektiği değil, bir obje gibi nasıl “durması” gerektiğini önemser. Hamlet’e hazırlanan bu tuzak sonucunda Ophelia Hamlet tarafından sözlü ve “büyük ihtimal fiziksel olarak”<sup>15</sup> da saldırıya uğrar. Hamlet Ophelia’ya “manastıra”<sup>16</sup> gitmesini söylerken aslında geneleve gitmesi gerektiğini ima ederek ona hakaretler yağdırır. Öyle ki Hamlet’in Ophelia’ya karşı “inkâr edilemez hoyratlığı hatta gaddarlığı”<sup>17</sup> yüzyıllardır Hamlet’i oynayan oyuncuların sorguladıkları en temel konulardan biri olmuştur. Hamlet sahneden çıktıktan sonra Kral ve Polonius Hamlet’in durumunu tam olarak on yedi satır tartıştıktan sonra Ophelia’nın varlığı ancak akıllarına gelir. Sonrasında ise Ophelia ile ilgilenmeyip Hamlet’i nereye göndermeleri gerektiğini düşünmeye başlarlar. Neticede “yem, görevini gerçekleştirmiş ve sonuç hayal kırıklığı olmuştur.”<sup>18</sup>

Ophelia hayatındaki tüm erkekler tarafından kullanılır, alay edilir ya da yok sayılır. Gabrielle Dane’in deyişiyle “Çorak bir adada erkekler tarafından kapana kıştırılmıştır.”<sup>19</sup> Ophelia’nın babasının bu tavırlara rağmen ona karşı bu derece uyumlu yaklaşmasının altında ise Hamlet’in davranışlarındaki değişimin etkili olduğu düşünülebilir. Hamlet’in içinde bulunduğu durumdan bihaber olan Ophelia için Hamlet’in tavırlarındaki bu ani değişim, babasının tavsiyelerini ve uyarılarını haklı kılmaktadır. Etrafında birbiriyle çelişen anlatılar Ophelia’da içinden çıkılmaz duygusal bir sarsıntı yaratır. Resetarits, Ophelia’yı tüm bu süreç boyunca sıradan bir dinleyici olarak değil, bir “duygu süngeri” olarak görür. O, “diğer insanların duygularına son derece duyarlı bir empattır”<sup>20</sup> ve çevresindekileri manipüle etmek yerine onları sessizce anlamak için çabalar.

<sup>14</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 61.

<sup>15</sup> Gabrielle Dane, “Reading Ophelia’s Madness”, *Exemplaria*, 10.2, 1998, s. 408.

<sup>16</sup> “Nunnery” kelimesi manastır anlamına geldiği gibi o dönemde genelev anlamına da geliyordu.

<sup>17</sup> Carol J. Carlisle, “Hamlet’s ‘Cruelty’ in the Nunnery Scene: The Actors’ Views”, *Shakespeare Quarterly*, 18.2, 1967, s.130.

<sup>18</sup> G. Dane, *age.*, s. 408.

<sup>19</sup> G. Dane, *age.*, s. 407.

<sup>20</sup> C. R. Resetarits, “Ophelia’s Empathic Function”, *Mississippi Review*, 29.3, 2001, s. 216.

Ophelia'nın bu özelliğinin oyunun sahneleme aşamasında suistimal edildiğini iddia eden eleştirmenler vardır. Magda Romanska, Ophelia'nın yıllarca önemsenmeyen bir karakter olmasının ardında ilginç bir sebep daha tespit eder ve Ophelia'nın belki de oyunun en önemli anında sahneden kasten çıkarıldığını iddia eder. Geleneksel olarak “olmak ya da olmamak” tiradında Hamlet sahnede tek başındır. Ophelia'ya babası Polonius “Ophelia, şuraya gel”<sup>21</sup> der ve sonra kralla saklanırlar. Ophelia da seyirciyi görünmemek için biçimsiz bir şekilde sahne dışına çıkar. Magda Romanska oyun metninde böyle bir direktif olmadığını ifade eder.<sup>22</sup> Verilen tek kesin talimat “Claudius ve Polonius çıkar. Hamlet girer.” şeklindedir. Ophelia'nın çıkmasına ilişkin bir bilgi yoktur. Oysa Hamlet'in geri kalan diğer altı tiradında da çıkışlar bir şekilde belirtilir.<sup>23</sup> Ne var ki “olmak ya da olmamak” tiradında böyle bir bilgiyle karşılaşmayız.<sup>24</sup> Bunun yanı sıra Hamlet'in tiradının sonunda “Ophelia girer” diye bir bilgi yoktur çünkü Ophelia zaten hiç çıkmamıştır der Romanska.<sup>25</sup> Hamlet'in bu tirat sırasında sahnede tek başına kalma geleneği ünlü oyuncuların sahnelere egemen olduğu dönemlerden kalmaz. Harvey Rovine, Ophelia'nın bu tirat esnasında sahne dışına çıkmasının yıldız oyuncuyu sahnede tek başına bırakarak onu ön plana çıkarmaktan başka bir işlevi olmadığını ifade eder.<sup>26</sup> Peki, bu sahnede Ophelia'nın Hamlet'in yanında bulunmasının ne gibi bir önemi olabilir? Hamlet'in var oluşla ilgili derin endişelerini Ophelia'nın duyması halinde Hamlet bu düşünceleri ona da “bulaştırmış”<sup>27</sup> olur ve intihar fikri onun da aklına girmiş olur. Ophelia bu tirat esnasında sahnede yer almadığı zaman, kendi var oluşunun, yani ölümünün/intiharının sorumlusu olmaktan çıkar.

<sup>21</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 113.

<sup>22</sup> Magda Romanska, “Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia”, *Women's Studies*, 34.6, 2005, s. 488.

