T. C.

İstanbul Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

# William Shakespeare'in 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' Adlı Komedisini Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Bir Yeniden Okuma Denemesi

Ayşan Sönmez

2501990477

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay

İstanbul, 2007

## ÖZ
## WILLIAM SHAKESPEARE'İN 'BİR YAZ GECESİ RÜYASI' ADLI KOMEDİSİNİ TOPLUMSAL CİNSİYET EKSENİNDE BİR YENİDEN OKUMA DENEMESİ

Ayşan Sönmez

Bu çalışma William Shakespeare'in 'Bir Yaz Gecesi Rüyası' adlı komedisini feminist bir bakış açısıyla incelemeyi amaçlar. İlk bölümde, oyunun yeniden okumasına zemin hazırlayan ideolojik arka planla tanışıklık sağlanır. Metin analizinde kullanılacak değerlendirme kriterlerine açıklık getirmek için toplumsal cinsiyet tartışmalarına dair genel bir değerlendirme sunulur ve feminist eleştiri geleneği tarihselleştirilir. Çalışmanın temellendirildiği ana eksen, Shakespeare tiyatrosundaki toplumsal cinsiyete ilişkin verilerin yazarın kendi döneminden bağımsız yorumlanamayacağı düşüncesi üzerine kuruludur. İkinci bölümde ise, genel olarak Shakespeare dönemi İngiltere'sindeki toplumsal ortama, özelde dönemin kadınlık, evlilik ve aile algısına dair çeşitli veriler sunulur. Çalışmanın ana ekseni modernist bir hareket olan feminizmi ve feminist dramaturji kriterlerini, bizlere yüzyıllar öncesinden seslenen bir klasik yazarın metniyle buluşturma üzerine kuruludur. Üçüncü bölüm ise oyunun dramaturjik tartışmasına ayrılmıştır. Dramaturji yapılırken bir soyutlamaya gidilir, toplumsal cinsiyet vurgusu ön plana alınır ve Shakespeare'in metninde tartışmaya açtığı diğer dramaturjik belirleyenler, toplumsal cinsiyet tartışmalarını etkilediği ölçüde ele alınır. Çalışma dönem panoramasından ve metin analizinden yola çıkar ve son bölümünde, elde ettiği veriler ışığında 'Bir Yaz Gecesi Rüyası'ndaki toplumsal cinsiyet tartışmalarına ilişkin yorumlar ve sonuçlar çıkarmayı amaçlar.



## ABSTRACT
## RE-READING THE COMEDY OF SHAKESPEARE, 'A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM' THOROUGH A FEMINIST PERSPECTIVE

The following work aims to examine the comedy of William Shakespeare's 'A Midsummer Night's Dream' with a feminist perspective. The first chapter introduces familiarity of the ideological background to lay the groundwork for the play to be reread. In order to provide clarification for the evaluation criteria which will be used in the text analysis, a general summary of the gender arguments is presented and the tradition of the feminist criticism is abstracted. The main assertion of this work is that assertions about the gender issue in Shakespeare's theatre cannot be held regardless of the author's own historical period. In the second chapter, several data of the Shakespearean England, and particularly the historical perception of femininity, marriage, family are presented. The very assertion of the work is dwelled on getting feminism, which is modernist movement and feminist dramaturgy criteria with a classical writer who calls out from hundreds of years. In the third chapter, the dramaturgy of the play is held in abstraction while gender argumentation is given preference. The work starts with the historical panorama and text analysis, and in final chapter, questions the gender issue in 'A Midsummer Night's Dream' in the light of data derived from the that analysis.

T.C
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

# TEZ ONAYI

Enstitümüz **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji** Anabilim Dalında **2501990477** numaralı **Ayşan Sönmez'in** hazırladığı **"William Shakespeare'in 'Bir Yaz Gecesi' Adlı Komedisini Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Bir Yeniden Okuma Denemesi"** konulu **YÜKSEK LİSANS/** ~~**DOKTORA TEZİ**~~ ile ilgili **TEZ SAVUNMA SINAVI,** Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 15.Maddesi uyarınca **16/05/2007 Çarşamba** günü **saat 13:30'da** yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin .....KABUL.....'ne* **OYBİRLİĞİ /**~~**OYÇOKLUĞUYLA**~~ karar verilmiştir.

