

Kral Lear'da Babalar ve Çocukları Fathers and Children in King Lear

Arş. Gör. Umut Barış Taşdemir *

Özet

William Shakespeare, Kral Lear (1605) oyununda; Hristiyanlık öncesi dönem Britanya krallarından Lear'ın tarihsel öyküsünü, kendi yorumuyla ele almaktadır. Oyunda Kral Lear, ülkesini üç kızı arasında adaletsiz bir şekilde paylaşır ve trajik hatalarından biri olan bu eylem, Lear'ı, hem kızlarıyla hem de doğayla giriştiği hesaplaşmada deliliğe ve ölüme sürükleyecek olan süreci başlatır. Shakespeare, bu anlatıya ek olarak, Gloucester ve iki oğlunun öyküsünü, Lear ve kızlarınıninkine paralel, oyun içi bir alt öykü (sub-plot) olarak kurguya yerleştirmektedir. Yanı sıra, yapının merkezinde yer alan "doğa" kavramı; tüm karakterler üzerinde direkt etki sahibi olup, adeta karakterleşmiş başka bir baba figürüne işaret etmekte ve üst bir öykü katmanı daha doğurmaktadır.

Bu çalışma; Kral Lear oyunundaki Lear ve Gloucester karakterlerini hem çocuklarıyla hem de kendi babaları sayabileceğimiz doğa (tanrılar) ile ilişkileri içinde ele almaktadır. Oyunun sahip olduğu, çok katmanlı ve eş zamanlı gelişen öykü yapısı bu izlek içinde incelenmekte, oyunun sahip olduğu grotesk ve absürt öğelerse bu ilişki üzerinden analiz edilmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Dramaturji, Sahne Sanatları, Shakespeare, Kral Lear.

Abstract

William Shakespeare handles the historical story of Lear, one of the British kings of pre-Christian era, with his own interpretation in King Lear (1605). King Lear unfairly divides his country among his three daughters, and this tragic mistake initiates the process of him settling a score both with his daughters and the nature, which eventually leads him to madness and death. In addition to this narrative, Shakespeare embeds the stories of Gloucester and his two sons into the text as a sub-plot in parallel with Lear and his daughters. Furthermore, the notion of nature which is located at the center of the narrative and which has a direct impact on all of the characters points out another father figure that has been almost characterized, and gives birth to a superstratum of the story.

This reading discusses Lear and Gloucester characters in King Lear in their relations with both their children and nature (gods) which we can consider as their fathers. Multi-layered and concurrent narrative structure is reviewed within this theme, and the grotesque and absurd elements in the play are tried to be analyzed in terms of such relation.

Keywords: Theatre, Dramaturgy, Performing Arts, Shakespeare, King Lear.

1.Giriş

William Shakespeare'in dört büyük tragedyasından biri olan Kral Lear (*King Lear*) ilk kez 1605 yılında yayınlanmış ve 26 Aralık 1606 günü Kral I. James'in huzurunda sahnelenmiştir. Büyük Britanya'nın Hristiyanlık öncesi dönemi krallarından Kral Lear'ın öyküsü, Shakespeare'den önce de birçok kez uyarlanmıştır. Bunlardan, anonim bir eser olan *The True Chronicle History of King Leir*'in Shakespeare'in kaynaklarından biri olduğu bilinmektedir. Ayrıca oyunun yan öyküsü olan Gloucester kontunun ve ailesinin hikâyesi de *Sidney'in Arcadia's*ından gelmektedir. Bunun yanında başta Jay L. Halio olmak üzere birçok uzmanın söylediği gibi; Shakespeare, henüz o dönemde çevirisi bulunmasa da Geoffrey of Monmouth'un 7.yy.'dan başlayıp İngiltere krallarının hayatını anlatan *Historia Regum Britanniae* isimli kitabını, büyük olasılıkla Latince'den okumuş ve faydalanmıştır (Halio, 2005, s. 2; Honan, 2003, s. 437-438). Kral Lear'ın yazımında yararlanılan ana kaynak ise Shakespeare'in diğer tarihi tragedyalarını da (*Macbeth*, *Cymbeline* başta olmak üzere) yazarken faydalandığı Raphael Holinshed'in *Chronicles* kitabıdır. Ancak Shakespeare, kaynaklarda geçen Lear öykülerini bir başlangıç noktası olarak almış ve tragedyasını farklı yollardan ilerleterek sonlandırmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir husus, Shakespeare'in konu olarak Hristiyanlık öncesi döneme ait bir öykü seçmiş olmasıdır ki bunun başlıca sebebi, oyunun din etkeni altında kalmadan yazılabilesidir (Wells, 1995, s. 74). Bu durum grotesk evrenin tanrılarını ve doğasını, kendi çocukları üzerinden ele alma imkanı tanır. Göklerden değil de insandan başlayan bu odak, oyun ilerledikçe insanın dışına, insan üretimi yasalara, oradan doğaya ve doğaüstü (uyumsuz) olana varacaktır. Oyunun grotesk yapıya evrilmesi de bu perspektiften başlamaktadır. Bu genişleme; ilk sahnede taht odasında ateşlenen kıvılcımın, fırtına sahnesinde (perde III sahne II) uçsuz bir fundalıkta dev bir yangına ve oyunun son sahnesinde savaş alanında, ölümler arasında bir küle dönüşmesiyle gerçekleşir. Bir bakıma yolculuk tanrılardan insana değil, insandan tanrılara doğrudur. E. K. Chambers bu konuda şöyle demektedir;

King Lear, Shakespeare'in öteki oyunlarından ayrılarak insan kişiliği üzerine kurulu ruhsal bir dramın sınırlarını aşan, tüm evreni kapsayan bir tragedya niteliği taşır. Burada yalnız bir insanla değil bu insanın en geniş anlamda çevresiyle, onu felakete sürükleyen tüm doğa güçleriyle ve tüm tanrısal güçlerle karşılaşırız sanki (Chambers, 1964, s.186).

Başlangıçta gördüğümüz mikro kosmos (aile), kendini makro kosmos'ta (doğa ve doğaüstü) iyi, kötü ve uyumsuz, tüm yönleriyle tekrarlamaktadır. Shakespeare'in diğer oyunlarına nazaran karakterlerin sürekli doğadan bahsetmeleri ve ondan bizzat etkilenmelerinin sebebi de burada aranabilir. Onlar doğanın hem iyi hem de kötü yönlerini, bir çatışma içinde taşıyan çocuklarıdır. Tragedyanın başkarakteri Lear'ın aksiyonu düşünüldüğünde, o kendi hamartia'sından doğan yıkımın hesabını doğadan sorar ve dönüşümü yine doğayı (kavranamazı) kavradığında olur.

Bu çalışma; Kral Lear oyunundaki Lear ve Gloucester karakterlerini hem çocuklarıyla hem de karakterlerin kendi babaları sayabileceğimiz doğa (tanrılar) ile ilişki içinde inceleyecektir. Oyunun sahip olduğu grotesk ve absürt öğeler bu ilişki üzerinden tartışılacaktır.

2. Goneril, Regan, Cordelia ve Lear

Oyunun ilk sahnesi doğurduğu çatışma yönünden baba ve çocuklarının ilişkisini çok katmanlı bir yapıda sergilekte, yanısıra yıkımın ilk adımı bu anda atılmaktadır. Tragedyanın başlangıcında Lear, krallığını üç kızı arasında pay ederek, iktidarı onlara bırakmak istemektedir. Fakat yine de krallığın tüm nimet ve payelerinden faydalanmak arzusundadır. Bu arzu onun mahvına sebep olacaktır. Çünkü yapılan eylem birkaç hatayı bünyesinde barındırmaktadır. Bunlardan birincisi Lear'ın bu hareketiyle krallığı bölmüş olmasıdır ki bölünen sadece krallık değil, ailenin kendisidir de. Böylece Lear kızları ile olan babalık bağına yanlış bir değer ölçütüne indirger. Bu ilişkinin varlığını arayan Lear, aslında yokluğu varlık (Goneril ve Regan'ın sahte iltifatları) varlığı ise yokluk (Cordelia'nın gerçek sevgisi ve bağı) olarak görür. Bir diğer hata, özellikle o dönemde yaygın olan, krallık görevinin insana Tanrı tarafından verilmiş olduğu düşüncesini hiçe saymaktır. Çünkü bu kutsal görevi -hele ki zevk sürmek uğruna-bırakmak, açıkça Tanrı buyruğu çiğnemek ve deyim yerindeyse babaya karşı gelmektir. Bu anlamda Lear, Cordelia'ya yüklediği ihanet eylemini aslında ilkin kendisi gerçekleştirir. Akabinde bu eylemi onu körlüğe iter. Krallığından daha büyük pay alabilmeleri için kızlarını içine soktuğu söz yarışmasında Goneril ve Regan'ın sevgi tariflerinin bir gerçeklikten ziyade, anlam içermediğini göremez. Eagleton bu durumu şöyle açıklar;

Kral Lear, Goneril ve Regan yalan retoriğinde birbirleriyle yarışırken, amansız bir linguistic enflasyon kriziyle açılır. Goneril Lear'a duyduğu dilin ve bütün değerlerin ötesindeki sevgiyi dile getirir ve böylece ironik bir biçimde bu 'her şeyden çok'u yankılanan hiçlik olarak açığa çıkar... Goneril'in Lear'a duyduğu sevgi gerçekten herhangi bir değer ötesindedir çünkü böyle bir sevgi yoktur (Eagleton, 2005, s. 82).