<sup>23</sup> “Ah, şu kaskatı beden eriyip çözülsedydi” şeklinde başlayan ilk tiradında “Hamlet dışında herkes çıkar” şeklinde toplu çıkış olduğu ifade edilir. Birinci perdenin sonunda Hamlet babasının hayaletiyle konuştuğundan sonra hayalet “çıkır” ve Hamlet konuşmaya başlar. İkinci sahnedeki “Ah, ne düzenbaz, ne ruhsuz bir alçağım ben!” tiradı öncesi “Rosencrantz and Guildenstern çıkar” ve Hamlet “Şimdi yalnızım artık” diyerek tek olduğunu belirtir. Üçüncü sahnedeki tiradından önce ise “Beni yalnız bırakın dostlarım” dedikten sonra “Hamlet dışında hepsi çıkar” bilgisi verilir. Üçüncü perdedeki beşinci tiradında ise “Polonius'un çıktığı” ve Hamlet'in kral dua ederken onunla yalnız olduğu bellidir. Dördüncü perdede “Olan biten her şey nasıl da gösteriyor yanılgımı” tiradından önce Hamlet “Hemen geliyorum. Siz önden gidin” der ve sonrasında “Hamlet dışında herkes çıkar” şeklinde direktif verilir.

<sup>24</sup> M. Romanska, *age.*, 489.

<sup>25</sup> M. Romanska, *age.*, 490.

<sup>26</sup> Rovine'den alıntılan Magda Romanska, “Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia”, *Women's Studies*, 34.6, 2005, s. 489.

<sup>27</sup> M. Romanska, *age.*, 492.

Ophelia'nın ölümü "zeka" değil, resmedildiği tablolarındaki gibi sadece "güzellik" barındırmış olur.<sup>28</sup> Özetle bu durumda Ophelia daha sıradan, düşünmeyen, derinlik barındırmayan bir karakter olarak yerini alır.

Ophelia'nın ölümüne ilişkin sorular oyunda net olarak cevaplanmasa da, Carol Thomas Neely boğulmanın İngiltere'de o dönem kadınların intihar etmek için kullandıkları en yaygın yöntem olduğunu ifade eder.<sup>29</sup> Sonuç olarak bu bilgi ışığında Ophelia'nın Hamlet'i dinlemesi ve mezarcıların intihar konusunu tekrar gündeme getirmesi Ophelia'nın ölümünün kaza olma olasılığını oldukça azaltır. Gertrude'un Ophelia'nın ölümünü uzun uzun betimlemesine rağmen, mezarcılar Ophelia'nın ölümünü tekrar sorgular. Carol Rutter böyle bir şeyin tekrar gündeme getirilmesini, intihar eden Ophelia'nın yanlışlıkla düşüp ölen Ophelia'dan çok daha karmaşık bir Ophelia olmasına bağlar.<sup>30</sup> Hamlet'in derin düşüncelerine şahit olan ve mezarcıların tartışma konusu olan Ophelia, Gertrude'un deyişiyle "başına gelenden habersiz"<sup>31</sup> olmaktan çıkıp düşünülenden daha derin bir içsel yolculuğun temsilcisi olur.

Ophelia'nın içinde bulunduğu bu karmaşık durum çoğu kez deliliğiyle ilişkilendirilmez. Delirme sebebi genellikle tek bir sebebe indirgenir. John Draper gibi bazı eleştirmenler Ophelia'nın "çok sevdiği babasının ani ve şok eden ölümü"<sup>32</sup> sonucu aklını yitirdiğini ifade eder. L. L. Shücking de benzer şekilde "babasının açıklanamayan ani ölümüyle yaşadığı acı, onun akli dengesini bozmuştur"<sup>33</sup> der. Diğer taraftan Elizabeth dönemi seyircisinin Ophelia'nın "erotomani" yani karasevda yüzünden bu hale geldiğini düşünmüş olma ihtimali de yüksektir.<sup>34</sup> Kraliçe, Ophelia'nın ölümünü betimlerken onun söğüt ağacına uzanırken düşüp boğulduğunu söyler ki söğüt ağacı o dönemde karşılıksız aşkla ilişkilendirilirdi.<sup>35</sup> Robert Burton'un 1621 yılında kaleme aldığı *Melankolinin Anatomisi* adlı eserinde bu konuya dair uzun bir bölüm ayırmıştır. Melankolik aşkın derecelendirilmesi muğlak olmakla birlikte, bedendeki salgılar, bedendeki temel 4 salgı, yandıkları zaman ya da teknik olarak ifade edilecek olursa "kavrulduklarında" patolojik belirtiler ortaya çıkar. Bu belirtiler nevrotik ya da psikotik olarak kendisini

<sup>28</sup> M. Romanska, *age.*, 501.

<sup>29</sup> Carol Thomas Neely, *age.*, s. 327.

<sup>30</sup> Carol Chillington Rutter, "Snatched Bodies: Ophelia in the Grave", *Shakespeare Quarterly*, 49.3, 1998, s. 309.

<sup>31</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 184.

<sup>32</sup> John W. Draper, *The Hamlet of Shakespeare's Audience*, Duke UP, Durham, 1938, s. 61.

<sup>33</sup> Schficking'den alıntılan Carroll Camden, "On Ophelia's Madness", *Shakespeare Quarterly*, 15.2, 1964, s. 247.

<sup>34</sup> Carroll Camden, *age.*, s. 254.

