

YAŞAM VE ÖLÜM KORKUSU: PETER SHAFFER'IN AMADEUS'U

Canan ŞAVKAY *

ABSTRACT

Peter Shaffer's *Amadeus* emphasises man's fear of death and how this fear is closely related with the establishment of morality. Salieri regards Mozart's genius as the divine gift of God and he therefore accuses God of betrayal, as he bestows Mozart with the gift of composition, although in contrast to Mozart, Salieri obeys all the rules and prohibitions of his religion. As a consequence, Salieri declares God as his enemy and the play depicts how Salieri becomes a parody of man who wants to gain immortality by sacrificing life to death. The paper further illustrates how Shaffer in this play engages with the genre of tragedy in order to emphasise man's eternal effort to endow death with meaning.

Key words: *Death, Peter Shaffer, Amadeus, tragedy, Nietzsche.*

ÖZET

Amadeus'ta Shaffer, on sekizinci yüzyıl sonlarında yaşamış olan Wolfgang Amadeus Mozart'ın gerçek hayatından yola çıkarak, Mozart ile, ve onunla aynı dönemde Viyana'da yaşamış olan ve oyunda Mozart'ın rakibi ve düşmanı olarak gösterilen besteci Antonio Salieri arasındaki ilişkiyi kurgular. Yazarın, Salieri karakterini yaratarak vurgulamak istediği noktalardan biri, yasakların insanların ölüme bir anlam kazandırmak istemeleri sonucu ortaya çıkmış olmalarıdır. Oyunda, bu yasakların insanı kendinden yabancılaştırdığı, ve yaşama bir anlam kazandıracağına, insanı daha da hayattan uzaklaştırdığı vurgulanır. Bu olumsuz tutumu oyunda Salieri adlı karakter sergiler; ona bütünüyle karşıt bir davranış sergileyen karakter ise Mozart'tır. Bir tragedyayı andıran oyunun kurgusunda, seyirci, yasaklara karşı çıkan Mozart'ın düşüşünü ve ölümünü izler ve oyunun sonunda içinde bastırıldığı ölüm korkusuyla yüzleşerek yabancılaşmış olduğunu görüp, kendisiyle ve yaşamla yeniden barışma olanağını elde eder.

Anahtar kelimeler: *Ölüm, Peter Shaffer, Amadeus, tragedy, Nietzsche.*

Milos Forman'ın yönettiği *Amadeus* adlı film, 1985 yılında gösteriye girdiğinde, büyük ilgi toplamış ve aynı yılda birçok dalda Oscar almıştı. Peter Shaffer'ın bir oyunundan uyarlanan eser, filme çekildiğinden sonra adını daha da duyurmuş olsa bile, oyun 1979 yılında ilk Londra'da sahnelendiğinde izleyicisinin beğenisini kazanmış ve daha sonra New York'ta da gösteriye girdiğinde büyük ilgi toplamıştı. Bunun sebeplerinden biri, Shaffer'ın on sekizinci yüzyıl sonlarında yaşamış olan Wolfgang Amadeus Mozart'ın gerçek hayatından yola çıkarak, Mozart ile onunla aynı dönemde Viyana'da yaşamış olan ve oyunda Mozart'ın rakibi ve düşmanı olarak gösterilen besteci Antonio Salieri arasındaki ilişkidir.

Oyunda sanat alanındaki yaratıcılığı Tanrının bir armağanı olarak gören Salieri, Mozart'ın dehası karşısında nefret ve kıskançlık duyar. Kendisinin Hıristiyan dininin gerektirdiği tüm şartlarını yerine getirirken, Tanrı'nın yaşamını umursamadan sürdüren ve yasakları tanımayan Mozart'a bu olağanüstü yeteneği neden vermiş olabileceğini anlamayan Salieri, ihanete uğramış gibi hisseder ve Tanrı'ya karşı savaş açar. Oyunu bu kadar popüler yapan öğelerden biri de, Salieri'nin sanatı tanrılaşması ve iki besteci arasında gelişen yoğun çatışmadır. Ancak şuna dikkat edilmesi gerekir: Bir çok seyirci oyunun büyüme kapılıp, olayları gerçeğin yansıması olarak görür; oysa oyunda geçen bir çok olay tarihe dayansa bile, bu iki rakip arasındaki ilişki bir kurgudur ve gerçeğe ilgisi yoktur.

Peter Shaffer'ın, Salieri karakterini yaratarak vurgulamak istediği noktalardan biri, yasakların insanların ölüme bir anlam kazandırmak istemeleri sonucu ortaya çıkmış olmalarıdır. Oyunda, bu yasakların insanı kendinden yabancılaştırdığı ve yaşama bir anlam kazandıracağına, insanı daha da hayattan uzaklaştırdığı vurgulanır. Bu olumsuz tutumu oyunda Salieri adlı karakter sergiler; ona bütünüyle karşıt bir davranış sergileyen karakter ise Mozart'tır. Bir tragedyayı andıran oyunun kurgusunda, seyirci, yasaklara karşı çıkan Mozart'ın düşüşünü ve ölümünü izler ve oyunun sonunda içinde bastırıldığı ölüm korkusuyla yüzleşerek yabancılaşmış olduğunu görüp, kendisiyle ve yaşamla yeniden barışma olanağını elde eder.

Oyunda anlatıcı görevini üstlenen Salieri, ölüm korkusunu öyle şiddetli yaşamaktadır ki, paradoksal bir biçimde ölümü yenmek uğruna intihar etmeyi bile göze alır. Oyunun başında seyirciye seslenerek, intihar etmeden önce Wolfgang Amadeus Mozart ile olan geçmişteki ilişkisini anlatmaya karar verdiğini söyler ve oyunun sonunda bu intihar kararının sebebini açıklar:

* İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İngiliz Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yardımcı Doçent Doktor.