| JÜRİ ÜYESİ | KANAATİ(*) | İMZA |
|---|---|---|
| PROF.DR. DİKMEN GÜRÜN | KABUL | |
| YRD.DOÇ.DR.HASİBE KALKAN KOCABAY | KABUL | |
| YRD.DOÇ.DR.YAVUZ PEKMAN | KABUL | |
| YRD.DOÇ.DR.ÖZDEN SÖZALAN | KABUL | |
| YRD.DOÇ.DR.ARZU KUNT | KABUL | |

Besim Ömer Paşa Caddesi Beyazıt-34452-İstanbul
Tel:0212 440 00 00 –14221 – Fax: 0212 440 03 40

# ÖNSÖZ

Klasikler evrenseldir veya tam tersi bir deyişle, evrensel değerlere seslenen yapıtlar klasikleşmeye adaydır.

Birçoğumuz "evrensel"in tanımının hepimizi eşit derecede kapsadığını; her birimizin sesi, soluğu, simgesi olduğunu düşünmüş olabiliriz. Tıpkı "eşitlik, özgürlük ve kardeşlik" gibi… Bu sözleri duymak ve inanmak insana metafizik bir güç verir: Hepimiz özgürüz, eşitiz ve kardeşiz…

O zaman neden?

O zaman neden insanların bir kısmı, "diğerlerinin" daha eşit, daha kardeş ve daha özgür olduğunu iddia eder?

Neden kitaplara basılan, duvarlara asılan, kürsülerde söylenen sözlerin gerçek hayatta "evrensel" bir karşılığı olmaz?

O halde neden evrensel bir yapıt hepimizin ruhunu aynı şekilde okşamaz?

Neden birileri çıkıp "bu sözler bizi yansıtmıyor", veya "bizi biz gibi göstermiyor"; "değiştiriyor", "dönüştürüyor", "çarpıtıyor", "görmüyor" der?

Bu hoşnutsuzlar grubuna "ötekiler" denir.

Nicel olarak değil nitel açıdan "ötekiler"…

Kitaplara basılan, duvarlara asılan, kürsülerde söylenen sözlerde kendilerini yeterince bulamayan insanlar…

Kadınlar, köleler, yaşlılar, sakatlar, çocuklar, yoksullar, eşcinseller, trans seksüeller…

"Farklı" milletlerden ve "farklı" ırklardan olanlar…

"Farklı" coğrafyalarda yaşayanlar…

Gündelik hayatta sıkça kullandığımız, hatta bize mizahın kapılarını açan bir tabir vardır: “Bakış açısına göre değişir.”

Okuduklarımızdan, izlediklerimizden, dinlediklerimizden, gözlemlediklerimizden çıkardığımız sonuçlar “bakış açısına göre değişir”.

Yazarın gözüyle okurun gözü buluşur ve akıl devreye girer. Akıllar ortaklaşır, çatışır, birbirini onaylar, reddeder, bir yerlerde buluşur veya savrulup kopup gider…

Çünkü “görme biçimlerimiz”, “bakış açısına göre değişir”.

Shakespeare’in tiyatrosunu “ötekiler” nasıl görür?

Bundan 400 yıl öncesindeki “konumdaşları” için ve onlar adına söylenenleri bugünden nasıl dinler?

**Bir Yaz Gecesi Rüyası**’nı kadınlar nasıl görür? Shakespeare’in kaleminden dökülenleri nasıl okur ve dinler? Aklıyla ve kalbiyle…

**Bir Yaz Gecesi Rüyası**’nı toplumsal cinsiyet ekseninde bir yeniden okuma girişimi, oyuna “ötekilerin”/”ötekileştirilenlerin” bir kısmının gözüyle bakmayı dener; 400 yıl öncesinin dünyasıyla günümüzü buluşmaya ve tartışmaya davet eder.

