

SHAKESPEARE'İN ÜTOPYASINDA SİYASET VE TOPLUMSAL DÜZEN – *FIRTINA*'NIN DÜŞÜNDÜRDÜKLERİ

POLITICS AND SOCIAL ORDER IN SHAKESPEARE'S UTOPIA: *ON THE TEMPEST*



Yrd. Doç. Dr. Kerem KARABOĞA

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve
Dramaturji Bölümü

Özet: Bu makalede William Shakespeare'in "The Tempest" oyunu Rönesans dönemine özgü ütopya metinleriyle (Thomas More'un "Utopia"sı, Francis Bacon'ın "Nova Atlantis"i ve Thoma Campanella'nın "Civitas Solis") karşılaştırılmalı bir biçimde incelenmektedir. Genel bir bakışla, ele alınan metinlerin üç boyutta ortaklaştığı söylenebilir: a) Öykülemelerinin Avrupa uygarlığından uzak bir Ada'da geçmesi; b) Ada'da kurulu düzen gerçek bir *commonwealth*'in, yani tüm halkın refahını sağlayacak siyasi bir yapının nasıl inşa edilebileceğinin sorgulanması ve c) kamusal hayatın organize edilmesi açısından kadın-erkek ilişkilerine ve evlilik kurumuna dair yaptırımlara özel önem verilmesi. Bununla birlikte, *Firtına*'nın ayırıcı özelliği, onun bünyesinde barındırdığı ütopyalara özgü söylemlerle anlatısının her bir boyutunda kurduğu eleştirel ilişkide gizlidir. Bu eleştirelilik Shakespeare'in hayata bakışından kaynaklanır ve *Firtına*'yı ütopyalardakinden bambaşka bir boyuta taşır. Bu nedenle, makale boyunca *Firtına*'nın hem bir ütopya metni, hem de bir ütopya eleştirisi olarak okunması denenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ütopya, Rönesans, Shakespeare, *Firtına*.

Abstract: In this article the *Tempest* by William Shakespeare is analysed comparatively with the texts themed of utopia of Renaissance- Utopia by Thomas More, Nova Atlantis by Francis Bacon and Civitas Solis by Thomas Campanella. The text in question are classified in three dimensions of common points: a) all take place on a remote island -so far from Europe; b) All questions the ways of

establishing a real commonwealth, which means the structure of a model state that would provide wealth to all people; c) All give importance to rules and norms of the relationship between men and women and the marriage in terms of organizing the public dimension.

The significance of the Tempest among these texts is its critical viewpoints on the discourse of utopia of other texts and by means of that The Tempest produces its critical discourse of its own. The critical view is a natural result of Shakespeare's perception of dynamics of life. Therefore, this article takes and analyses The Tempest both as a text of utopia and a text which criticizes the established discourse of utopia.

Key Words: Utopia, Renaissance, Shakespeare, *The Tempest*.

Shakespeare, pek çok araştırmacının vasiyet oyunu kabul ettiği *Fırtına*'yı Thomas More'un *Utopia*'yı yazmasından yaklaşık 100, Francis Bacon'ın *Yeni Atlantis*'inden ise yaklaşık 15 yıl önce kaleme alır¹. İngiliz Rönesansı'nın ütopya ve yeni dünya metinleri arasında kendine özgü bir yer işgal eden *Fırtına*'nın büyük oranda söz konusu metinlerdeki belli başlı nitelikleri ve söylemleri bünyesinde barındırdığı söylenebilir. *Fırtına*'yla adını andığımız diğer Rönesans dönemi ütopya metinleri (ki bunlara Thoma Campanella'nın 1623'de yayınlanan *Güneş Ülkesi* adlı eseri de eklenebilir²) arasındaki benzerlikler üç boyutta ele alınabilirler. Birincisi, tüm metinlerde anlatının yerleştiği coğrafya Avrupa dünyasının, "uygar dünya"nın dışında yer alan bir Ada'dır. Buna bağlı olarak, anlatılar Ada'dakiler ile Avrupalıların yaşantısı arasındaki karşıtlıklar zemininde kurgulanır. İkincisi, anlatılarda ele alınan ortak sorunsal gerçek bir *commonwealth*'in, yani tüm halkın refahını sağlayacak siyasi ve kamusal bir düzenin nasıl inşa edilebileceğidir. Bu sorunun çözümlenmesi açısından, Ada'da varolan ya da kurulan düzen Avrupa'dakine bir yanıt oluşturacak biçimde ortaya konur. Avrupa'daki siyasi kargaşa ve düzensizliklerden, yani kaos'tan, Ada'daki ideal kozmos'un benimsenmesiyle kurtulunabileceği sergilenir. Son olarak, tüm metinlerde kamusal hayatın

¹ Thomas More'un *Utopia*'sı 1516 yılında, Francis Bacon'un *Yeni Atlantis*'i 1627'de yayınlanır (bkz. Thomas More, *Utopia*, çev. Sebahattin Eyüboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Kasım 2006 (V. Baskı), s. 155; Francis Bacon, *Yeni Atlantis*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Şubat 2008, s. 12). Shakespeare'in *Fırtına*'sı ise, ilk defa 1627'deki Folio baskıda görülmekle beraber oyunun 1611'de oynandığı bilinmektedir (bkz. William Shakespeare, *The Tempest*, ed. Stanley Wells, New York, Oxford University Press, 1987, s. 1-4).

² Bkz. Thoma Campanella, *Güneş Ülkesi*, çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Mart 2008, s. 21-22

organize edilmesi açısından kadın-erkek ilişkilerine ve evlilik kurumuna dair yaptırımlara önemli bir yer verilir. Cinsiyet politikasının sağlamlığı oranında, hem diğer siyasi kurumların işleyişi hem de toplumsal sorumluluk ve işbölümünün paylaşımı ideal düzeye ulaştırılabilecektir.

Bununla birlikte, *Fırtına*'nın ayırddedici özelliği, onun bünyesinde barındırdığı ütopyalara özgü söylemlerle anlatisının her bir boyutunda kurduğu eleştirel ilişkide gizlidir. Bu eleştirelilik Shakespeare'in hayata bakışından kaynaklanır ve *Fırtına*'yı ütopyalardakinden bambaşka bir boyuta taşır. Bu yönüyle, *Fırtına*'yı hem bir ütopya metni, hem de bir ütopya eleştirisi olarak okumak mümkün görünmektedir.