Buna karşılık Cordelia bu yalan retoriğine girmeyi reddederek Lear'ın arzu alanının dışında konumlanır. "Cordelia'nın mırıldandığı 'hiçbir şey' anlamlı tek tedavüdü" (Eagleton, 2005, s. 82). Fakat değerleri anlamlarından uzaklaştıran Lear'ın gazabı gecikmez. O, Cordelia'nın hakkı olan toprağı kardeşlerine paylaşarak kalmayıp, en sevdiği kızı olduğunu çok kez dile getirdiği¹ Cordelia'yı evlatlıktan reddeder. Çünkü Lear kendi algılayışı ve arzuları dışında bir şeyin varlığını kabul etmez. Değerleri ve değerli olanı tayin etmekte olan, o an için sadece Lear'ın arzusudur² (Bkz. Görsel 1). Mina Urgan, Cordelia'nın bu anda Lear karşısındaki eylemini tartışırken sunları söyler;

Lear başka türlü konuşmasını emrederek kızına gözdağı verince, Cordelia'nın direnci büsbütün artar. Psikolojik açıdan yanlış bir tutum da benimser, çünkü karşısında duygularına kapılmış öfkeli bir adam bulunduğu halde, babasına yalın bir mantıkla karşılık verir. En küçük bir ödün vermeden, onun gönlünü hoş etmek için en küçük bir çaba göstermekten kaçınarak, salt akla dayanan sözlerle, babayla evlat ilişkisinin ne olması gerektiğini dürüstlikle açıklar (Urgan, 1984, s. 215).

Cordelia, sözleri bütünüyle doğru olsa da babası gibi empatiden uzaklaşmış olabilir. Fakat yanlış bir tutum sergilemez çünkü tutumu ve eylemi, faydacı değil akılcı bir şekilde örtüşmektedir. Cordelia'nın tavrı, kendi doğrusu üzerinden bir çeşit başkaldırıdır. Üstelik hem babaya hem de krala aynı anda yapılmış bir başkaldırıdır. Özellikle dönem içinde kadının toplumsal durumu düşünüldüğü zaman, Cordelia'nın eylemini, fikrini,

¹ Sadece ona sevgi sözcükleriyle hitap eder "our joy; neşemiz, mutluluğumuz" (Shakespeare, 2015, s. 5).

² Oyundaki grotesk yansımaları, John-Yunge Bateman'ın Kral Lear'ın 1930 yılı edisyonu için hazırladığı illüstrasyonlarda görmek mümkündür.

kararlılığını savunma motivasyonu ve karşı çıkışıyla yüklendiği rol daha iyi anlaşılmalıdır. Lear'ı asıl sinirlendiren de onun sevgi sözcükleri dökerek bu retorik yarışa katılmayı (ya da katılamayı) değil, bir asi olarak bu yarışın anlamını boşaltmasıdır. Lear bundan vazgeçmesi için her türlü tehdidi yapar ve Cordelia'nın geri adım atmayışıyla birlikte hepsini gerçekleştirir. Tabi bunda kendi duygularıyla beraber, bulunduğu konum ve kimlik de itici güç olmaktadır. En nihayetinde taht odasında bir kral (baba), maiyeti önündedir.

Diğer taraftan Lear'ın sahip olmadığı kavrayış kendini Kent'te gösterir. O, Cordelia'nın yolundan gider. Lear'ın gerçekleri görmesi için reddedilmeyi hatta ölümü göze alır ve sürgün edilir. Yine de bu iki insan (Cordelia ve Kent) Lear'ı terk etmeyeceklerdir. Çünkü yaşanan her şeye rağmen ikisi de gerçek sevgi bağına sahiptir. Kent hemen bir sonraki sahnede kılık değiştirip yeniden Lear'ın maiyetine girerken, Cordelia'da ilk fırsatta Fransa ordusuyla beraber babasına ulaşmak için İngiltere'ye dönecektir.



Görsel 1. Kral Lear 'ın 1930 edisyonundan illüstrasyon - Perde I, Sahne I. (Bateman,1930).

I.Sahnede bu trajik hatayı kavrayanlar sadece Cordelia ve Kent değildir. Sahnede bulunan hemen herkes Lear'ın yaptığı hataların farkındadır. Goneril ve Regan bile yaşanan haksızlığın farkına varmışlardır. Sahnenin sonunda ikisinin babaları krala karşı

yaptıkları planın özünde, Lear'ın bu davranışlarına karşı ihtiyatsız kalmama korkusu vardır. Onlar da bir boyutuyla Cordelia gibi babalarının yanlış eylemine karşı çıkmaktadırlar. Krallığını absürt bir sebeple ikiye bölerek bahşetmiş olan kral, pekâlâ benzeri bir eylemle ellerinden iktidarı tekrar almak isteyebilir. Hele ki Lear'ın maiyetinde bulundurduğu yüz atlı ve silahlı adam bu tehlikenin artması demektir. Buna karşılık Goneril ve Regan ilk adım olarak bu adamlardan kurtulmak isteyeceklerdir.

GONERIL: Gördün değil mi, yaşlandı artık, bir günü öbürüne uymuyor. Daha demin bunun bir örneğini gözlerimizle gördük. En çok kardeşimizi severdi. Muhakemesi o kadar zayıfladı ki, kolundan tutup atıverdi onu.

REGAN: Bu yaşlılığın zaafı. Zaten hiçbir zaman sağı solu belli değildi.

GONERIL: Sağlıklı, en iyi zamanlarında bile hep aklına estiği gibi düşünceşizce davranmıştır. Biz artık uzun yılların kökleştirdiği kötü alışkanlıklar yanı sıra, illetli yaşlılıkla gelen ters ve keyfi hareketlere de hazırlıklı olmalıyız (Shakespeare, 2016, s. 14).

Bu açıdan bakıldığı zaman Goneril ve Regan'ın korkularının ya da eylemlerinin salt kötülüğe dayandığı söylenemez. Daha çok kaynağını babanın eylemine gösterilen bir reaksiyondan almaktadır. Buna karşın Goneril ve Regan'dan hangisinin daha kötü olduğu, tarihsel süreçte eleştirmenlerce bir sorunsal haline dönüştürülmüştür. Örneğin; Victor Hugo, ikisinin arasında bir ayırım göremez, "nankörlük denilen canavarın iki başı vardır, biri Goneril biri Regan olmak üzere" der (Aktaran: Urgan, 2014, s. 202). Ülkemizdeki eleştirilere bakıldığında Mina Urgan, Goneril'in daha kötü olduğunu savunur;

Goneril daha atılgan ve becerikli olduğu için, Regan'dan da kötüdür. Kendi babasını, kendi kardeşini ve kendi kocasını ilerde öldürmek isteyen Goneril, hainlikleri tasarlar; Regan ise ablasının sözünü dinler, onun planlarını uygular (...) Shakespeare'in canlandırdığı yüzlerce kişi arasında, tam anlamıyla kötü sayabileceğimiz ve kötülüklerinde sonuna kadar direnen yalnız dört kişi vardır: Richard III, Iago ve Lear'ın iki büyük kızı (Urgan, 2014, s. 202).

Buna karşın Özdemir Nutku ise Regan'ın daha kötü bir yaratılışı olduğunu savunur.

Görünüşte Regan daha kadınsıdır, onun gözlerinde Goneril'in 'yabaniliği' yoktur. Lear'ın ağzından, Regan'ın bakışları 'yakmaz huzur verir'. Goneril gibi zina yapmamıştır., kocasını öldürmeyi planlamamıştır, kız kardeşini zehirlememiştir, Cordelia ve Lear'ın öldürülmesine adını karıştırmamıştır. Regan, Goneril kadar cüretli ve aktif değildir; değildir ama güvenilmeyecek, sinsî, saman altından su yürüten, Goneril'den çok daha tehlikeli bir kadındır... Regan kendi düşüncelerini kapalı ve çok daha acımasız sözler içinde gerçekleştirir. Sözlerinin ardında ürpertici bir alay vardır. Babasının laneti ona vız gelir. Regan, Shakespeare'in kadın karakterleri arasında eşi olmayan, korkunç ve tehlikeli bir kadındır... Goneril sürekli hareket halindedir. Göz önündedir. Regan ise onu gölge gibi izler ve zamanı geldiğinde, Goneril'den daha korkunç biçimde zehrini akıtır (Nutku, 1995, s. 73).

Goneril ile Regan muhakkak ki birbirinden çok başka karakterlerdir ve bu farklılıkları onların eylemlerini gerçekleştirmelerinde kendini belli eder. Örneğin; ikisi de Edmund'a âşık olduğu zaman, Goneril bir katile dönüşür. Regan ise Gloucester'ı ele geçirdikleri zaman acımasızca ve sadistçe davranabilir. İşte tam da bu noktada onların hangisinin 'daha kötü' olduğunu anlamak zordur. Ancak bu şekilde bir yaklaşım, karakterlerin boyutu üzerinde, onların çok katmanlı varlığını zedeleme tehlikesini barındırabilir.