‘Hamlet’ dramaturji çalışması ve ‘Bir Yaz Gecesi Rüyası’ atölye hazırlığı sürecinde Shakespeare’in dünyasını ve tiyatrosunu birlikte tartıştığım, Tiyatro Boğaziçi üyesi ve İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu üyesi bütün çalışma arkadaşlarıma teşekkür etmek istiyorum. Bu çalışmada hepsinin emeği var. Ayrıca, bu çalışmayı hazırlarken bana danışmandan öte bir tavırla yaklaşan ve yardımlarını esirgemeyen Hasibe Kalkan Kocabay’a ve Sosyal Bilimler Enstitüsü’nün kadın çalışanlarına teşekkür ediyorum.

# İÇİNDEKİLER

**ÖZ/ABSTRACT**.....iii

**ÖNSÖZ**.....iv

**GİRİŞ**.....1

**1. TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMINA GENEL BİR BAKIŞ** .....3
1.1 Toplumsal Cinsiyete Dair.....4
1.2 Feminist Eleştiri Geleneğinin Tarihselleştirilmesi…….....5

**2. SHAKESPEARE TİYATROSUNUN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ELE ALINMASI**……..….....11
2.1 Shakespeare Dönemi İngilteresi.....13
2.1.1 Reform Hareketleri ve İngiltere.....15
2.1.2 Kraliçe Elizabeth Dönemi.....…….....15
2.1.3 Tudor Hanedanlığının Sonu…….……16
2.2 Shakespeare Dönemi Kadınlık, Evlilik ve Aile…….……17
2.2.1 Elizabethyen Hiyerarşide Kadının Yeri……..……..……17
2.2.2 Bir Kadın Olarak Kraliçe Elizabeth'in Toplumsal Etkisi…….....18
2.2.3 Shakespeare Döneminde Aile Kurumu……19
2.2.4 Shakespeare Dönemi Edebiyat Geleneği İçinde Kadınlar.……...23

**3. BİR YAZ GECESİ RÜYASI HAKKINDA**……..……...26
3.1 Oyunun Yazınsal Kaynakları……..27
3.2 Oyunun Öyküsü……..28
3.3 Oyunun Öyküsünün Toplumsal Cinsiyet Özelinde Yorumlanması.....31
3.3.1 Atinalılar: Theseus, Egeus, Demetrius, Lysander ve Hippolyta, Hermia, Helena…….....32
3.3.2 Atina Odağı: Birinci Perde-Birinci Sahne Metin Analizi .....36
3.3.2.1 Öyküleme…….....36
3.3.2.2.Replik Akışı…….....37
3.3.3 Orman Perileri: Oberon, Puck ve Titania…..…….....60
3.3.4 Orman Odağı: İkinci Perde-Birinci Sahne Metin Analizi.....63
3.3.4.1 Öyküleme…….....63
3.3.4.2 Replik Akışı ……..…...…….....64
3.4.Kadın Karakterlerin Öyküsel Akış İçinde Konumlanışları...…….....78
3.4.1 Titania……...80
3.4.2 Hermia……..86
3.4.3 Helena……..93
3.4.4 Hippolyta……..95
3.5.Shakespearean Komedi ve Bir Yaz Gecesi Rüyası……..…….....100
3.6 Shakespeare Tiyatrosuna Feminist Yaklaşımlar…….....102

**SONUÇ**.....106

**KAYNAKÇA**.....108

# GİRİŞ

Shakespeare'in tiyatrosu ait olduğu tarihsel dönemin kültürel/politik ve sanatsal eğilimleriyle birlikte değerlendirilmelidir. Yazarın tiyatrosunu günümüz toplumuna özgü kriterler ile ele almak, önyargılı sonuçlara yol açabileceği gibi tartışmayı sığlaştırabilir, keskinleştirebilir ya da kapsamını daraltabilir. Bu eğilim, yazarın tiyatrosunun temas ettiği her türlü temanın tarihselleştirilmesinde ufkumuzu sınırlamasının yanı sıra, yazarı ve dönemini anlamaya çalışmaktan ziyade yargılamamıza neden olabilir.

Shakespeare bizlere 16. yüzyıl içinden seslenen bir yazardır; kendi kültürünün taşıyıcısıdır. Bu nedenle, yapıtlarındaki toplumsal cinsiyete dair veriler ve yorumlar da dönemin politikalarından bağımsız bir şekilde sorgulanmamalı ve yargılanmamalıdır. Bir yazarın yapıtı yazarın ideolojisinden, yazarın ideolojisi de dönemin koşullarından tamamen bağımsız ele alınamayacağına göre Shakespeare'in oyunlarının incelenmesi, yazarının dönemindeki toplumsal cinsiyet tartışmalarına dönük tavrını açığa çıkaracaktır.