Ada'nın Coğrafyası

More, Bacon ve Campanella'nın metnilerindeki adalar, hayali de olsalar, oraya yolculuk yapmış denizcilerin gözlemleri üzerine kurgulanmışlardır ve coğrafi konum açısından belli bir kesinliğe sahiptirler. More'un denizcisi Raphael Hythloday Amerigo Vespucci'yle yaptığı seyahatlerin sonrasında Amerika kıtasında kalarak keşiflerini sürdürmüş ve bu esnada yapay yollarla adaya dönüştürülmüş olan Utopia devletiyle ve halkıyla karşılaşmıştır. Bacon'ın adsız denizcisi, Güney Denizi (Pasifik Okyanusu) boyunca Peru'dan Çin ve Japonya'ya gitmeye çalışırken tesadüf eseri Ben Salem adasına ulaşır. Campanella'nın anlatıcısı Cenevizli bir kaptandır ve gördüğü Güneş Ülkesi'nin Taprobana'da (günümüzde Seylan ya da Sri Lanka denilen adada) bulunduğunu söyler.

Peki, Shakespeare'in adası nerede yer almaktadır? Napoli Kralı ile maiyetinin Tunus'a gelin götürdükleri Claribel'in düğününden Napoli'ye dönerken fırtınaya yakalanmış olmaları bu adanın Akdeniz'de yer alması gerektiğini düşündürür. Ama Prospero'nun cin uşağı Ariel, kralın gemisini oynak Bermudalar'dan yakomoz dermeye gittiği yerde sakladığını belirtir³. Adanın eski sakinlerinden Sycorax Cezayir'den kayıkla gelerek buraya ulaşmıştır, ama oğlu Caliban'ın anasının piri olarak gösterdiği Setebos, Patagonyalı Kızılderililerin tanrısıdır⁴.

³ William Shakespeare, *Fırtına*, çev. Can Yücel, İstanbul: Adam Yayınları, 1991, s. 31

⁴ A.g.e.; s. 36

Fırtına oyununun kaynakları hakkındaki çağdaş araştırmalar, oyunun yazıldığı tarihten iki yıl önce gerçekleşen deniz kazasıyla bağlantısı üzerinde dururlar. 1909 yılında İngiltere'nin Virginia kolonisine insan taşımak için yola çıkan filonun komuta gemisi Bermuda açıklarında yakalandıkları fırtına sonrasında bir adada karaya oturmuş, kazazedeler on ay geçirdikleri adada yeni bir gemi yaptıktan sonra koloninin geri kalanına ulaşmayı başarmışlardır. Bu süre zarfında, Shakespeare'in yaşadığı Londra'da gerek fırtına kazası, gerekse adadakilerin mucizevi kurtuluşu uzun süre gündemde kalır. Öte yandan, kolonilere insan gönderen Virginia Ortaklığı'nın yöneticileriyle yakın ilişkilerde bulunan Shakespeare'in bu konuda genel kamuoyunun bildiğinden daha fazla detaya hakim olduğu düşünülebilir⁵.

O halde, oyun içinden örneklerin ve oyunun kaynaklarına dair açıklamaların ortaya çıkardığı sonuç, bu adanın coğrafi olarak Akdeniz'de konumlanmış bir Atlantik Okyanusu adası olduğudur. Yani, Eski Dünya'nın ortasında bir Yeni Dünya. Her iki dünyayı da kucaklayışıyla Shakespeare'in Ada'sı, hem her yere hem de hiçbir yere aittir, ancak düşlerde varolabilecek bir bütünlüğe sahiptir ve tam da bu nedenle, kelimenin tam manasıyla, gerçek bir *utopia*, yani "olmayan yer" haline gelir.

Ne var ki, bu "olmayan yer" More, Bacon ve Campanella'nın düşsel ülkelerinden ciddi bir farklılık sergiler. Burası, insan uygarlığının ayak basmadığı, ıssız bir ücra olarak betimlenir. Jan Kott, bu adada hem kışın hem de yazın hüküm sürdüğüne, tuzlu ve tatlı suların, çorak ve verimli toprakların, limon koruları ve bataklıkların yanyana varolduğuna dikkat çeker. "Adada maymunlar, kirpiler, engerek yılanları, karakurbağalar vardır. Alakargalar buraya yuva yapar, martılar kayaya tüner. Böğürtlenler yetişir, çeşitli türde deniz kabukluları vardır; ayaklara diken batır, çoban köpeklerinin havladığını, horozların öttüğünü duyarız"⁶. Bu, insansız ve yabancı bir coğrafyadır. Uygarlık tarafından bütünüyle denetime alınmamış, ele avuca sığmaz bir doğal yaşantıyı dışavurur.

More'un, Bacon'ın ve Campanella'nın denizcileri gittikleri adalardaki Yeni Dünya'larda yetkin bir uygarlıkla, gelişkin kentlerle ve teknolojik yeteneklerle

⁵ Fırtına oyununun Virginia kolonisinin yaşadığı serüvenle bağlantıları konusunda bkz. Stephen Greenblatt, *Shakespeare ve Kültür Birikimi*, çev. Nilgün Pelit, Ankara, Dost Kitabevi, Mart 2001, s. 163-175 ve William Shakespeare, *The Tempest*, ed. Stanley Wells, s. 32-33.

⁶ Jan Kott, *Çağdaşımız Shakespeare*, çev. Teoman Güney, İstanbul, MitosBOYUT Yayınları, 1999, s. 244-245.

donatılmış insanlarla karşılaşırken, *Fırtına*'da alabora olan gemiden sağ kalanlar Eski Dünya'dan tanıdıkları bir yöneticiyle, Prospero'yla, onun tarafından idare edilen bir düzenle ve çoktan beridir onun hizmetkarı olmuş Yeni Dünya'nın sakinleriyle, Ariel ve Caliban'la yüz yüze gelirler. Adadaki yabancı yaşantı ve bu yaşantıya rağmen sağ kalabilmiş, üstelik bu vahşi doğayı kontrol altında tutmaya muktedir olmuş bir eski zaman yöneticisinin varlığı gemiden kurtulanların temsil ettiği uygarlık ile adadaki yaşantı arasındaki ilişkiye dair tipik ütopya anlatısını kökten tersyüz ederir. Eski Dünya'nın kendisini Yeni Dünya'dan yansıyan görünüşle ıslah etmesi söyleminin yerine, eskinin yeni üzerinde üstünlük kurarak kendisini yenilemesi söylemi yerleşir. Bunu sağlayan şey, İnsan'ın yabancı ve bilinmez doğayla mücadelesinde geliştirdiği güçleridir. Uygarlık kendisini uygarlık dışıyla olan mücadelesi içinde olgunlaştırır ve böylelikle de, eski uygarlığın hastalıklarını bünyesinden atabilir. Prospero'nun adasında sahnelenen oyunun “mutlu” finalinde Gonzalo'nun ağzından dile getirilen “... *Bizler de kendimizden geçmişken / Geçmiş kendimizi bulduk*”⁷ sözleri bu döngüsel gelişimi özetler.