Çünkü cinayetin de acımasızlığın da her sahnede (ve eylemde) altında başka bir itici güç bulunmaktadır.

Sandra Gilbert ve Susan Gubar, feminist eleştirinin mihenk taşlarından biri olan *The Mad Woman in the Attic* isimli kitaplarında, erkeklerin (yani bir bakıma 'babanın') edebiyatta ürettikleri iki farklı kadın tipinden bahsederler. Bunlardan ilki "evdeki melek"tir. Evdeki melek; ataerkil toplumun kendi çıkarları doğrultusunda idealize ettiği kadın tipidir ve özellikleri arasında; masumiyet, uysallık, kocaya bağlılık, namusluluk gibi tasarımlar gelir. Bunun karşısına Gubar ve Gilbert "canavar" tipini yerleştirirler. Canavarsa erkeğinden ziyade kendi çıkarlarını ön plana yerleştiren, bağımsızlığını ilan edecek ve bu uğurda her türlü kötülüğü yapmaya hazır, erkeğin korkularından biçimlenmiş bir karaktere tekabül eder (Gilbert ve Gubar, 2000, s. 17-20). Gilbert ve Gubar, bu çalışmada canavar tanımına örnek olarak da Goneril ve Regan'ı göstermektedirler (2000, s. 30). Yanı sıra oyun metninde de açıkça onları tanımlamak için canavar kelimesi kullanılmaktadır. Fakat tanıma uyan eylemleri oyun içerisinde mevcut olmakla birlikte, bu hareketlerin kaynakları çoğunlukla metnin içine gizlenmiş haldedir. Onlar asla bu eylemlerin kendisine dönüşmezler. Örneğin, iki karakterin de Edmund'a duyduğu aşk, ahlak dışı bir tasarım olarak algılanır. Ama kaynağı görmeye çalışıp iki karakterin de kendi kocalarıyla ilişkilerine bakıldığı zaman, dinamikler netleşmeye başlar. Asal sorun, zaten bu iki çiftin arasında hiçbir noktada sevgiye ve aşka rastlanamaz oluşudur. Hâlihazırda dönem koşulları ve payeleri, onların politik bir evlilik yapmalarını gerektirmektedir. Hatta Cornwall'ın, Regan'ın üstünde Lear'ın çocukları üstünde kurduğuna benzer psikolojik bir baskısı vardır. Albany ise ifade etmekten çekinmediği üzere, Goneril'i sevmez. Bu noktada mühim olan bu dinamiklerin aldatma için geçerli sebepler olup olmadığından çok, onların eylemlerinin başlangıcı için analiz imkânı tanımalarıdır. Bu açılardan bakıldığı zaman aşk eylemleri sevgisizlikten doğan insani bir başlangıçla belirir. Fakat yine de bu eylemin devamında, günah ile kötülük kendini gösterir ve kötülükle, aşkın varlığı bir arada düşünülemez için taraflar da bu durumun kendisiyle birlikte yok olup giderler. Örneğimizdeki durum birçok sahne için çoğaltılabilir. Oyunun trajedisini var eden daha büyük bir perspektifteyse başka bir erkeğin yani babalarının onlar üzerindeki tahakkümü, belirgin bir hareket kaynağıdır. Buradan düşünüşle tehlike; bu iki karaktere yaklaşırken onların hareketliliğinde başlangıç motivasyonlarını görmeyerek, eylemlerini başından bitişine 'kötülüğe' yormak olacaktır.

Diğer taraftan Cordelia'ya döndüğümüzde onun bu tasarımda *evdeki melek* olacağını düşünebiliriz. Ancak Cordelia'nın karakter özellikleri bu tanıma uysa da önceden belirttiğimiz gibi, oyunun başlangıcında karşı durup başkaldırdığı tüm kurumlar ve gösterdiği cesaret onu bu tipten uzaklaştırır. Elizabeth İngilteresinin katı gelenekçiliğine rağmen bireysel tutumunda bütünlük sergiler. Kendini kız kardeşlerinin yolundan ifade etmezken, kralı da bu cesaretinin, reddedilmekle sonuçlanacağını bilecek kadar tanır. Şu halde o, söz konusu ilişkiler ağında evdeki meleğin canavarlaşmış bir hali gibidir.

3. Edmund, Edgar ve Gloucester

Shakespeare bu oyununun kurgusunda, Gloucester ve iki oğlunun öyküsünü, ana öyküyle paralel (*sub-plot*) olarak ilerletir (Halio, 2005, s. 4-6). Her iki yapıda da babalar çocuklarının gerçek karakterini göremez, yanlış karar verir ve mahva sürüklenirler. Aynı

şekilde ilginç olan, bu yıkımın en son noktasında ikisi de (Lear ve Gloucester) gerçekleri görmeye başlarlar. Gloucester'ın bu ânı, ayrı bir önem taşır. Gloucester'ın gözlerinin oyulup, gerçekleri ironik biçimde görmeye başladığı sahnenin girişinde (perde IV sahne VI), onu kolunda oğlu Edgar'la Dover yakınında bir kırdan görürüz. Bu tablo Sofokles'in *Kral Oidipus* oyununda *Teiresias*'ın ilk görüldüğü sahneyle neredeyse aynı tarife sahiptir. "Kâhin Teiresias görünür. Çok ihtiyar, gözleri kör bir adamdır. Yardımcısı bir çocuktur" (Sofokles, 2009, s.39). Kâhin Teiresias, Thebai'nin en büyük bilicisidir, kördür ve olacıklara dair bilgi verir. Gloucester ise kesinlikle bir kâhin değildir ve olamayacaktır da. Çünkü o yaşanmış olanı kavrayamamışken, gelecekte haber veremez. Ama onun aydınlanması tam da burada, geçmişe doğrudur. Halihazırda yaşanmış olanlara dair bir kavrayış, gözlerinin oyulmasından sonraki süreçte başlar. Edindiği ilk bilgi, oğlu Edmund'un ona ve kardeşine iftira atıp, ihanet etmiş olduğu gerçeğidir. Bu gerçek, onu daha geniş bir sorgulamaya götürür ve Lear'inkine benzer şekilde, özde insanoğlunun doğasına, genelde doğanın kendisine karşı bir bilince evrilir. Hatta yine aynı sahnede dönüşümünü yaşamış iki baba, doğanın bir oyunuyla birbirini bulur. Konuşmaları ikisinin de *görülerini* kazandığını belli eder. "*LEAR*: Ama yine de dünyanın gidişatını görüyorsun değil mi? *GLOUCESTER*: Duygularıyla görüyorum, efendim. *LEAR*: Ne, deli misin sen? Dünyanın durumu gözsüz de görülebilir" (Shakespeare, 2016, s. 128). Ancak Lear, *sevgi testi* sahnesinde Cordelia'nın değerini nasıl göremediye, Gloucester da oğlu Edmund'un kendisine kurduğu tuzağı göremez. Hatta sevgi testi sahnesinde, yaşananları muhakeme ederken Gloucester'ın Cordelia'ya karşı körlüğü de Lear'inkiyle örtüşmektedir.

GLOUCESTER: Kent böyle sürgüne mi gönderilmeliydi?

Kalkıp gitmeli miydi Fransa Kralı böyle?

Ya kral? Tacından, tahtından vazgeçip küçük bir ödenekle Gece yaraları yollara mı düşmeliydi? (Shakespeare, 2016, s. 15).

Gloucester, Lear ve Kent'in hatta Fransa kralının durumuna üzüldükçe, o sahneye şahit olup da Cordelia'nın uğradığı haksızlığı farketmemiş olan tek ana karakterdir.

Sürecin başında (perde I sahne II), Edmund'u kendisi üstünden tüm toplum ve doğa yasalarıyla hesaplaşırken görürüz. Kendini doğanın oğlu *natural child* (aynı zamanda İngilizcede gayri meşru çocuk anlamı taşır) olarak gören Edmund, *baş belası geleneklerin* hangi çocuğa mirasın kalması gerektiğini tayin etmesi durumuyla çatışır³. Edmund toplum düzenini doğaya uygun bulmaz. Çözüm olarak gerçekleştirmeye karar verdiği aldatmacadaysa, farkındaymışçasına babası tarafından *görülemezliğini* kullanır. Aslında onun gerçekte kim olduğunu şu an için oyunda Edmund'un da iddia ettiği gibi, bir tek doğanın kendisi bilmektedir. Çünkü Gloucester, onun göz önünde (görünür) olmasından rahatsızlık duymaktadır. "*KENT*: Oğlunuz değil mi efendim? *GLOUCESTER*: Onu büyütme bana düştü efendim. Oğlum demekten kızıra bozara öyle pişkinleştim ki utanmayı unuttum" (2016, s. 1). Halihazırda Edmund'un, Edgar'ın ağzından yazdığı, içinde -babalarını öldürmeleri gerektiği- yazan mektubu vermeden önce Gloucester, o dönem için doğaüstü sayılan ay ve güneş tutulmalarının neticesi

³ Burada da *miras konusu*, Lear - Cordelia ilişkisine paralel olarak asal problemi başlatır.

olarak; *baba ile evlat arasına kara kedi giriyor* demektedir. Körlüğü devam eden Gloucester'ı Edmund zekâsıyla tam da korkusundan yakalar. Daha öncesinde birçok kez kendini göstermek ve kanıtlamak istemiştir. Fakat gayrimeşru oluşu sebebiyle ona ve kardeşine verilen kimliği aşması mümkün olamamıştır. Şimdi tam tersini yaparak gerçek niyetleri görünmez hale getirip, yalan tasarımlarını sunar. Bu yalanlar Goneril ve Regan'ın babalarına duyduğu sevgiyi anlattıkları sözlerle aynı amacı barındırır.