<sup>35</sup> Carroll Camden, *age.*, s. 252.

gösterebilir.<sup>36</sup> Aşkın bu yıkıcı gücü, Victoria dönemi edebiyatında da karşımıza çıkar. Emily Bronte'nin *Wuthering Heights*, Wilkie Collins'in *The Moonstone* romanlarında yer alan Catherine, Heathcliff ve Rosanna karakterlerinin "aşk bağlamında yaşadıkları reddedilme ve hayal kırıklığının, şiddetli duygusal ve ruhsal ızdıraba" ve ağır bir "zihinsel çöküntüye"<sup>37</sup> sebep olarak bu karakterlerin Ophelia gibi trajik sonlarını getirmesi, bu dönemin okuyucusu için olağan sayılabilir.

Ne var ki, Ophelia'nın deliliğini tek bir nedene bağlamak, yukarıda kısaca değinilen psikolojik süreçler de göz önünde bulundurulduğunda, onu bir kez daha basite indirgemek olacaktır. Görüldüğü gibi Ophelia'nın yaşadığı süreç sadece babasının ve sevdiği adamın davranışlarıyla ilgili değil tüm sarayın hatta "kokuşmuş"<sup>38</sup> olan Danimarka'nın içinde bulunduğu durumla ilgilidir. Burada Ophelia'nın deliliğini tek bir sebebe bağlamaktan çok, tüm etkenlerin birbirini tetiklediği kanlı sürecin bir parçası olarak değerlendirmek gerek. Ophelia'nın sessizce şahit olduğu entrika ve ikiyüzlülüklerle dolu bu karanlık süreç, delirdikten sonra kullandığı dilde de kendisini gösterir.

### İki Yüzlü Dil

Shakespeare oyunlarını hem şiir hem de düzyazı kullanarak yazmıştır. Eleştirmenler Shakespeare'in özellikle aklını yitirmiş karakterleri için çoğu zaman düzyazı kullandığını ifade ederler. Milton Crane'e göre Shakespeare için düzyazı "melankolinin, alaycı ve iğneleyici bir zekânın ve her şeyden öte deliliğin dilidir."<sup>39</sup> A.C. Bradley de Ophelia'nın delirdikten sonra ya şarkı söylediğine ya da düzyazı dilinde konuştuğuna dikkat çeker. Benzer şekilde Kral Lear aklını yitirdikten sonra günlük dil kullanırken, uykusundan uyanıp aklı yerine geldiğinde tekrar şiirsel bir dil kullanmaya devam eder. Othello da Iago kendisine Cassio'nun itirafta bulunduğunu söyledikten sonra çılgına döner ve dilindeki tatlı şiirden eser kalmaz.<sup>40</sup> *Hamlet* oyununda ise şiir "Ophelia'nın çılgın dünyasını anlatmak için fazla intizamlı bir araçmışçasına aklın yitirilişi şiirsel bir dilden düzyazıya geçerek kendisini gösterir."<sup>41</sup> Shakespeare'in bu tekniği Marlowe'un *Tamburlaine* eserindeki Zabina'dan esinlenerek kullanmış olabileceği düşünülüyor. Zabina,

<sup>36</sup> Robert Burton'dan alıntılan Maurice Charney, Hanna Charney, "The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists", *Signs*, 3.2, 1977, s. 452.

<sup>37</sup> Hatice Övgü Tüzün, "Representations of Lovesickness in Victorian Literature", *SEFAD*, 38, 2017, s. 209.

<sup>38</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 67.

<sup>39</sup> Milton Crane, *Shakespeare's Prose*. U of Chicago P., Chicago, 1951, s. 146.

<sup>40</sup> A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*. Macmillan, New York, 1992, s. 352.

<sup>41</sup> Maurice Charney, Hanna Charney, *age.*, s. 456.



Elizabeth tiyatrosunda karşımıza çıkan ilk deli kadın karakterlerden biridir.<sup>42</sup> Shakespeare bu tekniği Marlowe'dan öğrenip kullanmış olsa da, Shakespeare'in kullandığı dil dikkatle incelendiğinde bu kuralın her daim geçerli olmadığını belirtmek gerek. Shakespeare gibi binlerce kelime üretmiş bir dil cambazının sadece düzyazı ve şiir ayrımına dayalı katı bir kurala uyarak karakterlerinin dilini biçimlendirmiş olduğunu düşünmek pek de gerçekçi olmaz. Ne var ki pek çok eleştirmenin böyle bir ayrıma dikkat çekmesi göz ardı edilemez. Bu yüzden Shakespeare'in delirmiş olan tüm karakterlerinin kullandıkları dile dair genelleme yapmak yerine, Ophelia'nın dilinin nasıl değiştiği ve bu değişimin ne tür bir ruhsal serüveni gözler önüne koyduğunu anlamaya çalışmak daha doğru olacaktır. Bu değişimi anlama açısından bir detaya daha değinmekte fayda var. Elizabeth tiyatrosunda düzyazı aynı zamanda alt sınıfın kullandığı bir dil olarak karşımıza çıkar. Shakespeare pek çok soylu karakteri için düzyazı kullanmış olsa da, alt sınıfa ait karakterleri için şiir kullanmaz.<sup>43</sup> Bu durumda, Shakespeare'in düzyazıyı hem akli dengenin kaybını hem de statü farkını vurgulamak için kullanmış olabileceği düşünülürse, Ophelia'nın deliliği ve kullandığı dildeki değişim aslında kokuşmuş sarayın dünyasını terk edişi olarak da yorumlanabilir. Ne var ki Ophelia terk ettiği dünyada yetişmiştir. Bu yüzden ki kullandığı dil soyluların şiirsel dilinden düzyazı diline dönüşse bile, aslında alt sınıfın dilinden de farklıdır. İkisine de ait değildir. Carol Thomas Neely'ye göre:

*“Bu karakteristik dil hem pek çok şey anlatır hem de hiçbir şey anlatmaz, hem tutarlıdır hem de tutarsızdır. İzleyiciler. . . bu dili mantıksal bir çerçevede okuyarak onu ‘anlamlandırma’ çabasındadırlar. Shakespeare’in oluşturduğu bu dil; bölük pörçüktür, saplantılı ve tekerrürlerle doludur ama en önemlisi ‘alıntılı’ bir dildir. . . . Delirenler ‘kendileri olmaktan çıkmıştır’ söylemleri artık kendilerine ait değildir. Ne var ki onlar aracılığıyla konuşan sesler doğüstü varlıklar da değildir, insani hatta kültürel seslerdir.”<sup>44</sup>*

Ophelia bu “alıntılı” dili kullanırken tamamen kendisi olmaktan çıkmaz. Neely alıntılanan bu seslerin, deliren karakterin delirmeden önceki kimliğini, geçmişini, sosyal çevresini ve yaşadığı psikolojik baskıları da yansıttığını ifade eder.<sup>45</sup> Ophelia artık ne sarayın kirli dünyasına aittir ne de sarayın dışında var olabilir. Arafta bağımsızlığını ilan eder ve varlığını burada sadece kısa bir süre daha sürdürebilir. Dili artık daha zengin imgeler

<sup>42</sup> Gös. yer.

<sup>43</sup> Brian Vickers, *The Artistry of Shakespeare's Prose*. London: Methuen, London, 1979, s. 6.

<sup>44</sup> Carol Thomas Neely, *age.*, s. 323.

<sup>45</sup> Gös. yer.

barındırır, etrafında çevrilen entrikalara göndermeler yapar, söz oyunları kullanır. Doğrudan insanlardan ya da olaylardan bahsetmez, sözleri daha çok hayal gücüne hitap eder. Bu yüzden Ophelia aklını yitirmiş olarak karşımıza çıkmadan önce onunla ilgili haberciden öğrendiğimiz ilk şey yarattığı bu tehlikedir:

*“Oyunlar dönüyor bu dünyada,  
Hımm! Duyuyorum,” diyor.  
Bağrını dövüyor hınçla otları tekmeliyor.  
Belirsiz, yarı anlaşılır şeyler söylüyor, saçmalıyor.  
Ama parça bölük konuşmasını duyanlar,  
Parçaları birleştirip anlam çıkarıyor sözlerinden.”<sup>46</sup>*

Horatio da bu tehlikenin hemen ortadan kaldırılması gerektiğini ifade eder: “Onunla konuşsanız iyi olur. Kötü niyetli kafalara tehlikeli fikirler verebilir.”<sup>47</sup> Ophelia’nın dilindeki akışkanlık ve diğerlerinin zihinlerinde kestirilemez anlamlar üretebilme potansiyeli tehlike oluşturur. Bu tehlike Ophelia’nın delirdikten sonra ettiği ilk cümlede kendini gösterir: “Danimarka’nın güzel majesteleri nerde?”<sup>48</sup> Gabrielle Dane, Ophelia’nın bu sorusunun birkaç anlama gelebileceğini vurgular. “Majeste” ile kraliçeye gönderme yapılıyor olabileceği gibi, aslında o sırada sürgüne gönderilmiş olan Hamlet’e, eski güzel günlerdeki Danimarka’ya, katledilen krala da gönderme yapılıyor olabilir.<sup>49</sup> Ophelia basit bir soruyla bir kişiyi değil neredeyse herkesi hedef alır.

Bu sahnede Ophelia konuşmaktan çok şarkılarla kendisini ifade eder. Peter J. Seng Ophelia’nın söylediği şarkıların “oyunun tüm önemli meselelerini esrarengiz bir şekilde yansıttığını” ifade eder.<sup>50</sup> Sık sık kraliçe tarafından bölünen ilk şarkısını bir araya getirecek olursak:

*“Sevdiğimi tanırım ben  
Karıştırmam hiç kimseyle:  
Şapkasından değneğinden,  
Ayağındaki sandalından, bir de.  
...  
Ama o şimdi öldü gitti,  
Dayanamadı artık sonunda;*

<sup>46</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 164.

<sup>47</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 165.

<sup>48</sup> Gös. yer.

<sup>49</sup> Gabrielle Dane, *age.*, s. 413.

<sup>50</sup> Peter J. Seng’den alıntılanan Gabrielle Dane, “Reading Ophelia's Madness”, *Exemplaria*, 10.2, 1998, s. 413.

*Başucunda yeşil ot bitti,  
Tek bir taş var ayak ucunda*

...

*Dağlardaki kar gibi bembeyazmış kefeni...*

...

*Güzelim çiçeklerle bezenmiş;  
Gerçek aşkın yağmur gibi gözyaşları,  
Birini bile yere düşürememiş.”<sup>51</sup>*