Öldükten sonra Mozart'ın ünü tüm Avrupa'ya yayılmıştır, oysa Salieri'nin kendisi, bir zamanlar büyük üne sahip olsa da, oyunun geçtiği sıralarda adı artık unutulmaya yüz tutmuştur. Bu yüzden, intihar etmeden önce, yapmadığı bir suçu işlemiş gibi görünmek istemekte; birkaç gün boyunca odasına çekilip Mozart'ı öldürdüğü için haykırarak ondan af dilemektedir. Amaç, Mozart'ın ününden yararlanıp, kendi ismini tekrar tüm dünyaya duyurmaktır. Umudu, gelecekte Mozart'ın adı geçtiğinde insanların lanetle Salieri'nin ismini de anmalarıdır. Böylece Tanrı'ya açtığı savaş da zafer ile sonuçlanacak, çünkü böylece ünü devam edecek ve ismini ölümsüzleştirerek kendi de ölümsüzleşecektir.

Adını ölümsüzleştirmek uğruna intiharı bile göze alan Salieri, seyircinin karşısına son derece sağlıklı biri olarak çıkar ve seyirci bu yüzden, oyunda anlatıcı rolünü üstlenen Salieri ile özdeşleşmek yerine, olaylara nesnel bir biçimde uzaktan bakmak ister. Ancak oyunda devamlı Salieri ile seyirci arasındaki benzerlik öne çıkartılarak seyircinin de bu sağlıklı tutuma yakın olduğu gösterilir. Örneğin, Salieri daha ilk başta yaptığı kötülüklerle değindiğinde, ışıklar Salieri'den seyirciye çevrilir ve Salieri gelecek kuşakları temsil eden seyirciye seslenerek, onların da kendisi gibi bir gün birinden nefret edip cinayet işleyebileceklerini söyler. Salieri'nin sözleri ve ışığın yön değiştirmesinin amacı, seyirciye, hayatının bazı anlarında duyabildiği nefreti ve bununla birlikte ortaya çıkan intikam alma dürtülerini hatırlatarak, bir suçluluk duygusu yaratmak ve böylece kendisinin de Salieri'den o kadar farklı olmadığını göstermektir.

Seyirci oyundaki tüm olayları psikolojik sağlığı bozuk olan Salieri'nin gözlerinden izleyip, bu ikiyüzlü ve entrikacı karaktere tepki duyar. Oysa Salieri'nin rakibi olarak sahneye çıkan Mozart karakterine, Salieri'den farklı olduğu için, büyük bir saygı duyar. Dinin ve toplumun getirdiği yasakları sorgulamadan benimseyen Salieri seyircinin de kendisi gibi kurallara uymayan Mozart'ı kınayacağını varsayar, ancak Mozart'ı izleyen seyirci ona hayranlık duyarken, aynı zamanda kendisinin Mozart'tan çok Salieri'ye benzediğini de görür; çünkü Mozart hem bir dahi, hem de hayata kaygısızca sarılabilen biri olarak öne çıkar. Kaygı günlük hayatının bir parçası olan ve yaşamındaki değişik hedeflere büyük bir emek karşılığı ulaşan seyirci, sahnede hiç çaba göstermeden mükemmel besteler yazan ve toplumun baskıcı kurallarına boyun eğmeden hayatın zevkini cesurca çıkararak Mozart karşısında, Mozart'tan ziyade Salieri'ye benzediğini görür.¹

1 M.K. MacMuraugh-Kavangh, *Peter Shaffer: Theatre and Drama* (Londra: Macmillan, 1988), s. 122.

İnsan ilişkilerinin hiyerarşik bir sistem üzerine yapılandırılmış olan Viyana sarayında, Salieri, üst seviyedeki kişilere ölçülü davranarak kendisine saygın bir yer açmıştır; ancak oyunda, Salieri'nin kurallara uygun davranmasının asıl sebebi, yaşadığı ölüm korkusundan kaynaklandığı vurgulanır. Tüm olaylar, Salieri'nin daha genç bir yetişkinen Tanrı ile yaptığı bir anlaşma ile başlar: Salieri Tanrı'ya her zaman iyi bir Katolik olarak yaşayacağına söz verir ve buna karşılık Tanrı'dan onu ünlü bir besteci yapmasını ister. Hemen bunun ardından Viyana'ya gidip müzik eğitimi alma olanağını bulduğunda, Tanrı'nın bu anlaşmayı kabul ettiğini varsayar. Yıllar sonra Mozart Viyana'ya geldiğinde, Salieri orada kendisine çoktan saygın bir yer edinmiştir, ancak Mozart'a Tanrı tarafından verilmiş olduğunu düşündüğü olağanüstü yetenek karşısında, genç bestecinin baş düşmanına dönüşür.

Burada Salieri'nin asıl sorununun Mozart ile olmadığı, tam tersine, daha Viyana'ya gitmeden Tanrı'dan dilediği ünün, içindeki derinliklerde yatan ölüm korkusunun sebebi olduğu görülmektedir. Salieri'nin intihar etme gerekçesi göz önüne alınırsa, ün onun için bir ölümsüzlük biçimi almıştır. Ölümsüzlüğe kavuşmak için ise, hayata bile sırt çevirmeye razıdır. İyi bir Katolik olarak tüm dünyevi zevklerden arındırmıştır kendini ve seyirciye tek zayıflığının tatlılara duyduğu düşkünlük olduğunu söyler. Onun dışında, Tanrıya verdiği sözü o denli sıkı bir biçimde tutar ki, örneğin, kendinde hiç cinsel istek uyandırmayacak, özelliksiz bir kadınla evlenir. Böylece, oyun boyunca Salieri isteklerini devamlı bastıran bir karakter olarak gösterilir.