Bu hareketiyle Edmund, tragedyanın final sahnesinde kardeşi tarafından öldürüleceği ana kadar geçen süreçte devam edecek bir oyunu başlatmış olur. Edgar da iyi niyetle olsa da oyun kurarken kardeşinden aşağı kalmaz. Bu süreç içerisinde Gloucester'ların öyküsünde, bir Edmund'un, bir Edgar'ın kurduğu oyunları izleriz. Bu, kardeşlerin *oyun oynamaları* Edgar'ın zaferiyle sonuçlanır. Fakat tragedyanın finali, Edmund'un son oyununun sonucudur. Üstelik 'Karakterime aykırı da olsa, ölmeden bir iyilikte bulunacağım buradaki dostlara' diyerek kendini ihbar eder. Yani oyununu bozmak ister. Fakat yine de oyun bozulmaz ve Cordelia ölür. Bu durum, oyunu kuranın Edmund'un kendisi mi, yoksa Gloucester'ın da dediği gibi; 'bizimle, elinde sinekle oynayan çocuklar gibi oynayan' tanrıların işi mi olduğunu düşündürür. En nihayetinde bu soy lanetine benzer akış doğanın kendisinden kaynaklanmaktadır.

4. Soyтары ve Lear

Shakespeare, soyтарыı ilk kez gördüğümüz sahnede, o daha gelmeden adını sahnede geçirir. "GONERIL: Soyтарыsını azarladı diye bir adamımı tokatlatmış babam, öyle mi?" (2016, s. 22). Bu cümle iki farklı önem barındırmaktadır. Bunlardan ilki, Lear'ın Soyтары'ya ne kadar düşkün olduğunu gösterir ki bu duruma oyun boyunca şahit oluruz. İkincisi, bu cümle Goneril'in babasına karşı girişeceği eylemin ilk adımı/sebebidir. Lear sonraki sahnede avdan gelir gelmez Soyтары'yı sordurur. Onu ortada göremeyince ikinci kez sorar ve aldığı cevap Lear'ın Cordelia'ya karşı duyduğu özlemin ve belki de yaşananlardan sonra pişmanlığının hissedildiği ilk aralıktır. Çünkü tam da o anda şövalyesi, artık evde pek hoş karşılanmadıklarından bahsetmektedir.

LEAR: Son zamanlarda ben de belli belirsiz bir ihmal görüyorum.

Ama bunu daha çok alınganlığımıza, duyarlılığımıza yordum,

Bana kasten yöneltmiş bir saygısızlık olarak almadım.

Bunun üzerinde duracağım. Peki ama soytarım nerde?

İki gündür ortalıkta yok.

ŞÖVALYE: Küçük kızınız Fransa'ya gideli beri çok kederli, efendim, üzüntüden eriyip bitiyor.

LEAR: Yeter! Ben de farkındayım bunun. Git, kızıma söyle, onunla konuşmak istiyorum. Sen de git soytarımı buraya çağır!
(Shakespeare, 2016, s. 26).

Soytarının bir adı bile olmamasına rağmen, kendisini görmeden önce ona atfedilen değerle karşılaşırız. Bu konuşmada önemli bir nokta da soytarının Cordelia, Fransa'ya

gideli beri üzüntüden eriyip bitiyor oluşudur. Seçilen cümleler hayli düşündürücüdür. En nihayetinde Cordelia'nın yokluğu onu neden bu kadar harap etmiştir? Bunun sebebi olarak, Soyтары'nın oyun içinde kavrayışı en güçlü insan oluşunu alabiliriz. O, her durumu en ince ayrıntısına kadar anlar. Bununla da kalmayarak tragedyanın korobaşı görevini üstlenir ve arada bir, durumu hem seyircilere hem de oyundakilere açıklar. Ama Cordelia'nın gidişine verdiği tepkiye döndüğümüz zaman, bu kavrayışın onu bu hale sokması yine de olası gözükmemektedir. Ancak Soyтары'nın sıkıntısının sebebi, onun *öngörüsü* olabilir. Bu bir çeşit kâhinlik değildir, çünkü o doğaüstü güçlerle iş birliği içinde gibi gözükmez. Yaptığı, keskin bir zekâyla olayları analiz edip olacaklar hakkında çıkarımda bulunmaktadır. Üstelik bunda son derece başarılıdır da. Şu hâlde Cordelia'nın gidişi tragedyanın kendisini başlattığına göre, iki gündür ortalıkta görünmeyen Soyтары, belli ki yaşanabilecek olanların ağırlığı altında kederlenip, üzüntüden eriyip bitmektedir.

Soyтары ile Cordelia arasındaki bir başka bağlantı da: biri olmadığı zaman diğeri sahnededir. Oyunun başlangıcında taht odasında, oyunun en kritik anında Soyтары orada değildir. Ardından Cordelia oyundan uzun süreliğine çıkar çıkmaz, bu boşluğu (I.perde IV.sahneden başlayarak) soyтары doldurur. Devamında soyтары III.perdede Lear, Dover'a götürülürken peşlerinden çıkar ama IV.perdede hiç cevaplanmayan bir şekilde ortadan kaybolur. Buradan sonrası daha ilginç devam eder, çünkü bu kayboluşun hemen ardından Lear ve Cordelia kavuşurlar. Fakat Lear o kadar sevdiği, Harold Bloom'un Lear'ın '*dördüncü çocuğu*' dediği soytarıdan bir daha hiç bahsetmez (Bloom, 2010, s. 3). Bu durum Lear'ın çocuğunu kaybettikten sonra onun boşluğunu, çocuğum dediği Soyтары'nın doldurmasıyla ve ardından onu kaybettiğinde kendi çocuğunun dönmesiyle açıklanabilir. Diğer bir düşünceyse Frederick Warde'in *The Fools of Shakespeare* kitabında da bahsettiği; Cordelia ve Soyтары'nın aynı kişi olduğu iddiasıdır (1913, s. 189). Ancak iki öneri de bu ilişkiyi açıklamak adına tatmin edici gözükmemektedir.

Bu iki oyun kişinin müspet olan karakter benzerliklerinin en öne çıkanı, ikisinin de doğru bildiklerini çekinmeden söylemeleridir. Bu durum Lear'da iki farklı reaksiyona sebep olur. Aynı şeyi yapan Cordelia gözden düşüp uzaklaştırılırken Soyтары'nın bu hareketi, Lear için adeta bir sevgi reaksiyonuna dönüşmektedir. Soyтары, sahneye ilk girişinde Kent'e yaptığı bir göndermeyle bu özelliğini gösterir.

Soyтары oyuna dahil olduğu ilk sahnede külahını Kent'e vermeyi teklif eder. İması onun da bir soyтары (fool: budala, soyтары, salak) olduğudur. Devamında açıklar, çünkü ancak bir soyтары her şeyini kaybetmiş bir kralın ardından gider (Jesus, 2012, s. 42).

Soyтары'nın, kavrayışının getirdiği açıklsözlülüğü birçok sahnede görmek mümkündür.

LEAR: Var mı burada beni tanıyan bir kimse?

Ben Lear değilim heralde!

Böyle mi yürür Lear? Böyle mi konuşur? Gözleri nerede?

Ya anlayışı kitledi, ya zihni uyuşturdu.

Uyanık mıyım acaba?

Biriniz söyleyemez mi benim kim olduğumu? (Shakespeare, 2016, s. 33).

Lear, Goneril'in saygısızlığı üstüne bu sorgulamayı yaşarken, Soyтары tüm durumu ve soruları iki kelimeyle net bir şekilde açıklar/cevaplar: 'Lear'ın gölgesi'. Lear, onun bu sözünü duymamış gibidir ve kim olduğunu sorgulamaya devam eder. 'Ne akıl, ne mantık kuralları kızlarım olduğuna inandıramıyor beni' der. Bu sefer soytarının cevabı; 'Hem de seni boyun eğen bir baba yapmak isteyen kızları olduğuna!' olur. Soyтары bu sefer onların tüm niyetlerini tek cümlede açıklamıştır. Fakat Lear yine duymaz ya da o anki şokla duymaz. Burada ilginç olan Lear'ın soytarının uyarılarına karşılık, kayıtsız kalışıdır. Kimi zaman Soyтары, kralın içine düştüğü durumu en sert sözlerle, dile getirir. Kimi zaman da olacaklar üstüne ona uyarılarda bulunur, fakat Lear bu tembihleri algıla(ya)maz. En nihayetinde dördüncü çocuğu diyebileceğimiz Soyтары'yla kurduğu bağ da sorunlu bir hale gelir.