Ada'nın Siyasi Yönetimi

Fırtına'nın başında Eski Dünya'nın düzeni denizin ortasında ceviz kabuğu gibi sallanmaktadır. Kral'ın ve maiyetinin hiyerarşik otoritesinin doğanın baskın gücü karşısında hiç bir gücü kalmamıştır ve çok geçmeden de, onların iktidarını sırtlanmış gemi alabora olurur. Ancak bu açılışın hemen ardından gelen sahnede bütün bu olanların Prospero tarafından gerçekleştirildiğini öğreniriz. Eski Dünya'dakiler adanın çeşitli bölgelerine onun belirlediği biçimde dağıtılmış durumdadırlar. Soylular, hizmetkarlar ve tayfalar, birbirinden bağımsız ve birbirlerinden habersizce ada üzerindeki kendi grupçuklarını oluştururlar. Bu dağılım, net bir biçimde, eski dünya düzenini oluşturanların sınıfsal ve işlevsel farklılıklarına göre düzenlenmiştir. Prospero'nun buradaki varlığı, başlangıçta dağılmış otoritenin ve öğelerine ayrıştırılmış hiyerarşik düzenin tek elde birleştirilmesinin güvencesidir. Böylelikle, oyun boyunca sergilenen Prospero'nun kendi dükalığını yeniden ele geçirme serüveni, aynı zamanda, monarşik siyasi düzenin kendi meşruiyetini yeniden tesis etmesinin temsiline dönüşecektir.

⁷ William Shakespeare, *Fırtına*.

Oyunun bu şekilde kurgulanışı, diğer ütopya ve yeni dünya metinleriyle ciddi bir tezadı gözler önüne serer. More, Bacon ve Campanella'nın metinleri Avrupa'daki monarşilerin kusurlarını, ortaya koydukları ideal devlet modelleri ve Avrupa'dakine karşıt biçimlenen siyasi sistemler üzerinden tartışılır. More açısından kusurların giderildiği böylesi bir düzen, Mina Urgan'ın da belirttiği üzere, özel mülkiyetin kaldırıldığı ve herşeyin ortaklaşa paylaşıldığı "sosyalist" bir devlet yapısıyla mümkündür⁸. Bacon ve Campanella ise, farklı yönlerden de olsa, bilgin ve rahiplerin oluşturduğu bir elitler topluluğunun oligarşik yönetimi altında şekillenen bir sosyal devlet yapısını modellerler.

Shakespeare bunlardan ilkinde, oyununun ikinci perde birinci sahnesinde saray erkanı arasında icra edilen Utopia parodisiyle açıkça karşı çıkar. Bahsi geçen sahnede Gonzalo, biraz oğlunun kaybıyla acı çeken Napoli Kralı Alonso'yu oyalamak niyetiyle, biraz da içinde buldukları doğal ve büyümlü atmosferin esinlenmesiyle, 14. yüzyıla ait *The Land of Cockayne* adlı yazarı bilinmeyen bir İngiliz şiirine, More'un *Utopia*'sına ve Montaigne'in *Yamyamlar* başlıklı denemesine atıflarla dolu bir konuşma başlatır:

GONZALO : *Mülküm olaydı bu ada, öyle farzedin, Lordum...*

ANTONIO : *Isırganotu dikedim.*

SEBASTIAN : *Ya da kuzukulağı.*

GONZALO : *Ben de melik olaydım, n'apardım, bilir misiniz?*

Memalikimde, bilin ki, tastamam tersine

Yürütürdüm umuru. Yasak ederdim hemen

Ticareti-micareti.

Mektep medrese memnu. Ne zengin ne de züğürt.

Uşağı, efendisi yok. Akitmiş, verasetmiş,

Sınır, tapu filan yok, ne bağ-bostan, ne tarla

Ne de maden, ne buğday, ne asma, ne de zeytin...

İş güç diye bir şey yok. Erkeklerin hepsi aylak.

Kadınlar da aynı temsil, ama masum, lekesiz.

Hükümranlık hükümsüz...

SEBASTIAN : *Kendi kral yine de!*

⁸ Mina Urgan, "Thomas More'un Yaşamı ve Utopia'nın İncelenmesi", Thomas More, *Utopia*, s. 191-193.

- ANTONIO : *Anayasası mülkün, babasını tutmuyor!*
- GONZALO : *Doğadan doğmacayla gelen ne varsa ortak,
Ter dökmeden, yekinmeden. Ne hıyanet, ne şenaet.
Ne kılıç, ne de mızrak! Ne hançer, ne de tüfek
Silah-milah istemem. Ama nimetleri Doğanın
Masum halkımı beslemeye, rahmet ve bereketiyle
Hepsi, hepsi kabulüm.*
- SEBASTIAN : *Allah bilir, evlenmek de yasadışı bu, yassıda?*
- ANTONIO : *Herkes aylak dedi ya! Kadını kahpe, eri puşt.*
- GONZALO : *İşte buydu hükmetten kastım, şevketlim,
O Altın Çağa nispet!*
- SEBASTIAN : *Saltanatın daim ola!*
- ANTONIO : *Bin yaşasın Gonzalo!*
- GONZALO : *Dinlemediniz galiba beni?*
- ALONSO : *Kes, kuzum, anlamadım hiçbir şey ne dediğinden”⁹*

Buradaki belirgin alay, Gonzalo'nun yer yer abartıya kaçan betimlemeleri, Antonio ile Sebastian'ın onun sözlerindeki açıkları yakalayan insafsız karşı salvoları ve kralın umursamazlığı aracılığıyla oluşturulur ve yeryüzünde cennet kurma düşü gültünç bir hale sokularak işlenir. Ama Shakespeare, sadece bir parodi yaratmakla yetinmez. Alıntıladığımız sahnenin devamında Antonio ile Sebastian tüm saray ahalisinin uyuduğu sırada kralı öldürüp darbe gerçekleştirmeye niyet ederler. Dahası, Antonio ile Sebastian'ın, seyirci önüne çıkarılan ama Prospero tarafından zamanında engellenen bu girişimleri oyundaki tek başarısız darbe olmayacaktır. Hemen ardından, kendisine eziyet eden Prospero'dan krallığını geri almak isterken bir sarhoş sofracıyı yeni efendisi belleyip darbe yapmaya kalkışan Caliban'ın eylemi gösterilir.