Kısaca, Salieri'ye göre üne kavuşmanın yolu, yasaklar kurup tüm dünyevi zevklerden uzaklaşıp yaşamına anlam kazandırarak, ebedi bir hayata ulaşmak ve böylece ölümü yenmektir. Salieri'nin bu durumu ise, onu Friedrich Nietzsche'nin betimlediği tipik bir uygar insan olarak gösterir, çünkü Nietzsche'ye göre, insanlar ölüme ve böylece hayatın anlamına dair bir yanıt bulamadıklarından, hayatın verdiği zevklerden uzaklaşıp, onun yerine değerler ve kurallar koyarak yaşamlarını bunlara dayandırırılar. Böylece ölümden sonra ölümsüzlük ile ödüllendirilmeyi umarlar.² Bu durum ise, Nietzsche'ye göre bir paradoks içerir: İnsan hayata karşı olumsuz bir tutum takınır, ancak asıl tutum hayata karşı değildir, çünkü insan hayata karşı bir tutum takınıp ölümü yenmeye çalışarak, aslında hayata duyduğu özlemi dışa vurur.³

2 Friedrich Nietzsche, *Genealogy of Morals* (Oxford: Oxford UP, 1998), s. 135-6.

3 A.e., s. 99.

Oyunda Salieri'nin karşıtı olarak öne çıkan Mozart'a bakıldığında ise, bu karakterin uygar insanda görülen baskı ögesinden tamamen özgür olduğu ortaya çıkar: örneğin, Mozart ilerisi için yaşamaz, tam tersine her zaman sadece yaşadığı anı değerlendirir. Bunun yanında, sadece kendi eşiyile bedensel bir yakınlık yaşamaz, müzik dersi verdiği bir çok genç kızı baştan çıkarır. Ayrıca yemeye, içmeye ve eğlenmeye düşkündür. Yani Salieri'nin yasak olarak algıladığı her şeyi yapar.

Mozart ile Salieri bu özellikleriyle karşı karşıya getirildiklerinde, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda tanımladığı tanrı Apollon ile Dionysos'un temsil ettikleri unsurları simgeledikleri görülür. Adı geçen kitapta Nietzsche, Yunan tragedyasının, Apollon ve Dionysos'un temsil ettikleri unsurların bir araya gelmesi sonucu ortaya çıktığını öne sürer. *Amadeus*'ta kurallara uygun ve ölçülü davranan Salieri, düzenin de simgesi olan Apollon'u simgeler; eğlenceye düşkün olan ve toplumun kurallarını devamlı görmezden gelen Mozart ise Dionysos'un temsilcisi olarak ortaya çıkar.

Peter Shaffer, bu iki karakteri iki farklı Yunan tanrısı ile ilişkilendirerek, ironik bir öge kullanır ve toplumun düzenine uyum gösteren insana bir eleştiri getirir; çünkü düzeni temsil eden Apollon aynı zamanda akli da simgeler. Ancak Apollon'u temsil eden Salieri bu oyunda Mozart'a beslediği kin ve kıskançlık nedeniyle daha çok aklını yitirmiş biri olarak öne çıkar. İlk başta Mozart'a karşı sadece kıskançlık duyan Salieri, rakibinin dehasının farkına vardıkça, zamanla akli dengesini kaybetmeye başlar ve sonunda, Mozart'ın yeni bestesinin taslağını ele geçirip, elindeki bestenin hem tek bir kopya olduğunu, hem de hiçbir düzeltme içermediğini görünce, Tanrı'yı anlaşmalarını bozmakla suçlar ve bundan sonra tüm gücünü Mozart'ı yok etmek için harcamaya karar verir. Kendisinin de söylediği gibi, bunu artık Mozart'ı kıskandığı için yapmayacaktır; bundan sonra asıl amacı, Tanrı'ya kendisiyle dalga geçmenin ne demek olduğunu göstermek olacaktır. Salieri ile kıyaslandığında, asıl "akıllı" davrananın düzene karşı çıkan ve içgüdülerini dinleyen Mozart olduğu görülür.

Oyunun büyük bir bölümünü kapsayan ve Mozart'ın Viyana'ya gelmesiyle başlayıp, ölümüyle son bulan öykünün yoğunlaştığı nokta, bestecinin giderek düşüşüdür. Mozart, oyunun başında ilk sahneye çıktığında, umutları olan genç ve yetenekli bir müzisyendir; oyunun sonunda ise, yalnız, parasız ve hasta olarak sahnede görülür. Böylece, Aristoteles'in tanımladığı trajik kahramanının tanımıyla birebir örtüşür. Aristoteles'e göre "bir öykünün güzel olması için... baht dönüşünün yıkımdan mutluluğa değil, mutluluktan yıkıma doğru gitmesi

gerekir."⁴ Trajik kahramanın düşüşü ise kişiliğinde barındırdığı yanılığın kaynaklanmalıdır.⁵

Mozart'ın yanılışı, onu Salieri'den ayıran özelliklerinden kaynaklanır. İçgüdülerini bastıracağı yerde, kız öğrencilerini baştan çıkardığı için, müzisyenler için büyük bir gelir kaynağı oluşturan özel ders sayısında ciddi bir azalma görülür ve bu, Mozart için geçim sıkıntısına yol açar. Ayrıca saraydaki ilişkilerin hiyerarşik bir yapıya dayandığını görmezden geldiği için, insanlarla ilişkileri zedelenir. Örneğin, İmparator'a yeni bir opera bestelemekte olduğunu ve bunun için uygun bir libretto bile bulduğunu söylediğinde, Kont Orsini-Rosenberg ona bunun için önce kendisinden izin alması gerektiğini anlatmaya çalışır. Ancak yeni bestelediği operanın düşüncesi Mozart'ı o kadar heyecanlandırır ki, Kont'un sözlerini önemsemez ve İmparator'a dönerek oyunun bir haremde geçtiğini söyleyerek abartılı bir biçimde kıkırdamaya başlar. Oyun boyunca Mozart, hep aklına ilk gelenleri söyleyip başkalarını kızdıran biri olarak sahnede görülür. Kendisine bu kadar çok düşman yaratmasından sonra, Salieri için Mozart'a karşı komplo kurup, onu saraydaki yerinden etmek zor olmaz.