5. Lear ve Doğa

Lear'ın Albany Dükü Sarayı'nda kaybetmeye başladığı kimlik (krallık ve babalık), varlığının silikleşmesine sebep olur. Bu durumla karşılaştığı ilk an olan Oswald'la çatıştığı sahneden başlayan süreç, kendi kimliğini kaybedip, delirdiği fırtına sahnesine değin sürer. Tekrar kendi babalık ve krallık değeri, ona Cordelia tarafından iade edildiği zamansa bir anda bu delilik halini bırakıp iyileşir. Kazandığı *görme ve görünür olma* sayesinde, final sahnesinde bir esir olmasına rağmen bu durum onda bir sıkıntı yaratmaz. Kazandığı üst görüyle mutludur. Artık zihninin özgürlüğünü kimse kısıtlayamaz. Onda oluşan bu fikri olgunluk şaşırtıcıdır. Lear'ı olgunlaştıran mental kayboluşun başına döndüğümüz zaman, Goneril ve Regan'ın, Lear'a karşı korkuları bu süreci başlatmıştır. İkisi de aslında henüz bu görüye sahip olmadığı için onun elinde güç bulundurmasından çekinirler. Bu gücün en tehditkâr kaynağıysa Lear'ın beraberindeki yüz atlıdır. Goneril; onların kaba, ahlaksız ve kavgacı adamlar olduğunu söyler. Biz Goneril ve Regan'ın *kötü* insanlar olduğu koduyla, bu bilgiyi de bir yalan olarak alırız. Fakat Shakespeare burada bir boşluk bırakmıştır ve bu iddiaya dair hiçbir sahne göstermez. 2008 yılında *The Royal Shakespeare Company*'nin Trevor Nunn'un yönetiminde çektiği Kral Lear uyarlamasında, bu durum irdelenmiş ve Goneril ile Regan'ın söylediklerinin doğru olma olasılığı üstünde durulmuştur.⁴ Bu uyarlamada kralın maiyetindeki askerler gerçekten de Goneril'in ya da Regan'ın bahsettiği gibi kimselerdir. Bu durum Lear'ın da karakteri göz önünde bulundurulduğu zaman hiçte olamayacak gibi gözükmez. En nihayetinde Lear dünya nimetlerinden istifade etmek uğruna tahtını bırakmıştır ve bu düşünüşte bir insanın tebaası içinde kendi mizacına yakın kimselerin olması gayet olasıdır. Şu halde bir kez daha Goneril ve Regan'ın 'kötülüğü' tartışmaya açıktır.

Bununla beraber adamlarının sayısı yüzden elliye inerken (perde I sahne IV) Lear, Goneril'i terk edip Regan'a gelir. Bu sayı Regan tarafından yirmi beşe indirilir (perde II sahne IV). Bunun üzerine Lear adeta bir 'çocuk' gibi tekrardan Goneril'e yönelir ve "LEAR: Seninle geleceğim. Elli adam bırakıyorsun bana hiç değilse, Elli yirmi beşin iki katı, Onunkinin iki katı demek ki sevgin de" (Shakespeare, 2016, s. 71) der. Lear'ın son

⁴ Wheeler, P. (Yapımcı), Shakespeare, W. (Senaryo) ve Nunn, T. (Yönetmen). (2008). *King Lear* [Drama]. England: Richard Price TV Associates Ltd.

söyledikleri önemlidir. Çünkü tragedyanın başındaki sevgiyi maddi bir şeyle ölçme hatasını tekrarlamaktadır. Tam da bu yüzden Goneril ve Regan arasında geçecek olan adam azaltma yarışı Lear'ın gözünde, oyunun başındaki “sevgi yarışının” tersine işaret eder. Bu seferki oyun, onun algısında tam bir “nefret yarışına” dönmüştür.

REGAN: ... Eğer bana gelecek olursanız (tehlikeyi sezdiğimden)

Yirmi beş adamdan fazlasını getirmeyiniz lütfen.

Fazlasına ne yerim var, ne de onları kabul ederim.

GONERIL: Bakın efendimiz, istediğiniz adamlardan

Kat kat fazlasının size hizmet için emir aldıkları bir evde

Yirmi beş adama ne diye ihtiyacınız olsun?

REGAN: Hatta bire! (Shakespeare, 2016, s. 70-71).

Bunun karşılığında Lear tam bir nevrozun eşiğine gelir. Oyuna Büyük Britanya'nın kralı ve iki kızının sevgili babası olarak başlayan Lear, sahnede her görüldüğünde tebaası biraz daha azalmaktadır. Bu andaysa artık soytarıdan başka kimsesi kalmamıştır (sahneyi onu yanına alarak terk eder). İlginçtir ki bu sistematik yalnızlaşma serüveni, ilk sahnede Cordelia'nın gidişiyle başlar. Bu ana kadar sürer ve devamında soytarının da kaybıyla (perde IV sahne VI) zirve yapar. Adeta Lear tüm çocuklarını yitirmiştir. Bu sahnede artık Lear'ı akıl sağlığı bozuk halde, tek başına Dover yakınında bir kırdan görürüz. Yine Shakespeare'in muazzam kurgusuyla bu acılı yalnızlık serüveni, süreci başlatan kişinin yani Cordelia'nın dönüşüyle sonlanır. Artık tek bir insan, onun için her şeyden daha önemli hale gelmiştir.

LEAR: ...Gel, biz hapse gidelim.

İkimiz baş başa kalır, şarkı söyleriz kafesteki kuşlar gibi.

Sen hayır duamı istediğinde,

Ben dize gelir, bağışlanmamı dilerim senden.

Böylece yaşar gideriz işte: Dua eder, şarkı söyleriz,

(Shakespeare, 2016, s. 146).

Fakat Lear'ın sahip olduğu tek insan da elinden alındığı zaman artık yaşayamaz hale gelir. Cordelia'nın ölümünün ardından, hemen onun bedeninin başında Lear da ölür. Orijinal kaynaklardakinin aksine Shakespeare, Lear'ı hayatta bırakmaz. Üstelik hatasını anlayarak bilgeleşmiş bir Lear vardır karşımızda (Bloom, 2010, s. 27). Buna karşın dünyanın kendisi artık düzelmeyecek bir yıkıntı görünümündedir. Lear'ın fırtına sonrası kavrayışına bu görüş de dahil olur. Son sözünde; bir köpek, bir at ve fare hayattayken Cordelia'nın ölü olmasına yakındır. Lear'ın ölüme bu itirazı düşünüldüğü zaman, oyundaki grotesk evren daha görünür kılınır. Jan Kott'un da dediği gibi “çünkü grotesk, tragedyadan daha çok acı verir” (Kott, 1999, s. 107).

6. Lear, Soyтары ve Doğa

Söz konusu grotesk yapıyı besleyen en önemli karakterse Soyтары'dır. Soyтары, kendi grotesk varlığı sayesinde doğadakini duyumsar ve iletir. Onun tahlilleri; daima yaşanmakta olanın, gülünç boyutunu belirginleştirirken bu boyutun içinde aynı derecede dramatik ve ürkütücü olan da gelişir ve bir arada alımlanır. Oyunun kendi yapısını oluşturan grotesk unsur onda kişileşmiş gibidir. Çünkü Shakespeare, soyтарыyı, *soyтары felsefesi'nin (foolosophy)* etkileyici öğretisiyle birlikte tasarlamıştır (Bate, 2001, s. 9). Yapının katmanları soyтарыının katkısıyla oyunun orta bölümüne hâkim bir meta-kurgu kazanır. Oyunda yaşanan tüm aksiyonlar, bu meta-kurgu içerisinde alt anlamın açıklanmasından azade bir üst anlam da kazanırlar. Benzeri bir durum, Shakespeare'in *Hamlet* Tragedya'sında mevcuttur. Burada Hamlet'in Claudius'a (perde III sahne II) sergilediği *Gonzago'nun Öldürülmesi* oyunu, tüm oyuna dair bir meta-kurguyu (oyun içinde oyun) içerir. Oyuncuların performansıya, yaşananlar Claudius'un yüzüne vurulduğu zaman ortaya çıkan üst anlam, onun oyunu bölüp kaçmasına sebep olur. "KRAL: Işık tutun bana! Çıkalım!" (Shakespeare, 2012, s. 88). Oyun, onun kendi karanlığını duyumsamasına sebep olmuştur. Meta-kurgu ve grotesk olanın etkisi tam da buradadır. Oyunun daha başındaki eğlenceli pantomim içinde Claudius'un ağır günahı yüzüne çarpıldığı zaman, zihininde tam bir kırılma yaşanır. Hamlet'in niyeti gerçekleşmiştir, kendi deyişiyile; oyunu bir kapan gibi koyup önüne, kralı düşürmüştür içine. Oyun devam ettikçe onun acısı derinleşir ve günahını ele vermek pahasına kalkıp gider. Çünkü artık bunu umursayacak durumda değildir. Kendi *karanlığı* onu tümüyle ele geçirir. Sahneden *ışık* isteyerek ayrılması ve devamında herkesin birden 'Işık, ışık, ışık!' diye bağırması adeta bunun bir sembolü gibidir. Sonraki sahnede ise Claudius'u kendiyile hesaplaşırken buluruz;

KRAL: Ah, bir leş benim suçum, gökleri tutuyor kokusu;

En eski lanet, ilk kardeş kanı var içinde.