Shakespeare'in oyununda ardı ardına sergilenen bu başarısız darbelerin ortak özelliği, insanda değişmeksizin varolan kötücül tabiatın ve iktidara şiddetle ulaşma eğiliminin yansımalarını oluşturmalarıdır. Bu anlamda *Fırtına* oyunu açısından iyi bir annenin çocuğu olduğu halde soyubozuk olan Prospero'nun

⁹ A.g.e.; s. 46-47.

kardeşi “uygar” Antonio ile bir cadının çocuğu olduğu için kendiliğinden soyubozuk olduğu söylenen “uygarlıktan nasibini alamamış” Caliban arasında hiçbir fark yoktur. Shakespeare’e göre, her ikisi de tabiatlarının boyunduruğu altında hareket ederler ve otorite tarafından boyunduruk altına sokulmadıkça onları engelleyecek bir vicdandan da yoksundurlar. Shakespeare’in kurduğu söylem açısından Antonio ve Caliban gibilerin olduğu bir dünyada doğanın nimetlerini özgürce paylaşan masum bir halkın mevcut olabileceğini iddia etmek safça bir iyi niyetin ötesine geçemez. Yine aynı nedenle, kendi aralarında çekişmeye düşmeksizin toplumun tüm unsurları üzerinde otorite inşa edebilecek bir oligarşik düzen tasarlamak da hayalcilik olacaktır. Shakespeare’e göre tek olası çözüm, tebası üzerindeki denetimini onların karşı çıkamayacakları ölçüde içselleştirdikleri bir otorite aracılığıyla sağlayan, dolayısıyla görünmez olduğu anda bile varlığını hissettiren monarşik bir liderin varlığında mümkündür.

Shakespeare’in oyununda sergilenen böylesi bir lider, intikamdan çok bağışlayıcılıkla iş gören ve herkes için adaleti sağlayan Prospero’dur. Oyunun başlangıcında sergilenen fırtına da dahil olmak üzere sahne üzerinde gerçekleşen her şey onun kontrolünde ilerler ya da Antonio’nun Sebastian’ı, Caliban’ın Staphano ve Trinculo’yu sürüklediği darbe girişimlerinde olduğu gibi gelişiminin bir noktasında mutlaka onun kontrolüne takılır. Bununla birlikte, fırtınadan sonra gelen sahnede kızı Miranda’ya anlattıklarından onun adadan önceki idari hayatında, yani Milano’daki Dükalığını yönetirken başarısızlığa uğradığını öğreniriz. Her ne kadar, kızıyla beraber sürgüne (ölüme) yollanmasına neden olan bu başarısızlığı kardeşi Antonio’nun ihanetinden kaynaklanıyor görünse de, bunda kendisini kimya ve simya kitaplarına vererek devlet işlerinden aşırı ölçüde uzaklaştırmasının da payı olduğu anlaşılır. Prospero hikayesini anlatırken olayın bu yönünden sürekli tedirgin olduğunu belli eder, Miranda’ya söylediklerini onaylatmaya, sürekli olarak “anlıyor musun? dinliyor musun?” sorularıyla onu kuşatmaya çalışır.

Aynı sahnenin devamı okuyucu/seyirciyi, Prospero’nun adaya geldikten sonra kurduğu yeni iktidarının hizmetkarlarıyla tanışır. Bunlardan ilki olan ve Prospero tarafından “cinçekicim”, “uşağım” diye çağrılan Ariel, oyunun kişiler listesinde “havai bir cin (ruh)” olarak betimlenir. Prospero’nun Milano’daki devlet yönetimi sırasında ve sonrasında geldiği adada geliştirdiği ilmi sayesinde kontrol ettiği bu cin, onun büyülerinin ve verdiği emirlerin cismani bir uzantısı, vücut bulmuş hali olarak iş görür. Ne var ki, bu büyücü-cinçekici, efendi-uşak ilişkisi görüldüğü kadar sorunsuz değildir. Ariel daha ortaya çıktığı ilk sahnede

Prospero'ya ona özgürlüğünü vaatmiş olduğunu hatırlatır. Uşağın bu küçük direnci, efendinin Miranda'ya anlattığı hikayenin devamını getirmesini sağlayacaktır: Prospero ve Miranda daha adaya gelmeden önce bu adaya sürülmüş olan Sycorax adlı bir büyücü Ariel'i hizmetinde çalıştırdıktan sonra onu bir ağacın kovuğuna hapsedmiştir. Sycorax'ın bir erkek çocuğu doğurduktan sonra ölümünün ardından on iki sene daha o ağaç kovuğunda hapsolan Ariel'i Prospero kurtarmış ve hizmetine almıştır. Sycorax'la oğlunun hikayesinin dikkate değer bir biçimde Prospero ile kızının öyküsüne benzemesi bir yana, Prospero Ariel'i bizzat Sycorax'ın ona yaptığını yapmakla tehdit eder ve görevini bitirmeden özgür olamayacağını bildirir. Büyücü ile cini arasındaki gerilimli uzlaşma yeniden tesis edilmiştir, ancak Prospero'nun öyküsünün bütünüyle tamamlanması için sahneye bir başka hizmetkarın, Sycorax'ın oğlu Caliban'ın da girmesi gerekir.

Caliban'ın varlığı Prospero'nun iktidarının bir başka yönünü görmemizi sağlar. Caliban için kullandığı sözler, bu defa, “iblisin dölü, meşum ananın oğlu”, “mendebur” ve “kırbac artığı musibet”tir. Oyunun kişiler listesinde “yabani ve şekli bozuk bir köle” olarak nitelendirilen Caliban hakkında sahnede görüne kadar söylenenler, çalı çırpı toplayıp, odun taşıyıp, ocaklarını yakarak Prospero ve kızına hizmet etmesi hakkındadır. Halbuki, sahneye çıktığında söyledikleri başka bir gerçeği açığa vurur: “... benim olan bu adayı / Gaspette aldın elimden... Öyle bir kralısın ki sen, bana ait Krallıkta, / tek uyruğun var, o da ben, kapatmışsın bu kayaya / bu granitten kayaya, bu mağ'radan ötesini / Yasak etmişsin bana!”¹⁰. Ne Prospero ne de Miranda bu meşru iktidar hakkı iddiasına doğrudan yanıt oluşturamazlar, ancak onun hakaret ve işkence görmesinin nedenini ona hatırlatırlar. Caliban ona dil öğreten Miranda'ya tecavüz etmeye kalkışmıştır. Caliban'ın yanıtından onun eline imkan geçirirse bunu yeniden deneyeceğini anlarız. Dil öğrenme konusundaki tavrı ise oldukça nettir: “Dil öğretmişsin, ne olmuş, ne karım oldu ki benim / Sövmeyi bellemekten başka! Allah kahretsin seni, / Hay öğretmez olaydın o pis dilini!”¹¹.