Bu şarkı görünürde Ophelia'nın babasının ölümüne olan üzüntüsüyle ilgilidir. Ne var ki söylediği sözler aynı zamanda Gertrude için de geçerlidir. Bu şarkıdaki ölen kişi, ölen kral olarak düşünüldüğünde Ophelia burada gözyaşı bile dökmeden yas tutmadan evlenen Gertrude'a da gönderme yapmaktadır.<sup>52</sup> Bu şarkıyı Kral Claudius'un bölmesi şaşırtıcı olmaz: “Nasılsınız güzel bayan?”<sup>53</sup> Ophelia'nın cevabı oldukça anlamsız görünür: “İyyim eksik olmayın! Fırincının kızı baykuş olmuş diyorlar. Allah korusun! İnsan ne olduğunu bilir, ama ne olacağını bilmez.”<sup>54</sup> Pek çok eleştirmen burada Ophelia'nın İsa peygambere ekmek vermediği için cezalandırılan fırincının kızına gönderme yaptığını düşünmektedir. Oysa Robert Tracy bu hikayenin o sahnede olanlarla tamamen alakasız olduğuna dikkat çeker. Tracy'nin yorumu İsa peygamber hikayesine göre daha tutarlıdır. Tracy, baykuşun iki sebepten burada kullanıldığını söyler. Bunlardan ilki baykuşun ölümle ilişkilendirilmesidir.<sup>55</sup> Delirdikten sonra Ophelia “görünürde” hep babasının ölümüne dair konuşmaktadır. Dolayısıyla yüzeysel olarak burada baykuş babasının ölümüyle ilgilidir. Ancak Tracy baykuşun aynı zamanda bakire tanrıça Athena'yı da temsil ettiği için bekareti de sembolize ettiğini hatırlatır. Athena, “fethedilemez bakire” Rönesans döneminde namusun vazgeçilmez simgelerinden biridir. Fırincının kızı ise, tam tersine o dönemde şehveti temsil ediyordu. Elizabeth dönemi seyircisi için fırincının kızı demek fahişe demektir.<sup>56</sup> İki anlam bir araya getirildiğinde bu cümle aslında oyunun temel konularından birine gönderme yapmaktadır: “Görünürde namuslu olan fahişe kadın”<sup>57</sup> yani gerçekler ile görünenler arasındaki uçurum... Shakespeare bu temel konuyu

<sup>51</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 118.

<sup>52</sup> Gabrielle Dane, *age.*, s. 415.

<sup>53</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 166.

<sup>54</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s. 119.

<sup>55</sup> Robert Tracy, “The Owl and the Baker's Daughter: A Note on Hamlet IV. v. 42-43”, *Shakespeare Quarterly*, 17.1, 1966, s.84.

<sup>56</sup> Robert Tracey, *age.*, s. 85.

<sup>57</sup> Robert Tracey, *age.*, s. 86.

pek çok oyununda işlemiştir. Tracy'nin bu bakış açısı neredeyse oyundaki her karakterle ilişkilendirebilir. Ophelia'ya namus dersi veren Polonius yeri geldiğinde kendi çıkarları için Ophelia'yı bir mal gibi kullanır. Oyunun başında Ophelia'ya babası tarafından uzun öğütler verilir:

*“Bu parlayışlar, kızım,  
Isıdan çok ışık verir ve daha yanmaya başlamadan.  
Sönüp gider ikisi de;  
Yanılıp ateş sanma onları.”<sup>58</sup>*

Polonius'un verdiği bu öğütler Ophelia için yaralayıcı olabilecekken kendisi için karlı olur. Hamlet'e karşılık vermeyip onunla görüşmesini yasaklayan Polonius yeri gelince kralın gözüne girmek için Ophelia'yı Hamlet'e tam da Hamlet'in çıldırdığını düşündükleri tehlikeli bir zamanda hevesle sunar. Görünürde namus dersi veren Polonius için kendi kızı bir mal “karlı bir yatırımdır.”<sup>59</sup> Gertrude'un durumu da oyun içinde belirsizlikler sunar. O da görüldüğü gibi mutlu ve huzurlu bir kraliçe değildir:

*“Hasta ruhum için, her günahkârda olduğu gibi,  
En ufak olay büyük bir felaketin öncüsü sanki.  
Suç denen şey kuşkuyla öyle tıka basa dolu ki,  
Biz dökmekten korktukça, daha fazla dökülüyor.”<sup>60</sup>*

İronik bir şekilde Ophelia'nın çevresini böylesi insanlar sarmışken Hamlet Ophelia'yı “görünürde namuslu olan bir fahişe” olmakla suçlar ve kendisine, Elizabeth döneminde genelev anlamında kullanılan “manastıra” gitmesini salık verir. Kral Claudius ise Ophelia'nın fırıncının kızıyla ilgili olan bu sözlerini kısaca “babasını atamıyor kafasından”<sup>61</sup> şeklinde özetlemeye kalkınca Ophelia “Bundan söz etmeyelim, ne olur”<sup>62</sup> diyerek ilk defa konuşmayı kendisi yönlendirir.<sup>63</sup> “Ama ne demek diye sorarlarsa, deyin ki”<sup>64</sup> şeklinde kendi açıklamasını ikinci bir şarkıyla yapar:

*“Aziz Valentin günü yarın;  
Sabah erken ilk işim  
Pencerene konmak olacak,  
Sevgilin olmak için.”*

<sup>58</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 62.

<sup>59</sup> Gabrielle Dane, *age.*, s. 407.

<sup>60</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 165.

<sup>61</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 166.

<sup>62</sup> Gös. yer.

<sup>63</sup> G. Dane, *age.*, s. 419.

<sup>64</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 166.

*Fırladı kalktı, giyindi adam,  
Koştı odanın kapısını açtı;  
Aldı kızı içeri ve bir daha o kapıdan  
Dışarı artık bir kız çıkmadı. . . .  
Mesih ve Azize İffet adına,  
Heyhat ve hem de çok ayıp!  
Genç değil mi yapar fırsat bulursa,  
Ne yapalım ayıpsa da ayıp.  
Aldı kız: "Alırım seni, demiştin hani  
Beni becermeden önce."  
Aldı oğlan: "Şu güneş hakkı için, alacaktım seni,  
Girmeseydin yatağıma benimle."<sup>65</sup>*