Shakespeare tiyatrosundaki cinsiyetçi öğelerin masaya yatırılmasının tarihi, yazarın tiyatrosunun uzun geçmişi göz önünde tutulduğunda hayli yenidir. Modernist bir hareket olan feminizmin yeni bir bilimsel kategori olarak kendini meşrulaştırdığı tarihsel dönem olan 1970'li yıllardan itibaren, diğer edebiyat eserleriyle birlikte tiyatro klasikleri de incelemeye alınır. Feministler Shakespeare'in oyunlarından yola çıkarak, yazarın döneminde yaşayan kadınların "gerçek" yaşamlarına dair verileri elde etmeye çalışırken, diğer yandan oyunların dramaturjilerindeki cinsiyetçi yönleri keşfetmeye başlarlar.

Feminist metodoloji her türlü toplumsal, bilimsel, kültürel ve siyasal alana uygulanabilir. Feminizm ve bu dünya görüşünden yola çıkarak belli değerlendirme kriterleri inşa eden feminist dramaturji klasik bir yapıtla karşılaşma yaşayabilir; bir tartışmaya girebilir. Hatta döneme hakkını teslim ettiğimiz müddetçe, 400 yıl öncesinin toplumsal dinamikleriyle yüzleşme imkânlarının yaratılması toplumsal modellerin karşılaşma yaşaması anlamında hayli öğretici ve geliştirici de olabilir. Feminist metodolojinin tiyatro alanıyla buluşmasını, bu iki dinamiğin birbiriyle tartışmaya girmesi olarak değerlendirmek önemlidir. Bu tartışma bize yeni kuramsal analizlere ve yeni buluşmalara gidebileceğimiz bir zemin hazırlar ve en önemlisi ufkumuzu genişletir, farklı olasılıklar üzerine düşünmemizi sağlar.

**Bir Yaz Gecesi Rüyası,** feminist bir bakış açısıyla yeniden okunma denemesi için oldukça uygun bir oyundur. **Bir Yaz Gecesi Rüyası** devlet yapılanması ve yönetim modelleri üzerine tartışma açan bir yapıt olmakla beraber, libidonun ve "cinsel arzu"nun bu yönetim mekanizmaları tarafından manipülasyonu çerçevesinde ele alındığında, toplumsal cinsiyet analizine ilişkin doğrudan veriler sunar. Oyun metni üzerinden yapılacak bir dramaturji çalışması, dönemin kadınlık algısı, evlilik ve aile kurumuyla ilgili tartışmalar için elverişli bir zemin hazırlar.

Shakespeare tiyatrosundaki toplumsal cinsiyet izleği, yazarın dönemine ve feminist eleştiri kuramına ilişkin daha derinlikli veriler ve argümanlar eşliğinde, daha kapsamlı bir şekilde sorgulanabilir elbette. Hatta yazarın diğer eserleri de bu bağlamda değerlendirilebilir. Ancak, bu çalışma, bir başlangıç yapma iddiasına sahiptir; yazarın dönemine ve feminist dramaturji kriterlerine genel hatlarıyla yer verilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümü Shakespeare'in metinlerinin feminist bir okumayla kurduğu ilişkiye bir giriş yapacak şekilde düzenlenmiştir. Bu bölümde, metin analizine bir arka plan oluşturması düşüncesiyle, toplumsal cinsiyet kavramına ve feminist eleştiri geleneğine dair genel bir panorama sunulur.

İkinci bölüm ise Shakespeare dönemine ayrılmıştır. Shakespeare'in oyunlarını yazdığı tarihsel dönemin dinamikleriyle bir tanışıklık yaşanması amaçlanmıştır. Bu bölümde, Shakespeare'in oyunlarındaki dramaturjiye etkisi bağlamında genel hatlarıyla İngiltere tarihinden bahsedilir ve ardından, dönemin kadınlık algısına, evlilik ve aile kurumlarının taşıdığı anlama dair veriler sıralanır.