Prospero'nun Miranda'ya anlattığı öyküden, Caliban'ın yukarıdaki sözleri üzerine sahneden kovulmasına kadarki süreçte, yani daha ilk perde sonuçlanmadan, Shakespeare bizlere ideal yöneticisi Prospero'nun geniş çaplı bir portresini sunmuş olur. Eski Dünya'da kendisini iktidardan düşüren ilmini,

¹⁰ William Shakespeare, *Fırtına*, s. 35.

¹¹ A.g.e.; s. 36.

büyücülüğünü, geldiği Yeni Dünya’da adanın hükümdarı olmak üzere kullanan ve kendi meşruiyetini ikna, tehdit ve ceza usulleriyle sağlayan monarşist bir aristokrat. Oyunun devam eden bölümlerinde, Prospero’nun bu usulleri adaya düşenleri nedamete getirmek ve kaybettiği dükalığını geri almak üzere de kullandığına tanık oluruz. Prospero’nun siyasi stratejisi tebası haline getirmek istediklerini mevcudiyetlerinin kendi mevcudiyetine bağlı olduğuna inandırmak ve onların doğal temayüllerini korku ve kaygı yoluyla denetleyerek kendisine bağımlı kılmak üzerine kuruludur. Stephen Greenblatt’ın belirttiği gibi,

Fırtına boyunca Prospero’nun başlıca büyüclük etkinliği, diğer karakterleri korku ve merak ile hırpalamak ve daha sonra onların kaygısını yaratmanın ve bastırmanın kendisine ait olduğunu bildirmektir¹².

Böylelikle, adaya düşüp sınıfsal konumlarına göre farklı yerlere dağıtılmış olanlar bu etkinlikten farklı düzeylerde paylarını alırlar. Napoli Kralı ve maiyetinin başlıca kaygısı kralın oğlu Ferdinand’ın, yani krallığın tek varisinin kaybolmasıdır. Onlara, gaipten gelen sesler vasıtasıyla, başlarına gelenin vakt-i zamanında Milano Dükü Prospero’yu sürmüş olmalarından kaynaklandığı söylenerek korku ve merakları artırılır. Saray hizmetkarları olan soytarı Trinculo ve sofracı Stephano adanın ufunetli bataklıklarında şarap şişelerini kaybeder, Prospero’nun ganimetlerine konduklarını sandıkları anda tazıların, zağarların saldırısına maruz kalırlar. Tayfalar, kapatıldıkları gemi mahzeninde, dışarıdan işitip göremedikleri kükremeler, ulumalar ve zincir şakırtıları altında esir edilirler. Prospero’nun otoritesi oyun sonundaki ortaya çıkışına kadar onlar için görünmez bir tehdit olarak algılanır ve bu görünmezliği içerisinde daha vurucu ve iz bırakıcı etkilerde bulunur. Gözler önünde belirmediği anda ise, tüm kaygılara son verici bir bağışlayıcılık timsalidir. O ana kadar yaşananlar, “kendilerinden geçmiş”, yani buldukları konumların gereklerini hakkıyla yerine getirmemiş olmalarından kaynaklanmıştır, Prospero’nun yeniden görüldüğü andan itibaren ise, “geçmiş kendilerini” bulanların üzerinde kaygı, korku ve merakla kurulan otorite hem görünmez, hem de görünür vasıflarıyla yaşamaya devam edecektir. En azından, Eski Dünya’nın tüm unsurları, o ana kadar çektiklerini bir daha yaşamamak için ne yapmaları gerektiğini artık iyi bellemişlerdir. Dikkat çekici olan şey, adadaki saatler boyunca benzer suçları işleyip, benzer eziyetleri çekenlerin eski konumlarına döndüklerinde (önce

¹² Stephen Greenblatt, *Shakespeare ve Kültür Birikimi*, s. 158.

soylular, sonra tayfalar ve en sonunda köle Caliban ile hizmetkarlar teker teker sahneye girip Prospero'yla karşılaştıkları sırada) fırtınada kaybettikleri hiyerarşiyi, kolayca ve artık kaygısızca benimseyivermiş olmalarıdır. Paul Brown'un belirttiği gibi;

Kendilerinin efendisi olmayan aristokratlar, hataları düzeltildikten sonra tekrar yöneten sınıfın içine alınırlar ve ayaklandıkları için cezalandırılan avama karşı attıkları kolektif kakhaha yeni dayanışmalarının altını çizer.¹³

Ne var ki, yönetici sınıfın yeniden gücünü pekiştirmesi öncesinde Prospero'nun bağışlayıcılığının ortaya çıkabilmesi için gerçekleşmesi gereken bir şey daha vardır. Prospero'nun kızıyla, Napoli Kralı'nın oğlunun nikahla birleşmesi sözü verilmeksizin o ana kadar yürütülen kaygı siyasetinin hedefi sonuca ulaştırılamayacaktır. Ve Prospero, ancak, Napoli Kralı öldü sandığı oğlu ve Prospero'nun kızı için "... şimdi yaşayacaklardı ki onlar, Kralla Kraliçe olarak!" dedikten sonra, eziyetlerin karşılığı olan ödülü, daha önce nişanlandırılmış bulunan Ferdinand ve Miranda'yı karşılıklarına çıkarır. Eski Dünya'nın fırtınalı kaosu yeniden dönülmemesinin garantisi bu evlilik yoluyla sağlanacaktır. Kral'ın sözleri, kuşku duyulmayacak bir biçimde, bu durumu vurgulamak ve yasalastırmak için söylenir:

*"Verin ellerinizi çocuklar!
Size mutluluk dilemeyen varsa, dilerim, ömür boyu
Mutsuzluktan kutsuzluktan kurtulmasın!"¹⁴*