Bu şarkıda Ophelia kendi gibi genç bir kızın sevdiği erkek tarafından kullanılıp atılmasından bahseder. Ancak ihanet ve baştan çıkarmakla ilgili olan bu şarkıyı Ophelia Claudius'a hitap ederek söyler. Şarkı bir anlamda kraliçeyi baştan çıkararak Claudius'a da gönderme yapmaktadır.<sup>66</sup> Ophelia bu göndermeleri çoğu kez Katolik mezhebine ilişkin kelimelerle harmanlayarak yapar. Şarkılarındaki bu terimler onun dindar, hürmetkâr ve oyunun genelinde görüldüğü gibi saf olduğunu düşündürebilir. Ne var ki bu dini göndermelerin içinde var olan müstehcen anlamları seyircinin rahatlıkla fark edebileceğini ifade eder Maurice Hunt.<sup>67</sup> Gabrielle Dane ise Ophelia'nın bahsi geçen bu dini kelimelerin değiştirilerek farklı şekilde söylediğine dikkat çeker. Bu farklılıklar Türkçe çevirilerde ortadan kalkmaktadır. Bunlardan en çarpıcısı "by God", yani tanrı kelimesi yerine penis anlamına gelen "by cock"<sup>68</sup> kullanılmasıdır. Özellikle "by cock" tabiri için Cambridge yayınevi dipnot kısmında Ophelia'nın bu kelimeyi "alenen iki anlamıyla" kullandığını belirtir.<sup>69</sup> Gabrielle Dane'e göre bu gibi kelime oyunları Ophelia çevresinde ikiyüzlülük yapanlara gönderme yapar.<sup>70</sup>

Şarkının devamında Ophelia babasından bahsetmeye devam eder ve herkese farklı çiçekler dağıtır. Bridget Gellert Lyons'a göre çiçekler dağıtan Ophelia bu dönem oldukça iyi bilinen peri Flora'yı andırmaktadır. Ophelia'nın sadece kullandığı dil değil kendisi de başlı başına ikili çağrışımlar yapar. Mitlerde Flora iki farklı şekilde karşımıza çıkar. Her iki mit de Rönesans döneminde oldukça iyi biliniyordu. Ovid'in versiyonuna

<sup>65</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 167.

<sup>66</sup> Gabriella Dane, *age.*, s. 416.

<sup>67</sup> Maurice Hunt., "Impregnating Ophelia", *Neophilologus*, 89.4, 2005, s. 645.

<sup>68</sup> Türkçe çevirilerde bu kelimeye birebir yer verilmemiştir.

<sup>69</sup> Philip Edwards, Brian Gibbons, A.R. Braunmuller, eds. *Hamlet, Prince of Denmark*, by William Shakespeare; Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2003, s. 60.

<sup>70</sup> G. Dane, *age.*, s. 418.

göre Chloris Flora baharı, bereketi ve sevgiyi temsil eder. Plutarch'ın versiyonunda ise "Flora Meretrix" Romalı bir fahişedir. Herkül bir bahis sonucu ona bir geceliğine sahip olur. Karşılığında Herkül Flora'ya karşılaşacağı ilk erkeğin onun kocası olacağı sözünü verir. Bunun sonucunda Flora zengin bir adamla evlenir ve kocası öldükten sonra yüklü bir mirasa konar. Flora gelirini Roma halkına bırakır ve her sene doğum gününde düzenlenen kutlamalarda bu paranın kullanılmasını ister. Bu kutlamaların kökeni bilindiğinden ve bu gerçeğin skandal olmasını engellemek için kutlamaların gerekçesi değiştirilir ve çiçek tanrıçası Flora miti ortaya atılır. Böylece bir fahişe birden çiçek tanrıçasına dönüşmüş olur. Bu ikinci hikâye Rönesans döneminde mitolojiyle ilgili popüler kitaplarda sıkça geçiyordu ve Shakespeare'in bilmemesi neredeyse olanaksızdı.<sup>71</sup> Flora'nın bu iki yüzü daha önce bahsi geçen gerçeklerle görünenler arasındaki farkın vurgulandığı fırıncının kızı göndermesiyle de örtüşür. Para eden Flora Meretrix mitinde olduğu gibi Laertes de Polonius da Ophelia'ya bekaretinin "ahlaki" olduğu kadar "maddi bir değeri" olduğunu vurgular:

*"Bak, ben sana öğreteyim:  
Kendini bir bebek gibi düşün,  
Aslında hiçbir değeri olmayan bu boş teklifleri,  
Gerçek sanan bir bebek.  
Kendini daha pahalıya sat;  
Yoksa, deyim biraz zorlama olacak ama,  
Beni aleme rezil edersin."*<sup>72</sup>

Temsil ettiği iki tezat kişilik Ophelia'nın kullandığı dile yansıdığı kadar dağıttığı çiçeklere de yansır. Ophelia'nın "kelimelerle ifade ettiği karmaşa çiçek dağıtan çok anlamlı peri Flora'nın ikonografik çağrışımlarının tamamlayıcısı niteliğindedir."<sup>73</sup> Masum gibi görünen çiçekler aslında sarayın pis kokularını yayar. Gabrielle Dane, Ophelia'nın çiçekler dağıttığı bu sahneyi "sanki tüm grup için yakılan bir ağıt" şeklinde değerlendirir.<sup>74</sup> Burada sembolik bir cenaze töreni yaşanır. Ophelia'nın dağıttığı çiçekler "kısa süre sonra ölecek olan kral, kraliçe, Laertes ve kendisi için hazırlanmış cenaze çiçekleridir."<sup>75</sup> Laertes'e onu hatırlaması için biberiye ve hercai menekşe verir. Ancak biberiye o dönemde sadece ölen kişilerin hatırlanması için değil sevgililerin birbirlerini hatırlaması için de verilirdi. Menekşe ise

<sup>71</sup> Bridget Gellert Lyons, "The Iconography of Ophelia". *ELH*, 44.1, 1977, 63-64.

<sup>72</sup> W. Shakespeare, *age.*, s. 62.

<sup>73</sup> Bridget Gellert Lyons, *age.*, s. 63.

<sup>74</sup> G. Dane, *age.*, s. 417.

<sup>75</sup> Guilfoyle'dan alıntılanan Gabrielle Dane, *age.*, s. 417.