Amadeus, kurgusu yalnızca başkarakterin düşüşüne dayandığından Yunan tragedyasına benzemez. Bu oyunda da Yunan tragedyasında olduğu gibi birey ve toplumun değerleri arasındaki çatışma yoğun bir biçimde ele alınır. Simon Goldhill, Aristoteles'in tragedyanın öğretici bir işlevi olduğu düşüncesine dikkat çekip, bu eğitici unsurun tragedyanın seyirciye kendini sorgulamasına yol açmasından kaynaklandığını öne sürer. Başka bir deyişle, seyircinin, tragedyada baş karakterin ilk başta mantıklı görünen gerekçelerinde nerede aşırıya gittiğini görüp, kendini nasıl yıkıma doğru sürüklediğini anladığında, baş karakter ile özdeşleşerek, kendini sorguladığını söyler.⁶

Tragedyanın başkahramanın ölümüyle sonlanmasına rağmen seyirci üzerinde kötümser bir etki bırakmadığı Aristoteles'den beri birçok eleştirmeni düşündürmüştür. Bu konuda ilginç bir yorum yine Nietzsche'den gelir. Nietzsche, tragedyanın ilk başta sadece korodan oluşup, oyuna daha sonra kahramanların eklendiğine dikkat çekerek, koronun işlevini irdeler. Schlegel ve ondan sonra gelenlerin, koroyu olayların karşısında toplumun sesi olarak değerlendirmiş olduklarını söyleyerek, yukarıda Goldhill'in de bahsettiği gibi,

4 Aristoteles, *Poetika* (İstanbul: Küçük Kitaplar, 2003), s. 43.

5 A.e.

6 Shomit Dutta, ed., *Greek Tragedy* (Londra: Penguin, 2004), s. xx-xxi.

tragedyanın öğretici bir yanı olduğuna değinir. Ancak Nietzsche, bu yorumun eksik olduğunu söyler: Çünkü bu yorum tragedyanın ortaya çıkma sebebinin siyasi değil, dini olduğunu unutmış gibi görünür.⁷

Nietzsche'ye göre, koro ilk başta ortaya çıktığında, Dionysos'un çocukken Titanlar tarafından parçalanmasını müzik ve dans eşliğinde anlatmış ve bu parçalanmaya şu yorumu getirmiştir: “bu *Dionysosca* acı çekiş, havaya, suya, toprağa ve ateşe dönüşmüştür. Biz, bireyleşme durumunu her acının kaynağı ve temeli, kendi kendini yâdsıma olarak görmeliyiz.”⁸ Acı çekmenin önde gelen nedeni, insanın bütünlük duygusunu kaybetme sonucu bireyleşmiş olması olarak görüldüğünden, tragedyada koro, müzik ve dansı kullanarak seyirciyi gösterinin içine çekerek, kendi ile özdeşleşmesini sağlar ve böylece ona bireyleşmeyi unutturur.

Daha ileriki bir dönemde, tragedyaya başkahramanlar eklendiğinde, bunların koronun sahnede sunduğu ve Dionysos'un acılarını ortaya koyan karakterler olduğunu öne sürer Nietzsche.⁹ Başkahraman öldüğünde, Dionysos'u temsil eden koro, hayatın devamlılığını vurgular. Bu konuda Nietzsche şöyle der: “*Dionysosca* sanat da, kişi varlığının sonsuz beğenci konusunda, bizi aydınlatmak istiyor... Biz, ortaya çıkan her nesnenin, acılarla dolu bir göçüşe yatkın olması gerektiğini bilmeliyiz.”¹⁰

Amadeus'ta koronun işlevini, Salieri, Mozart'ın müziği eşliğinde yaptığı yorumlar ve anlattığı öyküde yerine getirir. Oyunda Mozart'ın müziği ne zaman duyulsa, Salieri seyirciye bu müziğin mükemmelliğini anlatır. Örneğin, Salieri ilk kez Mozart'ın bir bestesini dinlediğinde müziği şöyle yorumlar:

“Önce basit başladı: en alttaki seviyelerde sadece bir vuru vardı – nefesi sazlar ve borular- paslı bir akordeon gibi... Sonra birden, çok yükseklerde, obuadan tek bir nota duyuldu.

Sesi duyuyoruz.

(Nota) nefesin onu artık tutamayacağı ana kadar titreşim göstermeden – içimden geçerek – havada kaldı, ve bir klarnet onu içimden alarak öyle tatlı bir zevke çevirdi ki, titremeye başladım. Odadaki ışık titreşti. Gözlerim bulutlandı!... Akordeon daha sesli bir biçimde inledi, ve onun üzerinde daha yüksek olan çalgılar hayıflanıp tatlı sesler çıkararak, etrafımı ses satırlarıyla

7 Friedrich Nietzsche, *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (İstanbul: Say Yayınları, 2005), s. 46.

8 A.e., s. 68.

9 A.e.

10 A.e., s. 107.

doldurdular- etrafımı sararak ve içimden geçerek uzun acı satırları- Ah, o acı! Daha önce hiç duymadığım bir acı.”¹¹

Salieri, Mozart'ın müziğinde bir özlem sezer ve Mozart'ın bu özlemi sanata dönüştürebildiği için, dinleyicide de var olan arzuyu giderme yeteneğine sahip olduğunu vurgular. Salieri'nin bahsettiği insanın derinliklerinden gelen arzu, bütünlük duygusunu kaybetmiş olmaktan kaynaklanan bir özlem olarak görülür ve Salieri'yi kahreden nokta, Mozart'ın müzik aracılığıyla bu bütünlük duygusunu yaratabilmesidir.