Bir Aşk ve Evlilik Yuvası Olarak Ada

More, Bacon ve Campanella hayalini kurdukları toplumların evlenme törelerine, kadın erkek ilişkilerini düzenleyen yasalarına kitaplarında özel bir yer ayırırlar. Ele aldıkları toplumlarda, arzuyu denetlemenin ve eşler arası bağılılığı korumanın farklı yollarını ortaya sererler. More'un *Utopia*'sında, eşler arasında aldatmanın cezası aldatan eşin köleliğe mahkum edilmesiyle ve herhangi bir şekilde suçunu tekrar ederse ölüme yollanmasıyla verilir. Boşanma istekleri uzun incelemeler sonucu karara bağlanır ve zorlukla kabul edilir. Eşlerin

¹³ Paul Brown, "*Fırtına ve Sömürgecilik Söylemi*", çev. Hülya Bahçeci, vd., *Mimesis Tiyatro / Çeviri-Araştırma Dergisi*, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Nisan 1999, s. 328

¹⁴ William Shakespeare, *Fırtına*, s. 89.

evlenmeden önce çıplak olarak birbirine görünmeleri sayesinde daha en baştan evlilik sonrası ortaya çıkabilecek kimi huzursuzlukların önü alınmaya çalışılır¹⁵. Bacon, “dünyanın bakiresi” olarak tanımladığı Ben Salem adası ulusunun genelev, fahişe ya da metres tanımadıklarından övgüyle söz eder. Bu ulustakilerin, Bacon’ın “gayrimeşru şehvetin ilacı” diye nitelendirdiği evliliğe kendi doğalarında varolan bir dürüstlikle bağlı oldukları ve ticari (akrabalık, çeyiz ya da şöret için yapılan) evliliklerden uzak durdukları anlatılır¹⁶. Campanella, çareyi tümüyle evlilik kurumunu ortadan kaldırmakta görür. Güneş Ülkesi’nde kimin kiminle beraber olacağına Sevgi isimli yöneticinin idare ettiği kurumdakiler karar verirler ve doğan çocuklar tüm ulusa ait sayıldıklarından toplu halde yetiştirilirler¹⁷. Savundukları yöntemler birbirinden ayrılsa da yazarların kadın-erkek beraberliği açısından iki temel değeri yücelttikleri söylenebilir: namus ve sadakat. Rönesans yazarlarına göre, Eski Dünya’nın, yani Avrupa uygarlığının sosyal huzursuzluğunun giderilmesi için bu iki değer hakimiyetinde ve şehvetten arındırılmış bir cinsel politikanın kurumsallaşması elzem görünmektedir.

Namus ve sadakat değerleri üzerine kurulan söylem, her ne kadar eşler arası eşitlik esaslarından dem vurulsa da, temelde kadının cinselliği üzerinden kurgulanır ve dolayısıyla, aslen kadında varedilmesi, ya da kadın bedeni üzerinden düzenlenmesi gerekir. Shakespeare, *Fırtına*’da tam da böylesi bir varoluşu Prospero’nun kızı Miranda’yla bedenselleştirir. Prospero nasıl monarşik kralların, her yerde mevcut iktidarın, ideal ve özenilesi bir portresiyse, aynı şekilde Miranda da toplumsal yaşamda yer alması gereken soylu kadının sembolünü sunar.

Miranda’da övülen nitelikler, masumluluğu, merhametliliği, yardımseverliği, açıksözlülüğü ve elbette ki güzelliği olarak karşımıza çıkar. Ancak her şeyden önce, içi dışı bir oluşuyla ve sadakatıyla başkalaşır. Ferdinand’la sahnesinde babasının sözünden çıkmamakla, aşkını ilan etmek arasında bocalar, ancak görülmeden onları izleyen Prospero’yu sonradan sevinçlerin en büyüğüne taşıyacak bir tavırla arzu ve sadakati uzlaştırır:

¹⁵ Thomas More, *Utopia*, s. 75-77 ve s. 178.

¹⁶ Francis Bacon, *Yeni Atlantis*, s. 99-101.

¹⁷ Thoma Campanella, *Güneş Ülkesi*, s. 71-77.

- MİRANDA* : Söyle seviyor musun beni?
FERDİNAND : Yerler gökler kavlime olsunlar ki tanık,
Yalanım varsa, cehenneme döndürsünler cenneti,
Doğru söylüyorsam ama, cennet olsun mekanım!
Bu dünyada herşeyden, ama herşeylerden çok
Seviyorum seni değil, tapıyorum sana
MİRANDA : Delilik bu benimkisi,
Ağlıyorum hayatta en gönendiğim şeye!
PROSPERO : (yana) Tanrım,
İki cihanda aziz etsin bu muhabbet kuşlarını
Ve nur insin bu muhabbet üstüne!
FERDİNAND : Niye ağlıyorsun?
MİRANDA : Kendi aczime, vermek için can attığım şeyi
Veremediğ' me, benim olsun diye delirdiğim şeyi de
Alamadığ' ma yapıyorum... Boşuna gayret oysa!
Neye yarar ne kadar iyi saklanmış olsa da ebe,
Buradayım!" diye bağırdıkça?... Hilesiydi bu utancın!
Dobra dobra konuşur beni kutsal saflığım!...
Senin karın olmak istiyorum, evlenirsen,
Evlenmezsen, yavuklun. Dostluğ' na da razıyım,
Hizmetçin olmaya bile... **
FERDİNAND : Hanımımsın sen hala,
Herdaim emrindeyim.
MİRANDA : Kocam oldun öyleyse?
FERDİNAND : Hem de nasıl uça uça,
Kafesi açılmış bir kuş misali... ”¹⁸

** Oyundan alıntılarda şiirselliği ve dilsel akışkanlığı nedeniyle Can Yücel'in çevirisi tercih edilmiştir. Ancak, itiraf etmek gerekirse kimi yerlerde Can Yücel'in şiirselliği kendi ellerinden kaçıp bazı anlam kaymalarına yol açabilmektedir. Miranda'nın burada söylediklerini de, Bülent Bozkurt'un yaptığı gibi, "Eğer benimle evlenmek istiyorsan, benim; / İstemiyorsan, ölünceye dek kimsenin olamam. / İstersen eşin olurum, istemezsen olmam; / Ama istesen de istemesen de hizmetindeyim." diye çevirmek aslına daha uygun olur. (bkz. William Shakespeare, *Fırtına*, çev. Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, Ekim 2000 -3. basım-, s. 77).