Üçüncü bölüm **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın metin analizine odaklanmıştır. Oyun metni incelenir ve elde edilen sonuçlar ışığında, oyundaki toplumsal cinsiyet tartışmalarıyla ilgili çıkarsamalar yapılır. Oyundaki odaklar ve kadın karakterler analiz edilir; Shakespeare'in dramaturjinin açığa çıkarılması ve feminist bir bakış açısıyla değerlendirilmesi hedeflenir. Ardından Shakespeare komedilerindeki kadınlık, aile ve evlilik, **Bir Yaz Gecesi Rüyası** ile birlikte alınır ve feministlerin Shakespeare tiyatrosuna ilişkin görüşlerine ve bu konuyla ilgili tartışmalara yer verilir.

Sonuç bölümünde ise elde edilen sonuçlar toparlanır ve başka çalışmalara yardımcı olabilecek çeşitli öneriler yapılmaya çalışılır.

# 1. TOPLUMSAL CİNSİYET KURAMINA GENEL BİR BAKIŞ

Shakespeare'in tiyatrosu, sunduğu malzeme açısından hayli gelişkindir. Kendi döneminde olduğu gibi sonrasında da, hatta aradan geçen 400 küsur yıla rağmen hala bir başvuru malzemesidir; tiyatrocular ve edebiyat eleştirmenleri onunla hem kendilerini eğitilir, hem de bir hesaplaşma içine girerler. Shakespeare her tarihsel dönemde, o dönemin koşullarına özgü kriterlerle masaya yatırılır. Tartışmalar, hesaplaşmalar derinleşir ve oyunlar tabiri caizse didik didik edilir. Şaşırtıcı olduğu kadar dikkat çekici olan şudur: Shakespeare'de her tarihsel döneme özgü dinamiğe kaynaklık edecek malzeme vardır. Her dünya görüşü veya "izm", yazarın eserlerine başvurur veya en azından kıyaslamalar veya değillemeler üzerinden bu eserleri mercek altına alır.

Shakespeare tiyatrosunun dramaturjik belirleyenleri de çok çeşitli ve katmanlıdır. Günümüzde, kimliklerin çoğul ve "yenilikçi" argümanları, Shakespeare tiyatrosu üzerinden veya bizzat bu malzeme kullanılarak tartışmaya açılabilir. Örneğin, kendine pozitif ayrımcılık talep eden her toplumsal kimlik, Shakespeare tiyatrosunu tartışabilir. Toplumsal cinsiyete, cinsel yönelime, etnik ve ırksal aidiyetlere, sınıf temelli analizlere ilişkin çözümlemelerde Shakespeare tiyatrosu her zaman bir muhataptır. Oyunlardaki temalar, her cinsi, cinsel yönelimi, etnik/ırksal aidiyeti, sınıfsal konumlanışı kapsar; bu aidiyetler onun oyunlarında karakterler, tipler veya temalar olarak karşımıza çıkar.

Shakespeare'in **Bir Yaz Gecesi Rüyası** adlı oyununa odaklanan bu çalışma, yazarın tiyatrosunu ele alırken bir soyutlamaya gider ve kadınlık, kimlik ve toplumsal cinsiyet eksenini temel alır. **Bir Yaz Gecesi Rüyası** elbette ki sadece toplumsal cinsiyete özgü dramaturjik belirleyenlerle donatılmış değildir. Shakespeare bu oyununda, bir devlet yapılanması tartışmaya açtığı gibi, yönetenler ve yönetilenler arasındaki ilişki üzerine de önemli görüşler ileri sürer. Ancak **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın feminist bir okuma denemesi, toplumsal cinsiyet dramaturjisine pozitif ayrımcılık yapacak, çalışmanın kapsamını bu eksen üzerinde yürütülen tartışmalarla sınırlı tutacaktır.