Oyun boyunca Salieri, Mozart'ın müziğini yorumlar ve Mozart'ın acıyı neşeye dönüştürmesi üzerinde durur. Örneğin, *Sihirli Flüt*'ü dinlediğinde, şöyle der:

“Masonları da içine almış. Oh, evet – ama nasıl? Onları Ebedi Rahiplerin Örgütüne çevirmiş. Eski tapınlardan gelen sesleri duydum. Hayvanların dans ettiği ve çocukların rahat hareket ettikleri zamansız bir ülkede devasa bir güneşin doğduğunu gördüm: ve onun ışınlarında birbirimize yedirdiğimiz zehirler toparlanmış ve yakılıp küle dönüştürülmüş!

... Ve bu güneşte.. babasını gördüm. Artık suçlayan değil, bağışlayan bir kişi. Örgütün En Yüksek Rahibi – elini dünyaya sevgiyle uzatmış. Wolfgang Leopold'tan artık korkmuyordu; nihai bir Efsane yaratmıştı!”¹²

Salieri'nin sahnede izlediği bu “zamansız ülke”, ona Mozart'ın sanatta elde ettiği bütünlük duygusunu gösterir ve bu düşünce onu kahreder. Kabul edemediği unsur, bu tür müziğin, onun değimiyle “ağzı bozuk bir çocuk” tarafından yaratılmış olmasıdır. Yunan tragedyasındaki koronun işlevini yerine getirip, Dionysos'un temsil ettiği unsurları ifade edebiliyorsa, Salieri de Mozart kadar bu yeteneğe sahip olmalıdır; aksi takdirde Mozart'ın müziğini bu denli derinlemesine anlayabilmesi olanaksızdır. Bu durumda, MacMurrough-Kavanagh'ın da vurguladığı gibi, Mozart Salieri'nin bastırılmış yanını simgelemektedir.¹³ Böylece Salieri'nin oyun içinde üstlendiği iki işlev görülür: bilinçaltı düzeyinde, müziğin bütünlleştirici unsurlarını hissedip, bunlardan hayranlıkla söz edebilmekte; bilinç düzeyinde ise, toplumun katı kurallarını benimsediğinden, gittikçe parçalanıp kendinden yabancılaşmaktadır. Yalnızlık ve ölüm korkusu onu toplumun kurallarına sıkıca bağladığından, Mozart ile karşılaşması onun kendisiyle çatışmasına yol açar ve kendi dürtülerine aykırı

11 Peter Shaffer, “Amadeus,” *Plays of the Seventies*, ed. Roger Cornish ve Violet Ketels (Londra: Methuen, 1986), s. 144. Benim çevirim.

12 A.e., s. 313-314.

13 MacMurrough-Kavanagh, a.g.e., s. 120.

davrandığı için sonunda intihar etme yolunu seçer.

Yukarıda Nietzsche'nin belirttiği gibi, toplumun kuralları, ölüme bir yanıt bulamama sonucu ortaya çıkıp, insanı, Salieri'de de olduğu gibi, hayattan uzaklaştırır. Ancak asıl sebep hayatı önemsememekten kaynaklanmaz, tam tersine ölüme bir anlam kazandırmak amacıyla bir öte dünya yaratılır ve oraya ulaşmak için tek yol, insanın bu dünyanın verdiği tüm zevklerden kendini mahrum bırakmasından geçmek olarak görülür. Böylece hayatın kendisi de ikiye bölünür: Tüm somut ve bedensel öğelere olumsuz yönden bakılır, çünkü hayatın faniliğinin göstergeleri olarak algılanırlar ve onlara karşı tinsel değerler ağırlık kazanır. Hayatı karşıt kavramlar üzerinden algılamak, Salieri'de de gördüğümüz gibi, insanı, bedensel yönünü inkar etme sonucu, kendine yabancılaştırır. Sarayda müzik konusunda önde gelen isimleri ile Mozart arasında gelişen bir tartışmaya tanık olan Salieri, kendisiyle bu konuda tamamen farklı düşünen Mozart'ın fikirlerini hayranlıkla dinler:

“Ben gerçek insanlar hakkında bir parça yazmak istiyorum, Baron! Ve gerçek bir yerde geçsin istiyorum! Bir *yatak odasında!*- çünkü orası benim için dünyanın en heyecanlı yeri! Yerde iç çamaşırlar! Bir kadının bedeninin sıcaklığını hala barındıran çarşaf! Hatta yatağın altında bir lazımlık bile olabilir!”¹⁴

Mozart, bedensel unsurları tinsel unsurlar kadar önemser. Tartışma geliştikçe, hayatın barındırdığı çoksesliliği yapıtlarında yansıtmak istediğini söylediğinde, sarayda onu bu konuda anlayan tek kişi yine Salieri'dir. Mozart'ın sırrının hayatı tüm yönleriyle kabul etmesinden kaynaklandığını anlaması, Salieri'nin kendi kabuğunu kırıp, bundan sonra hayatı Mozart gibi onaylamasına yol açmaz. Tam tersine, hayatın karmaşıklığı karşısında savunmasızlığını kabullenip, hayatı olduğu gibi algılamak yerine, toplumdan öğrendiği savunma mekanizmasına daha da sıkı tutunarak, adalet ve hak gibi konulara sarılır. Salieri böylece hayatı basitleştirmeye çalışır: yaşamı bedensel ve tinsel öğelere ayırıp, tinsel yol ile yaşamın karmaşıklığını yenip ebedi bir hayata ulaşmak istemekte, ancak bu yolu seçerek kendini daha yaşarken bir ölüye dönüştürmektedir. Bu yüzden de oyunun sonunda, Salieri'nin kısmen de olsa sorumlusu olarak gösterilen Mozart'ın ölümü, seyirci üzerinde kötücül bir etki bırakmaz, çünkü hayattayken bile bir yaşayan ölü gibi davranan Salieri'nin yanında, Mozart'ın ölümü, onu hayatını dolu dolu yaşamış bir birey olarak

14 Shaffer, a.g.e., s. 284. Benim çevirim.

gösterir. Böylece genç yaşta ölen Mozart ile hiç yaşamamış Salieri karşı karşıya getirildiğinde, Mozart'ın ölümü, hayatın anlamsızlığını simgelemez.