Bu sahnenin önemi, hem Miranda hem de Ferdinand'ın Prospero'nun otoritesini tanıyarak ve birbirlerine duydukları arzuyu evlilikle bağlantılayarak hareket etmelerinde yatar. Kendi arzularıyla, babanın talep ettikleri arasındaki bu katıksız uzlaşma, oyunun can damarını oluşturur. Babanın başlangıçtaki yaptırımları ve yasaklamaları arzuyu kızıştırmaya yaramış ama aynı zamanda onu biçimlendirip olması gerekene yönlendirmiştir. Böylesi bir arzu, repliklerde de dile geldiği gibi, öylesine kutsal ve cennete özgüdür ki, cinsel birleşme onun sadece önemsiz bir boyutunu oluşturur. Dahası, aşkın şehvetten sıyrılıp kurtularak kutsileşmesi, cinsel birleşmenin kendisini de kutsal bir törene dönüştürür. Ferdinand'ın, çektiği çileye katlanma biçimiyle kendisini ispatlaması üzerine ona kızını teslim eden Prospero'ya söylediği aşağıdaki sözleri, hem bu birleşik kutsallığı vurgular hem de bu aşkın geleceğini garanti altına alır:

“Emelim hep,

Mutlu günler, nurtopu bebeler ve uzun bir ömür

Madem, bu aşk gibi bir aşkla, en gölgeli kuytu,

En kenarda köşe, ve de insanın aklını çelen

Şeytanın iğvası, onurumu çiğnetip bana,

Şehvete dönüştüremez ve o düğünün düğün çiçekler'ni

Ellerime ezdiremez, hayal ettikçe ben o şenliği

Güneş Tanrısı Föbus'ın tökezlenmiş atlarıyla

Ve zincire vurulmuş gecesiyle o günün”¹⁹

Bu haliyle, Miranda'yla Ferdinand'ın sahnedeki birlikteliği tam da Bacon'ın “gayri meşru şehvetin ilacı” saydığı evliliğin ilahlaştırılması olarak görülebilir. Diğer yandan, bu birlikteliğin ilacı olduğu şey, sadece şehvet değil, bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi, aynı zamanda “gayri meşru siyaset”tir. Prospero'nun dükalığını geri alması Miranda'nın sosyal konumunu bir anda düşesliğe yükseltmiş ve Napoli Kralı'nın, oğluyla evliliklerini kutsamasıyla da geleceğin kraliçesi yapılmıştır. Dolayısıyla, Gonzalo'nun finalde sorduğu “*Milano Dükü'nün Milano'dan atılması acaba, torunları Napoli Kralları olsun diye*

¹⁸ William Shakespeare, *Firtına*, s. 61-62.

¹⁹ *A.g.e.*; s. 72-73.

miydi?"²⁰ sorusunun cevabı olan yüksek sesli bir "Evet!", okuyucu/seyirci için oyunun kurgusunun yardımıyla çoktan hazırlanmış durumdadır. Böylelikle, oyunun sonunda Miranda'yla temsil edilen sevgi ve Prospero'yla temsil edilen iktidar ustalıkla bir biçimde bir araya getirilmiş olur. İktidarın kollayıcılığında bir sevgi ya da sevgiyle kutsanan bir iktidar.

Sonsöz: Britanya Krallığı ve Tiyatro Sahnesi Olarak Ada

Bu yazının başlangıcında *Fırtına*'nın hem bir ütopya metni, hem de bir ütopya eleştirisi olarak okunabileceğinden bahsetmiştik. Şimdiye kadar üzerinde durduğumuz, Shakespeare'in ütopyalarda dolaysız bir biçimde eleştirdikleri üzerine kuruldu. Ütopya metinlerinin Avrupa monarşilerinin dışında kurmaya çalıştıkları ideal düzenin, Shakespeare tarafından hem coğrafi hem de simgesel düzeyde bizzat bu monarşilerin bağrında yeşertildiğini göstermeye çalıştık. Bununla birlikte, Shakespeare'in kendi söylemini kurgulaması açısından düşsel bir adaya gereksinim duyması, onun niyetinin yine de bütünüyle olumlamadığı kendi çağının monarşik düzenlerine dair hayali bir ütopya kurma yönünde olduğunu gösterir. Ne var ki, gerçek bir *commonwealth*'in, yani tüm halkın refahını sağlayacak siyasi ve kamusal bir düzenin nasıl inşa edilebileceğine dair kurguladığı ütöpik çözümler bizzat Britanya Krallığı'ndaki siyasi otoritenin hegamonik söylemini yeniden üretmeye yarar.

Sırasıyla ele alacak olursak, öncelikle, sergilenen olayların cereyan ettiği adanın coğrafi belirsizliği ve adanın doğasının yabancılığı Prospero'nun oyun içinde oluşturacağı düzenin evrenselliğini teminat altına alır. İnsanın en doğal zaafı ve en hakiki ihtiyaçları üzerinden biçimlendiği söylenebilecek böylesi bir düzenin "olmayan yer"de var edilebilmesi, "her yer" için, özellikle de oyunun hitap ettiği Britanya adasının vatandaşları açısından model oluşturabileceğini vurgular. Hem zaten, göstermeye çalıştığımız gibi, adanın sakinleri seyircinin yadırgamayacağı ölçüde kendilerindedir. O halde, "kendilerinden geçmişken geçmiş kendilerini bulmak" sadece oyunun içindekiler için değil, seyirciler açısından da geçerli bir önerme sayılabilir. Diğer yandan, düşsel adada yaşananlarla seyredenlerin dünyası arasındaki ortaklık anlatıdaki karakterlerden ibaret değildir, adadaki olayların zamanıyla sahnelemenin süresi de paralel ilerler. *Fırtına* koptuğunda saat öğleden sonra iki civarındadır ve oyunun sonunda Prospero tutsaklarının karşısına çıktığında saatin altı olduğu belirtilir.

²⁰ A.g.e.; s. 89.