## 1.1 TOPLUMSAL CİNSİYETE DAİR

**Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın feminist bir yeniden okuması, kendisine dramaturjik belirleyen olarak toplumsal cinsiyet kavramını eksen alır. Toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek cinsini biyolojik varlıklar değil, toplumsal/kültürel olarak inşa edilmiş varlıklar olarak ele alır. Toplumsal cinsiyet teriminin İngilizcesi, "**gender**" şeklindedir ve Bertolt Brecht'in tiyatrosunun temel kavramlarından biri olan "**gestus**" ile benzerlik taşır. **Gestus**, toplumsal jesttir; yani, toplumsal algı kalıpları içinde belirli sosyo-politik, ekonomik ve kültürel ilişki biçimlerine gönderme yapan tavırları ima eder.[1] Feminizmin ve feminist eleştiri kuramının temel başvuru kavramı olan toplumsal cinsiyet ise kültürel olarak inşa edilmiş sözlü, yazılı, görsel jetlerdir. Feminist kuram, kadın ve erkek cinsine özgü toplumsal kodlamaların verili veya doğuştan olmadığı tezinden hareket eder: Kadın veya erkek doğulmaz, kadın veya erkek olunur. Burada ima edilen elbette ki biyolojik cins ayrımı değil, kadınlık ve erkeklik rollerindeki kültürel farklılıktır. Feminist eleştiri geleneği de kendisine toplumsal cinsiyet kavramını eksen alır ve buradan yola çıkarak çeşitli kriterler oluşturur.

**Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın feminist bir bakış açısıyla yeniden okunması, feminist tiyatro ve edebiyat eleştirisinin kriterlerini eksen alacaktır. Oyun metniyle karşılaşmaya geçmeden önce, feminist eleştiri kuramının tarihsel gelişiminden ve genel karakterinden bahsetmek, oyunun yeniden okunmasına bir rota çizmesi açısından faydalı olacaktır.

[1] Bu çalışma toplumsal cinsiyet kuramına yönelik detaylı bir çerçeve kurmayı amaçlamamış, **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın arka plan okuması için gerekli olan temel tanımı vermekle sınırlı kalmıştır. Toplumsal cinsiyet kuramının farklı eğilimler tarafından nasıl ele alındığı hakkında başvurulabilecek kaynaklardan bazıları şunlardır: Andree Michell, **Feminizm**, çev: Şirin Tekeli, İletişim Yayınları/Cep Üniversitesi, İstanbul, Ağustos 1993; Sheila Rowbotham, **Kadın Bilinci Erkek Dünyası**, çev: Şükrü Arpat, Payel Yayınları, 1997; Kate Millet, **Cinsel Politika**, çev: Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul 1998; Simone de Beauvoir, **Kadın "İkinci Cins": Genç Kızlık Çağı, Evlilik Çağı, Bağımsızlığa Doğru**, çev: Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul 1993; Angela Davis, **Kadınlar, Irk ve Sınıf**, çev: İnci Çeliker, Sosyalist Yayınları, İstanbul, Kasım 1994; Anne Phillips, **Demokrasinin Cinsiyeti**, çev: Alev Türker, Metis Yayınları, İstanbul, Kasım 1995; Serpil Çakır, Necla Akgökçe (yay.haz.), **Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem**, Sel Yayıncılık, İstanbul; bell hooks, **Feminizm Herkes İçindir**, çev: E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, Çitlembik Yayınları, İstanbul 2000.

## 1.2 FEMİNİST ELEŞTİRİ GELENEĞİNİN TARİHSELLEŞTİRİLMESİ

Feminist eleştiri geleneği, feminizmin üç farklı ekolünün tezleriyle dirsek teması içinde ilerler: Birinci Dalga Kadın Hareketi, İkinci Dalga Kadın Hareketi ve Yeni Fransız Feminizmi. **Bir Yaz Gecesi Rüyası** oyununun metin analizi esas olarak İkinci Dalga Kadın Hareketi'nin gündeme getirdiği, kadınlığı ve erkekliği belli verili koşullar içinde ele alan, bu kimlikleri biyolojik değil, kültürel/toplumsal varlıklar olarak değerlendiren tezleri temel almıştır. Bu nedenle, feminist tiyatro alanına aslen 90'lı yıllarla birlikte giren, ve kadınlık ve erkeklik kavramlarını dilbilim, göstergebilim, psikanaliz kuramı ve yapı bozum tekniklerini de devreye sokarak hayli kapsamlı bir şekilde değerlendiren ve bu yönde yeni belirleyenler oluşturan Yeni Fransız Feminizmi'nin değerlendirme kriterleri, bu çalışmanın temel ekseni dışında tutulmuştur.