Dua da edemiyorum, ne kadar istesem de,

Günahım ağır basıyor dua isteğimden.

İki işten birini seçemez olunca

İkisini de yüzüstü bırakanlar gibiyim (Shakespeare, 2012, s. 95).

Kral Lear oyununda Soyтары, *Gonzago'nun Öldürülmesi*'ne benzer bir performansı oyun boyunca sürdürür. Fakat muhatabı, oyundaki tüm karakterlerin özellikle Lear'ın yanı sıra seyircinin kendisidir de. Hamlet tragedyasındaki oyuncuların, Claudius'a verdiği dersi o en başta Lear'a verir. Fakat Lear, Claudius'un aksine bu iletiyi ondan alamaz. O, *hamartia*'sı içinde uzun bir süre boyunca kaybolmuştur ve suçunu bir türlü saptayamaz. Bu kavrayışa en çok yaklaştığı an (Cladius'un yüzleşmesine benzer), oyunun da doruk noktasını oluşturan *fırtına sahnesidir*. Bu sahnede, Lear tüm enerjisiyle insanın varoluşuna, doğaya ve tanrılara yüklenir. Bu kendi çocuklarınıninkine benzer bir başkaldırıdır. Fakat onun enerjisinin, karşısında cılız kaldığı çok daha büyük bir enerjinin varlığını hissederiz. Bu doğanın kendisidir. Sorgulamasına doğadan, fırtına aracılığıyla cevap geliyor gibidir. Fakat yaşanan öyle bir andır ki bu bilinmez dili, Lear

da dahil hiç kimse anlayamaz. Çünkü burada doğa, oyunun içinde kavranabilir bir öge değildir. Buna karşın bu soyut kavramın adeta cismanileştiği bir an yaşanmaktadır. Kendi kavranışına asla imkân tanımayan doğa ve doğaüstü, sahnede bir arada gözler önündedir. Bu noktada; doğa, doğaüstü ve Lear arasındaki gerilimi hissederiz. Sonrası için oyundaki babalar ve çocuklarının ilişkisine paralel biçimde; ya bu güce itaat etmek ya da ona karşı çıkmak gerekmektedir. Lear bu güce itaat eder gibi gözükse de aslında karşı çıkışıyla birlikte suçu onda arar.

LEAR: Boyun eğmekle yükümlü değilsiniz bana.

Onun için, bu korkunç eğlencenizi bozmayın benim için,

Yağdırın üzerime neniz varsa!

İşte kölenizim artık, zavallı, düşkün, dermansız

Ve hor görülen bir ihtiyarım.

Ama yine de, “körü körüne yardımcılık ediyorsunuz,”

Demekten kendimi alamıyorum:

O uğursuz kızlarımla birlik oluyorsunuz,

Böyle yaşlı bir başa ve ağarmış saçlara

Göklerden savaşılar gönderiyorsunuz!

Ayıp! Utanın! (Shakespeare, 2016, s. 78-79).

Fakat bu suçlama da bir karşılık vermeyecektir. Çünkü fırtına ve doğanın dili çözülemez. Burada muhatabın niteliğinin, bir kez daha kavranmasıyla birlikte grotesk olan genişleyip kendini yineler. Artık cevabını aramakta olduğu sorudan ziyade, sorunun kendisi önem kazanır. Fakat bu da hem Lear hem izleyici için kavranabilir bir gerçeklik değildir.

Grotesk dünyada çöküşün nedeni soyut güce bağlanamaz veya suç onun üzerine atılamaz. Soyut güç nihai mantık ile bağdaşamaz. O daha güçlüdür ve bu her şey demektir. Soyut güç saçmadır. Belki bu yüzden grotesk, harekete geçirilen ve durdurulamayan bir mekanizma kavramını kullanır (Kott, 1999, s. 109).

En nihayetinde Lear'ın bu kavranamazlığı kavraması gerekmektedir. Ancak bu kolay bir durum olmayacaktır. Kendinden başlayıp ulaştığı, göklerin kavranamazlığı ya da saçmalığı, uyumsuzluğu karşısında Lear, kendine döner. Fakat artık kendini de kavranamaz bir halde bulur ve bu onu deliliğe götürecek süreçtir. Lear'ın soruları çetrefilleşirken başka boyutlar da kazanmıştır. Tam da bu sebeple onun devam eden IV. ve VI. sahnelerde en çok ilgisini çeken karakter Tom olur. Çünkü Tom'u doğa ile insan arasında bir konumda görür ve ona sormak istediği onlarca soru vardır. Hiçbir şekilde bu fırtınanın altında ondan ayrılmak istemez. Fakat burada absürt olan Shakespeare'in kurgusunda bir kez daha belirir. Çünkü Tom aslında yalan bir kişiliktir. O Edgar'ın bir yalandan kaçarken uydurduğu başka bir yalandan ibarettir. Yani Lear'ın sorularına cevap bulabilmesi olası değildir (Bkz. Görsel 2). Bu anlaşılabilirlikle

savaşında, Lear'ı fırtınayla olan çarpışmasından uzaklaştıran Soyтары, belki de en iyi öğüdü vermiştir.

SOYTARI: (Şarkı söyler.)

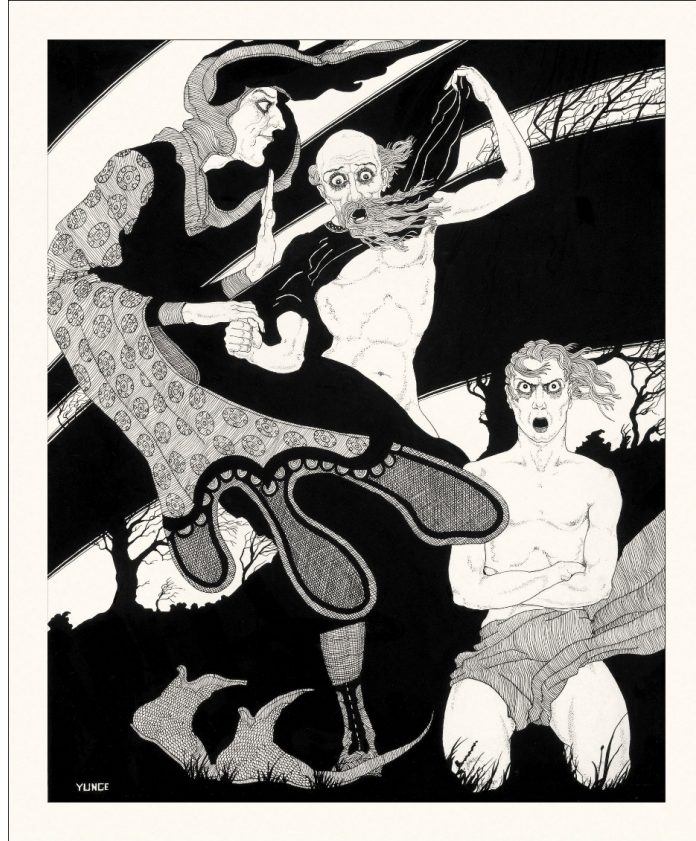
Bir dirhemcik bile akli olanlar

Yağmur yağsa da, rüzgâr esse de

Uydurmalı mutluluğu kaderine,

Her gün yağar çünkü yağmurlar (Shakespeare, 2016, s. 81).

Bu, soytarının Lear'ı teskin etmek istediği çok az andan bir tanesidir ve bu öğüdü bir şarkının içine yerleştirmiş olması ilginçtir. O anda şarkı, fırtınanın sesine karışacak ve bu anlaşılamayan dile karşı/birlikte anlaşılabilir bir mesaja dönüşecektir. Lear bu mesajı almazlık edemez ve bu sefer öğüdü kabul ederek, bu sonsuz aynı zamanda da anlamsız hesaplaşmadan şimdilik vaz geçer. Fakat Lear bununla yetinemez çünkü doğadan bulamadığı yanıtlar, onun kendi kimliği (ya da neliği) üstüne sıçramıştır. Bu çatışmanın (yüksek oranda çatışamamanın) kavranması, aslında alışılmış yorumun aksine, fırtınanın Lear'ın iç dünyasının bir yansıması olmadığını da göstermektedir.



Görsel 2. Kral Lear 'ın 1930 edisyonundan illüstrasyon - Perde III, Sahne IV. (Bateman,1930).

Fırtına sahnelerinde Kral Lear, 'nasıl adlandırılırım'ı (Ross'un terimini ödünç alarak) sunar. "Tuhaf hava": İnsan arzularının, ne anlayışdır ne de yansıtıcısı. Tabiat güçlerinin bu versiyonu, kişi ve dünya arasındaki sınırları yeniden çizer ve kişiyi doğa ilişkileri içindeki krize yerleştirir. Bu durum, insanın ruh hali ile dünyanın havası arasında belirginleşmekte olan, erken modern düşüncelerdeki mikro-makro kozmosa tekabül eder (Mentz, 2010, s. 140).