Bu süre zarfında sahne bütünüyle adaya dönüşmüş, adanın gerçekliği eşzamanlı bir biçimde seyircinin gerçekliğini kuşatmıştır. Prospero'nun doğrudan seyirciye hitap eden kapanış sözleri anlatılanlar, gerçekte yaşananlar ve sahnede gerçekleşenler (öykü, yaşam ve sahne) arasındaki bütünlüğü vurgularken, anlatılanlara onay verme sorumluluğunu da seyirciye yükler:

*“Alkış tutan eller'nizle,
Doldurun ki yelkenimi,
Memnun etmek seyredeni sayenizde mümkün olsun!
Onca tılsım, onca afsun
Hep duanıza bereket,
Yoksa sonum felaket.”²¹*

Terry Eagleton'ın belirttiği gibi, “Görevi, tikel bir toplumsal düzeni, onu doğanın değişmezliği ve kaçınılmazlığı ile doldurarak doğallaştırmak olan söylem genellikle ideoloji olarak adlandırılır”²². Shakespeare'in *Fırtına*'da ürettiği ütöpik çözümlerin de bu yönüyle son kertede ideolojik oldukları iddia edilebilir.

Prospero ve Miranda'nın temsil ettiği değerler, onlar aracılığıyla kurulan metaforlar aşikar bir biçimde oyunun ideolojik söyleminin niteliğini belirler, ama bu söylemin temel dayanak noktasını bizzat, Shakespeare'in dahil olduğu “Kral'ın Adamları” topluluğunun da hamisi olan Kral James'in söyledikleri oluşturur: “Ben kocayım, ve tüm ada benim yasal eşim; Ben başım ve o da benim vücudum”²³. Bu söylemde, Prospero'nun iktidarında olduğu gibi, Kral'ın görünür-görünmez varlığı tüm adaya dağılmıştır, diğer yandan onun tebasına ve tebasının ona sadakati evliliğe özgü sevgi ve saygıyla perçinlenir. Bu, kadınların olmadığı, daha doğrusu, Prospero'nun yozlaşmış uygarlığın dışında tutarak yetiştirdiği kızı Miranda'yla ilişkisinde olduğu gibi, kadının erkeğin doğal bir uzantısı, adeta bir uzvu gibi davrandığı bir düzendir.

Fırtına'daki adada Miranda dışında herhangi bir kadına rastlanmaz, Prospero ve Napoli Kralı'nın eşleri hakkında birer “iffet timsali” oldukları dışında bir

²¹ A.g.e.; s. 94.

²² Terry Eagleton, *William Shakespeare*, çev. A. Cüneyt Yalaz, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1998, s. 110.

²³ Kralın 1603 yılında parlamentoda yaptığı konuşmadan aktaran C.H. McIlwain, *The Political Works of James I*, Cambridge, Mass. 1918, s 272; (William Shakespeare, *The Tempest*, s. 39).

bilgimiz yoktur, adanın eski hakimi Sycorax ise, şeytani güdülerinde sayesinde gayri meşru yollarla peydahladığı oğlunu dünyaya getirdikten sonra ölmüştür. Bu yoksunluğu Kral James'in kendisini tasvirinde olduğu gibi bütünüyle “Koca” ve “Baba” imgesi doldurur, ve her ikisi de annesiz olan çocukları babaların ittifakı birleştirir. Adanın ücra coğrafyasında kurulan ve Prospero'nun varisleri aracılığıyla Avrupa'ya, Kral James'in Britanya'sına taşınacak olan paternal düzen, hem kadınların soy ağacındaki varlığının önem taşıdığı önceki siyasete, hem de gelişmekte olan burjuva girişimciliğinin önünde engel oluşturmaya başlayan ortaçağa özgü patrimonial bağlara son verecektir. Gerçekten de, Richard Sennett'in belirttiği gibi, “baba” ile “patronu” ilişkilendiren paternalizm, “baba” kavramının ölçeğini ve gücünü büyütecek²⁴ ve iktidarın saray ve soylular ölçeğinden çıkarak tüm ulusa yayılmasına, tüm ulusça içselleştirilmesine olanak sağlayacaktır. Shakespeare'in adasında hayati yönleriyle işlenen bu paternalist söylem, bir diğer yönüyle Eski Dünya'yı ayakta tutan monarşilere dayalı feodal sistemin kendisini feshetmeksizin dönüştürmesine ve Yeni Dünya'nın önlerinde yeni vaatler doğurduğu kapitalist sistemin tüccar girişimcileriyle uzlaşmasına yol açacakmış gibi görünmektedir.

Ne var ki, Shakespeare'in adına methiyeler düzduğu bu uzlaşma, esasen, monarşik liderliğin değil, kolonileşmenin ve sömürgeleşme üzerine kurulu emperyalist hedeflerin belirlediği ortak çıkarların üzerinde inşa edilmiştir. O halde, mevcut gelişmeler açısından tayin edici olan sömürgecinin sömürgeleştirilenle ilişkisidir. Shakespeare'in Prospero üzerinden Caliban'a bakışında dönemin baskın ideolojik söyleminin yansımaları bulmak zor sayılmaz, bu söylem “*insanlardaki aşağılık, kötü ve vahşi olan herşeyi simgelemek üzere yerliyi kullanır*”²⁵. Ancak yine de, Prospero'nun Caliban'ı “vebali” sayarak adada yalnız başına bırakmasının ardında, rönesans hümanizmasının insanı herşeyin ölçütü sayan görüşlerinin yansımaları bulmak mümkündür. Prospero gibi Caliban da sonradan, yaptığı hatalar ve öğrendikleri doğrultusunda kendi adasının hükümdarlığını kendi başına oluşturacaktır. Bu çözümün oyunun sergilediği diğer çözümlerin içerisinde en zayıfı olduğu kuşku götürmez, ama Shakespeare'in savunduğu cinsiyetsizleştirilmiş ve yabancıdan arındırılmış ütopyik siyasi-toplumsal düzen açısından Caliban'ı dışarıda tutması kaçınılmazdır. Dolayısıyla, çözüm kendi çözümsüzlüğüyle birlikte sergilenmek zorundadır. Nitekim, oyunda sergilendiği gibi, Caliban ya da Antonio gibi

²⁴ Richard Sennett, *Otorite*, çev. Kamil Durand, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, Ağustos 1992, s. 75.

²⁵ Jack Weatherford, *Vahşiler, Barbarlar ve Uygurluk*, çev. Şen Süer, İstanbul, Versus, Nisan 2008, s. 261.

herhangi bir “öteki”nin yokluğunda Prospero’nun otoritesinin de bir anlamı kalmaz. Geriye, Prospero’nun bilgeliğinin ve vücudunun Miranda’nın torunlarında süreceğine dair zarif bir hayal, ya da, Shakespeare’in tiyatroyu bırakmasının ardından dünyanın eskimeyen değerleriyle ayakta kalacağına dair hoş ama imkansız bir ütopya kalır.