Feminizm bir dünya görüşü olarak meşruiyetini Birinci Dalga Kadın Hareketi diye adlandırılan tarihsel dönemde kazanmaya başlar. Özelde Batılı ülkelerde, modernizmin inşasında aktif rol almış kadınlar, modernizm kendi meşruiyetini sağladıktan sonra kamusal alandan; buradaki ilişkilerden ve yapılanmalardan dışlanırlar. Modernizmin temel tezleri olan "eşitlik, özgürlük ve kardeşlik", kadınların ve erkeklerin birlikte mücadelesi sayesinde üretilir ancak, bu söylem hâkimiyetini kurduktan sonra, kadınlar aleyhine işler ve pratikte erkeklerin "eşitliğini", erkeklerin "özgürlüğünü" ve erkeklerin "kardeşliğini" ima eder.

Sufrajet hareketi[*] olarak bilinen Birinci Dalga Kadın Hareketi'nin mücadele hanesi ağırlıklı olarak kamusal alanda hak talebi üzerine kuruludur. Bu dönemin kadınları kamusal alanda erkeklerle eşit haklar talep ederler. Eşit yasal hak talepleri en belirgin şekilde kendini oy hakkı mücadelesinde gösterir. Bu dönemin literatürü içinde köşe başını tutan çalışmalar, Mary Wollstonecraft'ın **A Vindication of Rights of Woman** (Kadın Haklarının Çiğnenmesi) (1792) ve Margaret Fuller'ın **Women in the Nineteenth Century** (On Dokuzuncu Yüzyılda Kadınlar) (1845) adlı çalışmalarıdır.

[*] Sufrajet Hareketi, daha ziyade siyasal bağlamda yürütülen oy hakkı mücadelesi olarak tanınır ve bu dönemin kadınlarının teatral pratiklerine ait belgelere az rastlanır. Ancak, bu kadınların çok güçlü bir tiyatro pratiği vardır. Birinci Dalga Kadın Hareketi'nin aktivist kadınları eylemlerini kadın sorununu merkeze alan happening'ler eşliğinde yaparlar. Burada kullanılan pek çok formun İkinci Dalga Kadın Hareketi'ne devreder. Gösterilerde, evli kadınların kocalarına bağımlılığı, bekâr ve çalışan bir kadın olarak yaşama seçeneği ve boşanma hakkını gündeme getiren temalar işlenir. Bu yıllarda İngiltere'de **fringe** (saçak) tiyatrolarda, alternatif tiyatro etkinliği içinde yer alan pek çok aktivist kadın tiyatrocu vardır.

Kadınlık ve erkeklik tartışmalarının tarihi insanlığın tarihi kadar eski de olsa, feminizmi kendi şahsına münhasır bir kategori halinde ortaya çıkaracak ilk girişim belirttiğimiz gibi Birinci Dalga Kadın Hareketi ile başlar, İkinci Dalga Kadın Hareketi ile devam eder. Kapsayıcı ve sistemli bir çıkış diye nitelendirebileceğimiz İkinci Dalga'dan önce, feminist kurama ciddi miras bırakan çok önemli iki kadın yazar vardır ki, bu yazarların eserleri kendi dönemlerinden sonraki yazın tarihinde hep referans olarak kullanılmıştır. Virginia Woolf'un, **A Room of One's Own** (Kendine Ait Bir Oda)[2] (1929) adlı eseri, ataerkil toplumda kadınları yaratıcı olanaklarını geliştirmekten alıkoyan veya engelleyen kültürel, ekonomik ve eğitimsel eksikliler üzerine değerlendirmeler içerir. Simone de Beauvoir ise **The Second Sex** (İkinci Cins)[3] (1949) adlı eserinde toplumsal cinsiyet kuramına önemli bir katkı sunacak tespitler yapar: Kadınlık ve erkeklik nasıl inşa edilir? Biyolojik olarak değil, kültürel gelişim içinde, parça parça kurularak ve oya gibi işlenerek.[4] Her iki yazar da kendi dönemlerindeki tartışmaları en kapsamlı şekilde yansıtır ve her iki yazarın eğiliminde göze çarpan ortak nokta, kamusal alandaki konumlanışın, kız/erkek çocuğunun yetiştirilmesi ve kadının/erkeğin gündelik hayatının kurulmasıyla bağlantılı olduğudur. Woolf ve Beauvoir, kamusal alandaki "eşitsizliğin" o döneme kadar el değmemiş, daha mahrem bir alanda, özel alanda aranması gerektiğine dikkat çekerler. Nitekim kadınların mücadelesinin daha sistemli bir şekilde ve bir hareket olarak yeniden çıkış yaptığı İkinci Dalga Kadın Hareketi'nin temel vurgu noktası, bu özel alanın nasıl cinsiyetlendirildiği olacaktır.