Salieri'nin oyunun içinde anlattığı ve Mozart'ın ölümüyle sona eren öykünün seyirci üzerinde olumsuz bir etki bırakmamasının sebebi, Mozart'ın besteleri sayesinde ölümsüzleşmiş olması düşüncesinden kaynaklanmamaktadır; bu düşünce Salieri'ye daha yakındır ve görüldüğü gibi oyun boyunca da zaten amacı, üne kavuşarak ölümsüzleşmektir. Kötücül bir etki bırakmaması, Mozart'ın hayata karşı aldığı tutumu sayesinde gerçekleşmektedir. Amy Price'ın da vurguladığı gibi, seyirci, tragedyada acının da hayatın doğal bir parçası olduğunu görür ve hayatı iyi ve kötü yanlarıyla kabul etmeyi öğrenir.¹⁵ Mozart bu bakış açısını sergiler.

Bu konuyu en çok vurgulayan sahne, Mozart'ı ölmeden önce yazdığı son parça olan *Requiem*'i bestelerken gösteren sahnedir. Peter Shaffer *Amadeus*'u yazmadan önce, üç yıl boyunca Mozart hakkında çok sayıda yazı okuyup hayatını araştırmıştır¹⁶ ancak katıldığı bir söyleşide, yapıtının asıl amacının hiçbir zaman Mozart'ın hayatını bir belgesel olarak yansıtmak olmadığını, yaptığı tüm değişiklikleri, belli konuları vurgulamak istemesinden kaynaklandığını söyler.¹⁷

Oyunun büyük bir kısmı Mozart'ın gerçek hayatını yansıtsa da, seyirci, tüm öyküyü Mozart'tan nefret eden kişinin ağzından dinlediğini ve böylece bu öznel öykünün hiçbir zaman gerçeği yansıtamayacağını unutmamalıdır. Yine de Peter Shaffer'ın, oyunun büyük bir bölümünde, gerçek olaylara sadık kalmış olduğu göz önünde bulundurulursa, Mozart'ın *Requiem*'i yazdığı sahnede bilinçli bir biçimde gerçeklerden sapması, bu sahneye yüklemek istediği öneminin altını çizer. Peter Shaffer'in de kendisi dediği gibi, oyunda yapılan en büyük değişiklik, Mozart'ı *Requiem*'i yazarken onu bir maskenin arkasına bürünerek ziyaret eden Salieri'yi gösteren sahnede yapılmıştır. Shaffer'ın deyişiyle, Mozart burada “hastalıklı hayalgücüsüyle” onu ölümün habercisi olarak algılar.¹⁸ Böylece yapılan değişiklik, oyunda ele alınan ölüm konusunun altını çizmektedir.

15 Amy Price, “Nietzsche and the Paradox of Tragedy,” *British Journal of Aesthetics* 38.4 (Ekim 1998): s. 392.

16 Gene A. Plunka, *Peter Shaffer: Roles, Rites and Rituals in the Theatre* (Cranbury: Associated University Presses, 1988), s. 179.

17 Bkz. John C. Tibbetts, “Faces and Masks: Peter Shaffer's *Amadeus* from Stage to Screen,” *Literature/Film Quarterly* 32.3 (2004): s. 166-174.

18 C. J. Gianakaris, “Shaffer's Revisions in *Amadeus*,” *Theatre Journal* 35.1 (1983): s. 88.

Mozart, ölümü konu alan bestesini yazarken, Salieri'yi her gece penceresinin altında görüp, onu ölümün habercisi olarak algılar ve sonunda bu maskeli haberciyi odasına davet edip, ona daha bitiremediği besteyi göstererek daha fazla zaman ister. Burada Mozart ilk başta maskeli haberciyi Tanrı'nın gönderdiğine emindir. Ancak Salieri'nin anlamlı konuşmasından sonra Mozart maskeyi indirir ve karşısında Salieri'yi görür. Salieri ona duyduğu nefretten bahsettiğinde, Gianakaris'in dediği gibi, Mozart aklını yitirir. Tanrı'nın habercisi, Salieri ve yaşamı boyunca onu devamlı suçlamış olan babası Leopold, Mozart'ın imgeleminde birleşirler ve bu durum, Mozart'ı tekrar çocukluk dönemine iter.¹⁹

Burada vurgulanan unsur, otoriteyi simgeleyen kişilerin Mozart'a tehdit olarak görünmeleridir. Mozart, bestelediği *Requiem*'de günahkâr insanın Tanrı'nın merhametine sığınmasını konu olarak ele alır. Bu konuları düşünürken, geceleri gördüğü maskeli figürü aklındaki sorularla birleştirip, Tanrı'nın ulaşılabildiği olarak algılar. Salieri ise, hem yaşça hem de saraydaki konumu dolayısıyla ondan üstün olduğundan ve devamlı sergilediği kontrollü davranışlarıyla otoriteye yakınlığını gösterdiğinden, Mozart için yine otoritenin bir simgesi haline gelir. Bu durum ise, onu doğal olarak babasına götürür, çünkü toplumun gerektirdiği kuralları ilk önce babasından öğrenmiştir.