Fırtına; doğanın kendi edimiyken, bu grotesk yapıda doğa kavramının kendisini temsil edecek biçimde genişler. Ayrıca yine kendisinde bulundurduğu absürt taraf; onunla birlikte yaşamda bulunana işaret eder. En nihayetinde doğanın çocukları olan karakterler de eylemlerinde bu absürdü meydana getirmişlerdir.

7. Gloucester ve Doğa

Bu sebeple Lear, Gloucester'la karşılaştığı zaman (perde IV sahne VI), insanların yaşayışlarındaki ve eylemlerindeki saçmalıklardan bahseder. Tıratlarında insanın istek ve arzularını yargılar. Bunlar öz itibarıyla doğanın insana verdiği arzulardır. Bir nevi babadan gelen kalıtsallık gibidir. Lear daha başlangıçtan saçma olan bu edimlerin üstüne bir de insan yaratımı olanları ekler. Bu düşünüş üzere, temelinde saçmalığı bulduran ahlak, adalet, politika gibi kavramların içeriğini boşaltma çabasıdır. "LEAR: ... Hey sen, alçak kolcu, çek şu kanlı elini! Ne kırbaçlayıp duruyorsun o zavallı orospuyu? Kırbaçlayacaksan, kendi sırtını kırbaçla! Onu kırbaçlamana neden olan şeyi, sen onunla yapmak için yanıp tutuşmuyor musun?" (Shakespeare, 2016, s. 129). Yine aynı sahnede Gloucester da şiddeti ve düzlemi farklı, Lear'inkine paralel bir yaşam sorgulamasına girişmiş, ebeveynlerini (doğa), çocuklarını yitirmiş ve intiharı seçmiştir. Aynı Lear'ın fırtınadan sonra kendine rehber olarak kılık değiştirmiş Edgar'ı seçmesi gibi Gloucester'da rehber olarak onu seçer ve intihar eylemi için kendisini Dover'daki bir kayalığa götürmesini ister. Fakat Edgar buna mâni olmak için gözleri kör olan Gloucester'a düzlük bir alanı, uçurumun kenarını gibi aktarır. Gloucester intihar etmek için olduğu yerde atlar ve bayılır. Bu absürt eylem, klasik tragedya arketiplerinden birine de işaret eder. O da kaderin kaçınılmaz olduğudur. Belli ki Gloucester'ın oyunun başında bahsettiği tanrıları, onun biraz daha yaşamasını istemişlerdir. Onu bu noktaya getiren kararı da Lear'la ve ana öyküyle olan bağı yineler. İki karakterin arasında kurulan empati, hainliği yapan evladının hangisi olduğunu bilememekten güç alır ve tanrıların ya da doğanın bir sistem ve adalet üzere çalışmayan yapısı içinde güçlenir.

8. Edmund, Edgar ve Doğa

Bu yapıda bir diğer önem kazanan karakter, Lear ve Gloucester'a Dover'da rehberlik eden Edgar/Tom'dur. Edgar, Edmund'un tuzağına geldiği sahnede (perde I sahne II), genellikle elinde bir kitapla (maddeci bir bilgiyi temsil eder gibi) çizilir. Aralarında geçen diyalogdan Edgar'ın doğaüstü olaylara ilgisi olmadığını anlarız.

EDGAR: Ne var ne yok bakalım, kardeşim Edmund?

Böyle dalmış ciddi ciddi ne düşünüyorsun?

EDMUND: Geçen gün bir yazı okumuştum, bu güneş ve ay tutulmasından sonra neler olacağını belirtiyordu, onu düşünüyorum.

EDGAR: Böyle şeylere kafa yoruyorsun ha! ...

Ne zamandan beri müneccimliğe merak sardın? (Shakespeare, 2016, s. 20).

Fakat Edgar, Tom olduktan sonra bu rolün içindeyken, önceden inanmadıkları tam da hayatının merkezine oturur. Tüm konuşmaları doğaüstü güçler üzerinedir artık. Bu da onun dönüşümünün başladığı süreçtir. Bu süreçte değişimi, sadece fiziksel değil aynı zamanda mentâldir de. O dönüşümünü oyunda en naif yaşayan karakterdir. İftiraya uğradıktan sonra girdiği kimlik sayesinde, yabancı olduğu bu dünyada nispeten tanrıların yıkımından uzak bir süreç yaşar. Lear'a eskiden kim olduğundan bahsederken anlattığı zaafı üstünden düşündüğümüzde, onun şu an bulunduğu konumda yaşadığı/yaşayacağı olgunlaşmayı anlarız. Günahları içinde en çok vurgu yaptıysa, kadınlara olan zaafıdır ki babasının da hatta kardeşi Edmund'un da mahvına sebep olan, yine bu zaftır. Ancak Edgar deli rolünü oynarken, Bate'in bahsettiği *foolosophy* dâhil olamaz. Bu sebepten, Tom rolündeyken söyledikleri Lear'ın veya Soytarı'nın söyledikleri gibi bir değer taşımaz. Edgar, deliliğin bilgisinden uzaktır. Fakat Lear aracılığıyla çok kez bu bilgiye maruz kalır ve 'tutarsız bir konuşmada akıllıca sözler! Delilik içinde akıllılık' der. Gel gelelim bu vaziyette kendi bilgisinin farkında olma olasılığı olmayan Lear da Tom'a aynı gözle bakmakta, onun gevelemelerini doğaya açılan bir kapı sanmaktadır. Tam da bu yüzden kızlarını mahkeme etmeye karar verdiğinde (perde III sahne VI) Tom'u *derin bilgisi olan yargıç* diye nitelendirip mahkemenin başına, hakim olarak koyar. O sahnede yargıç olan Edgar, daha sonrasında Albany'e verdiği mektupla gerçekten de Goneril ve Regan'ın cezasını kesen kişi olacaktır. Adaletin, Albany'den sonra gelen bu sağlayıcısına daha kolay tabi oluruz. Çünkü Albany'nin zaferi Cordelia'nın ordusuna karşıdır. Fakat Edgar'ın zaferi Edmund'a karşıdır ve bu zafer sadece onu öldürmesi değil, aynı zamanda dönüşümüne de sebep olmasıyla sağlanır. Edgar kimliğini gizleyerek düelloya girer ve Edmund'u yaralar, bu anda Edmund günahlarını itirafa başlar. Klasik bir kurguda bu itirafın Edgar'ın kimliğini açıkladıktan sonra yaşanması beklenebilir. Fakat Shakespeare kurguya güzel bir katman katar. Edmund'un ağır yarayı alır almaz yaptığı itiraf, onun da kötülüklerine dair rahatsızlık yaşadığı olasılığını var eder. Bu rahatsızlığın yükünü artık kendi de taşımak istemiyordur. Bu fikri, son ana kadar yaptığı hiçbir konuşma ve eylemde göremeyiz. Fakat ölüm anındaki tüm eylemleri pişmanlık ve iyilik üzerinden ilerleyerek, durumu netleştirir. Devamında Edgar kimliğini açıklayıp, babasıyla düellodan evvel, nasıl ayrıldığını anlattığı zaman Edmund duygulanır. "**EDMUND:** Bu sözlerin beni çok etkiledi. Bir hayır çıkar bundan belki. Ama devam et, daha söyleyeceklerin varmış gibi geliyor bana" (Shakespeare, 2016, s. 156). Ardından subay, Goneril ve Regan'ın ölüm haberini getirdiği zaman, Edmund hesaplaşan ama yine de duygusal bir tepki vererek 'ikisiyle de sözlüydüm, şimdi bir anda üçümüz ölümde birleştik' der. Son itirafındaysa açıkça bir iyilik yapmak istemektedir. Bu Edmund'tan bekleyeceğimiz bir hareket değildir. Artık dönüşmüş olan Edmund'un önceden de bahsettiğimiz -kendi oyununu bozması- tam da bu sebeptendir.

EDMUND: Güçlükle soluk alıyorum artık. Karakterime aykırı da olsa
Ölmeden bir iyilikte bulunacağım buradaki dostlara.
Hemen, vakit geçirmeden Őatoya adam gönderin;
Lear ile Cordelia'yı öldürmeleri için yazılı emir verdim.
abuk olun vaktinde yetiŐin. (Shakespeare, 2016, s. 158).

Hatta bununla da yetinmeyerek bir iyilik daha yapar ve bu emrin kesinliğinin anlaŐılması için kılıcını da beraberlerinde götürmelerini söyler. Buradan hareketle düşündüğümüzde, Edmund da oyunun tümünde kötü olarak var olmaz. Üstelik oyunun başında Shakespeare, onun başlangıç motivasyonunu net bir Şekilde ortaya koymuŐtur. Gayri meşru oluşu ve buna bağlı yaŐadıkları üzerine tiradı, ayrıca Gloucester'in ona karşı oyunun başındaki tutumu, buna örnek verilebilir. Tam da bu başlangıç sahnesinde Gloucester, Kent'e Edmund'un annesinden söz eder.

GLOUCESTER: Bu delikanlının annesiyle aramız iyiydi, bu yüzden de karnı b y y verdi.

Kadıncağızın daha yatağına koca girmeden

BeŐiđine bir oğlan giriverdi.

Yaptığım hatayı anlıyorsunuz, değil mi? (Shakespeare, 2016, s. 2).