“hercai”, yani aşkta değişken olma anlamını da barındırıyordu.<sup>76</sup> Dolayısıyla menekşe burada Ophelia’ya namus konularında akıl veren abisine oyunun başında rahip örneklemeyle verdiği cevabın sembolik olarak tekrar edilmesi olarak değerlendirilebilir. Gertrude’a “ihamet” anlamına gelen hasekiküpesi çiçeği ve “aşkta döneklik” anlamına gelen rezene verir.<sup>77</sup> Claudius’a verilen sedefotu ise geleneksel olarak “pişmanlık” anlamına gelirken “son verilmesi gereken şehveti” de ifade edebiliyordu. Papatya ise mutsuz aşkı temsil ediyordu. Masum görünen çiçekler şehvetle beslenen entrikaları anlatır. Ophelia’nın çiçekleri dağıtır dağıtmaz ettiği cümle “Tatlı şeker *Robin’den* başka kalmadı neşem”<sup>78</sup> ise ilk başta bir delinin anlamsız saçmalıkları gibi görünse de aslında bu küçük cenaze ritüelinin sonuna uygun düşer. Harry Morris, “robin” kelimesinin Elizabeth dönemi argoda penis anlamına geldiğini ifade eder.<sup>79</sup> Ophelia’nın burada yaptığı fallik gönderme, oyundaki tek çıkarsız cinsel arzuyu, Ophelia’nın Hamlet’e olan tutkulu özlemini ve derin üzüntüsünü yansıtır.

Görüldüğü gibi Ophelia’nın dağıttığı çiçeklerden söylediği şarkılara kadar her bir cümlesinin altında ayrı anlamlar yatar. “Cümleleri bölük pörçük, söylemleri serbest çağrışımlarla dolu, üstü kapalı ve kinayeli bir şekilde Danimarka’daki olaylara göndermeler”<sup>80</sup> yapan bir delidir Ophelia. Ucu açık çok anlamlı cümleler kuran, otoriteyi küçümseyen ve neredeyse üstü örtük tehditler savuran biri olarak karşımıza çıkar.

Bazı eleştirmenler Ophelia’nın deliliğini baskı ve itaatkârlıktan kurtulması olarak değerlendirirken diğerleri bu konuda hemfikir değildir. Maurice Charney ve Hanna Charney’e göre sahnedeki kadın karakterler:

*“delilikleri sayesinde varlıklarını güçlü bir şekilde ortaya koyarlar. Lirik dil, cümlelerdeki yapısal bozukluk ve dizginlenemeyen yaratıcılık aslında dayanılmaz sosyal baskıları kırma yollarıdır. . . . Delilik, akli başında olan kadınların bastırmak zorunda kaldıkları duygusal ve yaratıcı gücü sahnede serbest bırakır.”*<sup>81</sup>

Joan Montgomery Byles ise, Ophelia’nın delirdikten sonra kendisiyle ilk defa gerçek bir diyaloga girdiğini ve başkalarının onu dinlemeye başladığını

<sup>76</sup> Robert, Painter, Brian Parker. "Ophelia's flowers again." *Notes and Queries*, 41.1, 1994.

<sup>77</sup> Robert Painter, Brian Parker, *age.*

<sup>78</sup> William Shakespeare, *age.*, s. 173.

<sup>79</sup> Harry Morris, “Ophelia’s ‘Bonny Sweet Robin’” *PMLA*, 73.5, 1958, s. 601.

<sup>80</sup> Maurice Charney, Hanna Charney, *age.*, s. 456.

<sup>81</sup> Maurice Charney, Hanna Charney, *age.*, s. 459.

ancak Ophelia'nın artık dinleyiciye dahi ihtiyacı olmadığını ifade eder.<sup>82</sup> Gabrielle Dane, Byles'in bu yorumuna karşı çıkmazken Ophelia'nın gerçekleri dile getirip en sonunda konuştuğunu ancak otoriteye karşı gelebilmesine rağmen hala küçük bir çocuk muamelesi görmeye devam ettiğinin de altını çizerek.<sup>83</sup> Öyle ki Dane'e göre Gertrude, şiirsel bir dil kullanarak Ophelia'nın hazin sonunu "erotikleştirilen bir çocuğun"<sup>84</sup> kaza sonucu ölümü şeklinde estetikleştirir:

*“Çeşit çeşit çelenkler yapmış kızcağız kendine orda,  
Sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken,  
Hain bir dal kırılıvermiş. O da çiçekten andaçlarıyla birlikte  
Ağlayan dereye kapılmış. Yanlara açılan etekleri  
Bir süre deniz kızı gibi su yüzünde taşımış onu.  
Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep;  
Başına gelenden habersiz gibiymiş.  
Suda hiç yabancılık çekmiyormuş,  
Doğal ortamında gibiymiş sanki.  
Ama uzun sürememiş bu durum;  
Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri  
Zavallı kızcağızı tatlı nağmelerinden koparıp  
Ölümün balçığına çekmiş.”<sup>85</sup>*

Feminist eleştirmenler ise bu konuya iki şekilde yaklaşır. Sandra Gilbert ve Susan Gubar tarafından yazılan *The Madwoman in the Attic* ve Carol Thomas Neely'nin *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays* eserleri Ophelia'nın deliliğini, sessizliğinin kırılması, itaat etmeyi bırakarak ataerkil sistemin kurbanı olmaktan çıkması ve özgürleşmesi olarak yorumlarken, Amerikalı feminist yazar ve eleştirmen Showalter, Ophelia'nın deliliğine sadece özgürlüğün sesi olarak bakmaz ve farklı dönemlerde Ophelia'nın nasıl temsil edildiğine odaklanır. Bu konu hakkında basit ayrımlar yapmaktansa Elizabeth döneminde delilik kavramının tiyatro ile ilişkisine daha geniş bakan Carol Thomas Neely'nin düşüncelerine bakmakta fayda var. Tiyatro, deliliğe bir dil yaratarak deliliği dinden bağımsızlaştırıp tıp alanına yönlendirmiştir ancak Neely'nin deyişiyle onu cinsiyetçi bir kavram olarak da sunmuştur.<sup>86</sup> Elizabeth tiyatrosu "kutsal olanın" insana atfedildiği

<sup>82</sup> Byles'dan alıntılan Gabrielle Dane, "Reading Ophelia's Madness". *Exemplaria*, 10. 2, 1998, s. 419.