Mozart'ın aklını yitirmesi onu Salieri ile yakınlaştırır, çünkü oyunun başında Salieri'yi de, aklını yitirmiş biri olarak sahnede görürüz. Ancak akıllarını yitirmelerindeki farklı nedenler, oyunda işlenen sorunları belirginleştirir. Örneğin Salieri, ölümsüzleşmek için bu dünyayı reddetmek gerektiğini savunan bir inanca sarılıp, isteğinin gerçekleşmeyeceğini gördüğünde aklını yitirmiştir. Mozart ise, tam tersine dünyaya sarılıp, olduğu gibi kabul etmiş, ancak bu durumda toplumun kurallarını da çiğnediğinden, devamlı otorite ile çatışmaya girmiştir. Toplumun kurallarına karşı çıkmış olsa da, oyunda babası ile olan ilişkisinde görüldüğü gibi, 'yanlış davranışları' devamlı Mozart'ın yüzüne vurulur ve bu durum onda bastırılmış bir suçluluk duygusu yaratır. Salieri'nin nefretiyle karşılaştığında, hastalık yüzünden zayıf düşmüş zihni, hayatı boyunca karşı çıktığı kurallara yenik düşer ve Mozart şöyle der:

“Hayatım o kadar güzel başlamıştı ki. Bir zamanlar dünya o kadar dolu, o kadar mutluymuş ki!... Tüm o yolculuklar – tüm arabalar- tüm o gülümsemelerle dolu odalar! Bir zamanlar herkes bana gülümserdi – Kral, Schönbrunn'da;

19 A.e., s. 99.

Prenses, Versailles'da... Neden her şey gitti?... Neden?... O kadar mı kötüydüm? O kadar mı günah işledim?”²⁰

Bu sahnede Mozart'ın tekrar çocukluğuna dönmesi, Tanrı'yı ve babasını imgeleminde birleştirmesi sonucu ortaya çıkar ve bu unsur, oyunun altını çizdiği konuyu aydınlatır: Mozart'ın Tanrı ile babası arasında bir bağ kurmasının sebebi Salieri'dir. Salieri burada hastalıktan zayıf düşmüş Mozart'a kendi Tanrı anlayışını benimseterek, onu yıkıma sürükler. Oyun boyunca Salieri'nin karşıtı olarak sahneye çıkan Mozart ise, o ana kadar Tanrı'yı reddettiğinden isyankârca davranmamıştır; davranışları, yaşamı olduğu gibi onaylayıp, kendini ölüm düşüncesine kaptırmamasından kaynaklanır.

Mozart'ın Viyana'da yaşadığı zorluklar ve nihayet ölümü, seyirci üzerinde çok olumsuz bir etki bırakmaz ve bunda, Mozart'ın oyun boyunca sahnede yankılanan gülüşünün de etkisi büyüktür. Oyunda gülme unsuru sadece Mozart'ın kişiliğiyle sınırlı değildir. Salieri de seyirciye seslendiğinde espri yapıp güldürür ve ikisinin de seyircide yarattığı gülüş, Bergson'un gülüşe dair yaptığı tanıma uyar, ancak yine de ikisi arasında önemli ayrılıklar görülür. Bergson'a göre, insanın dikkati, bir kişinin ahlaki yanına çekilmesi gerekirken, fiziksel yanına çevrildiği zaman komik bir öge olarak algılanır.²¹ Buna bir örnek olarak Salieri'nin seyirciye kendine seçtiği mükemmel eşi tarif ettiği sahne olarak verilebilir. Salieri şöyle der: “Ben eşimde sadece bir özellik arıyordum – arzudan yoksun olması. Ve bu konuda Teresa'nın yoksunluğu olağanüstüydü.”²² Salieri'ye göre bu mükemmeldir, çünkü Tanrı'yla yaptığı ilk anlaşma gereği, tüm dünyevi zevklerden vazgeçecektir. Ancak seyirci Salieri'nin eşinde bir takım ahlaki meziyetler beklerken, Salieri'nin olumsuz fiziksel özelliklerden bahsetmesi ironi yaratır.

Mozart'ın sahneye koyduğu gülüş ise farklıdır; Sahne talimatlarında da yazdığı gibi, Mozart oyun boyunca “unutulmayan bir gülüşe sahip – insanın içine işleyen ve çocukça”²³ olarak betimlenir. Sahneye ilk çıktığında flört ettiği Constanze'nin yanında, gaz çıkarıyormuş gibi ses çıkarıp, dışkı yapmaktan bahseder ki bu tür konuları konuşmak toplum önünde ayıp sayılır. İnsanın fiziksel yanlarından bu biçimde bahsedilmesini yadırgayan Salieri'nin olayları gizlice izlemekte olaması, Mozart'ın fiziksel unsurlara yakın olmasının daha da

20 Shaffer, a.g.e., s. 318. Benim çevirim.

21 Henri Bergson, “Laughter,” ed. Robert W. Corrigan, *Comedy: Meaning and Form* (San Francisco: Chandler, 1965), s. 476.

22 Shaffer, a.g.e., s. 234. Benim çevirim.

23 A.e., s. 241.

altını çizer. Diğer bir örnek ise, Mozart'ın saray halkıyla ilk karşılaşmasında görülür: Mozart, İmparator'a bestelemekte olduğu operasının bir haremde geçeceğini anlattığında, şiddetli bir gülme krizine tutulur. Ancak bu örneklerde Mozart, Salieri'nin yaptığı gibi ahlaki bir kanıyı vurgulamak için, fiziksel yandan söz etmez; tam tersine, beklentilere bilinçli bir biçimde karşı gelerek, yaşamın fiziksel yanını büyük bir zevkle vurgular. Başka bir deyişle, Mozart'ın gülüşü yaşamı onaylayan bir gülüştür.