Oyun açılır açılmaz yapılan bu itiraf, sahne dışına ve dolaylı yoldan Edmund'un yaŐamına dair güzel bir ipucu verir. Bahsedilen kadın (ki bir daha ondan hiç bahsedilmez) açıkça Gloucester'in zaaflarının kurbanı olmuştur ve bu bedeli Edmund'un da yaŐıyor oluşu, onun hareketlerinde kendini var eder. Bu yüzden kendini onlardan sıyırma çabası içinde, sadece doğanın çocuğu olma iddiasındadır. Fakat onların bahtından kaçamaz. Burada kurgu farklı iŐlemiŐtir. Edmund babasının günahının bedelini Cornwall tarafından ona  detmiŐtir. Fakat bu da babaya karşı iŐlenen bir günaha dönüŐmüŐtür. Ayrıca babasından gelen, adeta bir soy laneti, onu da kapsar ve Goneril ile Regan üstünden yaşadığı aşk günahı da bu yıkımın etkenlerinden olur (Wells, 1995, s. 73). Edgar, Edmund'a kimliğini açıklayıp onu bađıŐladıđını söylediği anda bu durumların tamamını kavramıŐ gözükmektedir.

EDMUND: Tümünü iŐledim bana yüklediğin suların,

Hatta daha da fazlasını.

Zaman hepsini çıkarır ortaya.

Bunlar hep geçmiŐte kaldı... ben de-

Ama beni bu duruma sokan sen, kimsin söyle?

Soyluysan bađıŐlıyorum seni.

EDGAR: Ben de seni.

Kanım, en azından seninki kadar soyludur, Edmund.
Hatta biraz daha soyluysa,
Bana ettiklerinin vebali de o ölçüde artabilir.
Ben Edgar'ım, babanın oğluyum.
Tanrılar adildir, bizi cezalandırmak için
Zevk yolunda işlediğimiz günahların ürününü alet ederler
Babamın sana can verdiği o karanlık, günah kokan yer
Gözlerine mal oldu onun (Shakespeare, 2016, s. 154-155).

Oyunun sonunda geriye sadece Edgar, Albany ve Kent hayatta kalır. Albany yeni bir yaşamın başlayacağından bahseder. İktidarın ve düzenin yeniden kurulmasını arzular ve Edgar ile Kent'den yardım ister;

ALBANY: Bu kederli günlerin yükünü birlikte taşımamız,

Şu anda gerekli olanları değil,
Hissettiklerimizi söyleliyoruz.
En büyük yükü yaşlılarımız çektiler,
Biz, gençler asla görmemeliyiz böyle acılar,
Böyle uzun bir ömür de yaşamayacağız
(Matem havasıyla hepsi çıkar.) (Shakespeare, 2016, s. 163).

Fakat bu an adeta bir *sturm und drang* anı gibidir. Gençlik, kendi doğrusuyla her şeyi yeniden kuracaktır. Şimdi çocukların zamanıdır ve babalarından kalan enkazı kaldırma, yeni düzeni yaratma görevi onlardadır. Artık onlar, 'en büyük yükü çeken babalarını' unutmadan ve aynı hataları yapmadan iktidarı kuracaklardır. Ancak beklenen coşkuyla, görünmekte olan birbirini hiç tutmaz. Yerlerden cesetlerin daha demin kaldırıldığı bu anda ve alanda söylenenler, durumun absürt yanını bir kez daha doğrular sadece. Bunu Albany'nin konuşmasını bitirirken ki son mısrasında ve devamındaki matem havasıyla çıkışlarında da görmek mümkündür.

9. Sonuç

Tragedyanın sonunda artık oyun boyunca hissettiğimiz *fırtına*, yıkımlarının ardından nihayet durulmuştur. Burada, şu an gözümüzün önünde duran tüm enkazın sorumluluğunu, tek bir babaya yani yaptığı hatayla Lear'a yükleyemeyiz. Kral Lear oyununun, grotesk yapısının işleyişinde bir kurallılık aramak, en az yıkımlara sorumlu aramak kadar zordur. Çünkü yaşanan yıkım sadece krallığındaki değildir. Kott'un tespitiyle; "Kral Lear'ın teması, dünyanın bozulması ve çökmesidir" (Kott, 1999, s. 123). Bu çöküş kişilerden azade (oyunda en çok kullanılan sözcük olan), *doğanın* özerk hareketliliğiyle de gerçekleşmiştir. Babalar ve çocuklarının ilişkisi ekseninde

incelediğimiz yapının kaynağında da yine bu sebeple grotesk doğa, adeta kişileşmiş bir biçimde bulunur. Bir üst bilinç (yahut bilinçsizlik) olarak doğa kavramı, tüm karakterlerin üzerinde bizzat etki sahibidir. Oyunda aynı zamanda tanrıları temsil eden doğa, antik tragedyalara benzer şekilde kaderin kaçınılmazlığının ve yıkımın da unsurlarından birine dönüşür. Ancak grotesk ve absürt varlığı, bu doğa kanunlarının bir sistem ya da adalet üzere işlemesine izin vermez. Lear'ın da fırtınada karşı karşıya gelip algılayamadığı ve bunalıma girdiği an bu yüzleşmenin eseridir. Bir nevi söz konusu olan, babanın yıkıcı doğasının kavrandığı andır. Ancak diğer bir taraftan, Lear ve Gloucester gibi birbirine paralel karakterler düşünüldüğü zaman onların da oyundaki doğa kavramına benzerlikleri görülmektedir. Bu durum sanki bir kalıtsallık gibidir. Yani Edgar'ın kendisi için söylediği 'doğanın çocuğu' yakıştırmaları bu karakterler için de geçerlidir. Dolayısıyla oyun içindeki tüm absürt ve grotesk varoluş bu soyut baba-çocuk ilişkisi üzerinden başlamaktadır.

Diğer bir taraftan Lear ve kızları, Gloucester ve oğullarının öykülerinde de büyük doğa sisteminin aile boyutundaki somut karşılığını görürüz. Bu mikro kozmos içinde çocuklarının babalarıyla ilişkileri; gerçeklik ve doğruluğun kendine referans bulamadığı adeta sürekli olarak saçma ve sahteyle yer değiştirdiği, kaçışı olmayan bir yapıda işlemektedir. Bu durum tanımladığımız biçimiyle soy lanetinin ve Kral Lear oyunundaki yıkımın en görünür olan katmandaki karşılığıdır. Oyunun çok katmanlı yapısı içinde, tam da bu alanda Lear ve kızları arasında başlayan çatlak, tüm ülkenin içine düştüğü dev bir yarığa dönüşmektedir. Artık tek çözüm oyununun sonundan yıkımın içinden yeni bir yaşamı yeşertmeye çalışan Albany'nin belirttiği üzere, çocuğun babanın hatarından ders çıkarıp onları bir daha tekrarlamamasıdır.

Kaynakça

Bate, J. (2001). Shakespeare's foolosophy [Shakespeare'in Delifelsefesi]. *Shakespeare in Southern Africa*, 13(1), 1-10.

Chambers, E. (1964). *Shakespeare: A Survey*. England: Pelican Books.

Eagleton, T. (2005). *William Shakespeare* (C. Yalaz, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Gilbert, S., Gubar, S. (2000). *The Mad Woman in The Attic: The Women Writer and The Nineteenth Century Literary Imagination*. ABD: Yale university Press.

Halio, J. L. (2005). *The Tragedy of King Lear*. England: Cambridge University Press.

Honan, P. (2003). *Shakespeare: Bir Yaşam* (B. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Jesus, L. (2012). *A Study of Fools: Lear's Fool in Shakespeare's King Lear and Vladimir and Estragon in Beckett's Waiting for Godot*. Yüksek Lisans tezi. Federal University of Rio Grande do Sul, Rio.

- Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare* (T. Güney, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Mentz, S. (2010). Strange Weather in King Lear [Kral Lear'da Tuhaf Hava Durumu]. *Shakespeare*, 6(2), 139-152.
- Nutku, Ö. (1995). *Shakespeare Oyunları Üzerine bir İnceleme*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Shakespeare, W. (2012). *Hamlet* (S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shakespeare, W. (2015). *King Lear*. London: Penguin Books.
- Shakespeare, W. (2016). *Kral Lear* (Ö. Nutku, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sofokles, (2009). *Eski Yunan Tragedyaları 3: Kral Oidipus* (B. Tuncel, Çev.). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Urgan, M. (1984). *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Warde, F. (1913). *The fools of Shakespeare an interpretation of their wit, wisdom and personalities*. New York: McBride, Nast & Company.
- Wells, S. (1995). *Shakespeare: Yazar ve Eserleri* (C. Sevgen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Wheeler, P. (Yapımcı), Shakespeare, W. (Senaryo) ve Nunn, T. (Yönetmen). (2008). *King Lear* [Drama]. England: Richard Price TV Associates Ltd.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1.** Bateman, J. Y. (1930). Erişim Tarihi: 01.04.2018, <http://book-graphics.blogspot.com.tr/2016/01/king-lear-ill-yunge.html>
- Görsel 2.** Bateman, J. Y. (1930). Erişim Tarihi: 01.04.2018, <http://book-graphics.blogspot.com.tr/2016/01/king-lear-ill-yunge.html>