<sup>83</sup> Gabrielle Dane, *age.*, s. 420.

<sup>84</sup> Gabrielle Dane, *age.*, s. 421.

<sup>85</sup> William Shakespeare, *age.*, s. 184.

<sup>86</sup> Carol Thomas Neely, *age.*



bir mecra haline gelmiştir.<sup>87</sup> Tiyatro deliliğın temsil edilebileceği bir dil yaratarak bu konunun yayılmasına, sorgulanmasına ve değişime uğramasına olanak tanımıştır. Her ne kadar Shakespeare'in oyunlarında delilik dışlanan bir kavram olarak karşımıza çıksa da ve cinsiyetçi bir yaklaşım söz konusu olsa da deliliğin sahnedeki temsili onu eleştiriye de açmıştır.<sup>88</sup> Dolayısıyla buradaki tek mesele Ophelia'nın deliliğinin olumlu olup olmaması değildir. Önemli olan dilin deliliğini bir cambaz gibi kullanan Shakespeare'in Ophelia'nın deliliğine özgü bir dil yaratarak onu sorgulanabilir kılmasıdır. Belki de bu sayede Linda Welshimer Wagner'in de ifade ettiği gibi Ophelia karakteri zamanla izleyicilerin gözünde Shakespeare'in bile düşünmüş olduğundan çok daha önemli bir yer edinmeyi başarmıştır.<sup>89</sup>

#### KAYNAKÇA

- Bradley, A.C., *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, New York, 1992.
- Camden, Carroll, "On Ophelia's Madness", *Shakespeare Quarterly*, 15.2, 1964, s. 247-255.
- Carlisle, Carol J., "Hamlet's "Cruelty" in the Nunnery Scene: The Actors' Views", *Shakespeare Quarterly*, 18.2, 1967, s. 129-140.
- Charney, Maurice and Charney, Hanna, "The Language of Madwomen in Shakespeare and His Fellow Dramatists", *Signs*, 3.2, 1977, s. 451-460.
- Crane, Milton, *Shakespeare's Prose*, U of Chicago P., Chicago, 1951.
- Dane, Gabrielle, "Reading Ophelia's Madness", *Exemplaria*, 10.2, 1998, s. 405-423.
- Draper, John W., *The Hamlet of Shakespeare's Audience*, Duke UP., Durham, 1938.
- Edwards, Philip; Gibbons, Brian; Braunmuller, A.R. eds., *Hamlet, Prince of Denmark*, by William Shakespeare, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 2003.
- Foucault, Michel, *Deliliğin Tarihi*, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara, 2006.
- Hazlitt, William, *Characters of Shakespeare's Plays*, J. H. Lobban (ed), Cambridge Univ. Press, New York, 2009.
- Hunt, Maurice, "Impregnating Ophelia", *Neophilologus*, 89.4, 2005, s. 641-663.
- Lyons, Bridget Gellert, "The Iconography of Ophelia", *ELH*, 44.1, 1977, s. 60-74.

<sup>87</sup> Baber'dan alıntılanan Carol Thomas Neely, *age.*, s. 337.

<sup>88</sup> Baber'dan alıntılanan Carol Thomas Neely, *age.*, s. 338.

<sup>89</sup> Linda Welshimer Wagner, (1963). "Ophelia: Shakespeare's Pathetic Plot Device". *Shakespeare Quarterly*, 14 (1), 1963, s. 94.

- Morris, Harry, "Ophelia's 'Bonny Sweet Robin'", *PMLA*, 73.5, 1958, s. 601-603.
- Neely, Carol Thomas, "Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture", *Shakespeare Quarterly*, 42.3, 1991, s. 315-338.
- Painter, Robert, and Brian Parker. "Ophelia's flowers again", *Notes and Queries*, 41.1, 1994, s. 42-45.
- Romanska, Magda, "Ontology and Eroticism: Two Bodies of Ophelia", *Women's Studies*, 34.6, 2005, s. 485-503.
- Resetarits, C. R., "Ophelia's Empathic Function", *Mississippi Review*, 29.3, 2001, s. 215-217.
- Rutter, Carol Chillington, "Snatched Bodies: Ophelia in the Grave", *Shakespeare Quarterly*, 49.3, 1998, s. 299-319.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Çev. Bülent Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- Strachey, Edward,. *Shakspeare's Hamlet: an Attempt to Find the Key to a Great Moral Problem, by Methodical Analysis of the Play*. London: J.W. Parker. 1848,  
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044017959305;view=1up;seq=5> Erişim Tarihi 02.07.2017
- Tracy, Robert, "The Owl and the Baker's Daughter: A Note on Hamlet IV. v. 42-43". *Shakespeare Quarterly*, 17.1, 1966, s. 83-86.
- Tüzün, Hatice Övgü, "Representations of Lovesickness in Victorian Literature", *SEFAD*, 38, 2017, s.197-210.
- Vickers, Brian (1979). *The Artistry of Shakespeare's Prose*. London: Methuen.
- Wagner, Linda Welshimer, "Ophelia: Shakespeare's Pathetic Plot Device", *Shakespeare Quarterly*, 14 (1), 1963, s. 94-97.