Bu konuda Mozart'ın gülüşü, Jean-Luc Nancy'nin tanımladığı doğaüstü gülüşle benzerlikler gösterir. Nancy'ye göre bu tür gülüş, soyut bir şeye değil, hiçliğe tepki verir. Ancak bu gülüşün ciddiyetsiz veya acı çekmeden gerçekleştiği anlamına gelmez, çünkü acı ve zevkin ötesindedir.²⁴ Mozart'ın gülüşündeki bu unsuru Shaffer, oyun filme çekildiğinde daha da vurgulanmıştır. Filmin hazırlıkları sırasında yönetmen Milos Forman ile dört ay haftada beş gün on iki saat boyunca bir eve kapanıp çalıştıklarından,²⁵ film, oyunun vurguladığı konulara sadık kalır. Oyunun sonunda, Salieri, kendini vasat insanların azizi ilan ederek, seyirciye ileride kendi başarısızlığı ve vasatlığıyla karşılaştığında ona dua edebileceğini ve kendisinin de onları bağışlayacağını söyler. Bu sözlerin ardından intihar etmeyi planlar: Umudu, Mozart'ın ölümüne sebep olduğundan pişmanlık duyup, bu yüzden intihar ettiğini sanacak olan gelecek nesillerin, Mozart'ı andıklarında, kendi adını da anmalarını. Böylece ona istediği ünü vermeyen Tanrı'yı yenip, O'na rağmen ölümsüzlüğe kavuşacağını düşünür. Ancak oyunda Salieri'nin haykırışlarını duyan Viyana halkı bile ona inanmaz.

Salieri, son sözleriyle seyircinin vasatlığına değinerek hem seyirciyle dalga geçer, hem de kendisiyle. Seyirci ise, hem Salieri'nin düştüğü ironik durumu, hem de aralarındaki ortak sorunsalı görüp, gülümser. Böylece seyirci hem kendine, hem de karşısındakine mizah ile yaklaşır ve kendini sorgulayarak daha iyi tanıma olanağı yakalar; bu durum ise kendisiyle daha barışık bir hal almasına yol açar. Yeni kazandığı barışıklık duygusu, Mozart'ın müzikte elde ettiği bütünüleştirici etkiyi ve uyumu anımsatır. Başka bir deyişle, seyirci Mozart'ın bestelerinde dışı vurduğu birleştirici unsuru, oyunu izlerken kendinde de bulur.

Bu birleştirici unsur *Amadeus* filminde daha da belirginleşir, çünkü son sahnede Salieri'nin kendini vasatların azizi olarak ilan ettikten sonra, Mozart'ın etkileyici ve yaşamı her yönüyle onaylayan gülüşü tekrar duyulur ve bu ses filmde duyulan son ses olduğundan, Mozart'ın zaferini simgeler. Seyirci, oyun

24 Andrew Stott, *Comedy* (New York: Routledge, 2005), s. 143.

25 Virginia Cooke ve Malcolm Page, *File on Shaffer* (Londra: Methuen, 1987), s.70.

boyunca karşıt birer tutum sergileyen Mozart ve Salieri karşısında, Mozart'ın yanında yer alır ve böylece *Amadeus*'un, Hegel'in tragedyayı iki farklı doğrunun çatışması olarak gösteren tanımlamasına²⁶ uymadığı görülür, çünkü Salieri ve Mozart iki farklı doğruyu simgelemezler. Oyunda doğru yaşam olarak gösterilen sadece Mozart'ın yaşamıdır ve seyircinin Salieri'yle paylaştığı korkuları sonucu onunla olan benzerliliği, seyirciye kendi içinde bastırıldığı ve Mozart'ın simgelediği unsurları fark ettirir.

Oyunda, kullanılan müzik, Mozart'ın yaşamı onaylayan gülüşü ve toplumun kurduğu sınırları yıkan karakteri aracılığıyla, Nietzsche'nin bahsettiği tragedyanın bütünüleştirici etkisi görülür ve seyirci oyunun sonunda kendi içinde bastırıldığı ölüm korkusuyla yüzleşip yaşamla ve kendisiyle barışma olanağını yakalar.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. *Poetika*. İstanbul: Küçük Kitaplar, 2003.
- Henri Bergson. "Laughter." Ed. Robert W. Corrigan. *Comedy: Meaning and Form*. San Francisco: Chandler, 1965.
- Cooke, Virginia, ve Malcolm Page. *File on Shaffer*. Londra: Methuen, 1987.
- Dutta, Shomit, ed. *Greek Tragedy*. Londra: Penguin, 2004.
- Gianakaris, C.J. "Shaffer's Revisions in *Amadeus*." *Theatre Journal* 35.1 (1983): s.88-101.
- Hegel, G.W.F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. 2. Cilt. Londra: Oxford UP, 1975.
- MacMurrough-Kavanagh, M.K. *Peter Shaffer: Theatre and Drama*. Londra: Macmillan, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogy of Morals*. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Nietzsche, Friedrich. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. İstanbul: Say Yayınları, 2005.
- Plunka, Gene A. *Peter Shaffer: Roles, Rites and Rituals in the Theatre*. Cranbury: Associated U P, 1988.
- Price, Amy. "Nietzsche and the Paradox of Tragedy." *British Journal of Aesthetics* 38.4 (Ekim 1998): s. 384-93.
- Shaffer, Peter. *Amadeus*. Ed. Roger Cornish ve Violet Ketel. *Plays of the Seventies*. Londra: Methuen, 1986.
- Stott, Andrew. *Comedy*. New York: Routledge, 2005.
- Tibbetts, John C. "Faces and Masks: Peter Shaffer's *Amadeus* from Stage to Screen." *Literature/Film Quarterly* 32.3 (2004): s. 166-174.

26 G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, 2. Cilt (Londra, Oxford UP, 1975), s. 1215.