İkinci Dalga Kadın Hareketi'nin kadınları gözleri gündelik hayat pratiklerine çevirir, mahremiyetleri tartışmaya açar ve toplumsal cinsiyet kavramının kapsama alanını hayli genişletirler. İkinci Dalga Kadın Hareketi'nin önemli bir özelliği, yazınsal geleneğe yaptığı vurgudur. Yazın geleneği kadın bakış açısıyla yeniden ele alınmalı, analiz edilmeli ve yeniden şekillendirilmelidir. Bu dönemde, edebiyat ürünleri ve sinema yapıtları kadar tiyatro geleneği de masaya yatırılır.

Feminist tiyatrocular, geleneksel tiyatro yapısı ve tarihiyle de bir hesaplaşma içine girer. Tiyatro tarihindeki kadınlara ilişkin süreklilik arz eden bir çalışma başlar, kadınların hâlihazırda icra ettiği veya ürettiği çeşitli teatral çalışmalar irdelenir ve mevcut feminist

[2] Virginia Woolf, **Kendine Ait Bir Oda**, çev: Naciye Akseki Öncül, İletişim Yayınevi, İstanbul 2000.
[3] Simone de Beauvoir, **Kadın "İkinci Cins": Genç Kızlık Çağı, Evlilik Çağı, Bağımsızlığa Doğru**, çev: Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul 1993.
[4] M.H. Abrams, "Feminist Eleştiri," **Kuram** Kitap 10, Ocak 1996, sf. 69-75.

tavırlar ve hedeflerle ilişkisi bağlamında analiz edilir. Buna ek olarak kadınlar için, kadınlar tarafından veya kadınlar hakkında yapılmış her türlü çalışma dikkate alınır.[5]

Klasik edebiyat eserlerinin analizi, erkekler tarafından yazılmış oyunlardaki kadın imgelerini mercek altına alır. Pek çok akademisyen bu tarz bir metinsel keşfin başlangıcı olarak Kate Millet'in edebiyat eserlerindeki kadın düşmanı bakış açısını deşifre eden ve sanatın politikadan bağımsız olmadığını ileri süren eseri **Sexual Politics**'i (Cinsel Politika)[6] (1969) kabul eder. Kate Millet'in kitabının yanı sıra yine feminizmin ilk dönemlerinde Judith Fettely tarafından yazılmış **The Resisting Reader** (Direnen Okur) (1968), erkekler tarafından yazılmış klasik metinleri okurken, alt metinde gizli feminist yorumu keşfetmenin yöntemlerini önerir. Mary Ellman'ın **Thinking About Women** (Kadınları Düşünürken) (1968) ise, erkeklerin elinden çıkmış yazındaki aşağılayıcı basmakalıp kadın tiplerini, ayrıca kadınlar tarafından yazılmış bazı yazılardaki değişken karakterli ve yıkıcı görüş açılarını işler.

Bu eserler yeni bir eleştiri geleneğinin önünü açar ve klasik metinlerin feminist revizyonunu başlar. Örneğin Shakespeare, Aeschylus ve diğer klasik oyun yazarlarının oyunları kadın bakış açısıyla yeniden ele alınır, yorumlanır ve sahnelenir. Fettely'nin çalışmasına göre klasik metinlerde iki tür kadın imgesi vardır: Kadınları bağımsız, zeki ve hatta kahramanca çizen pozitif roller ve kadınları çoğunlukla fahişe, cadı, vamp ve bakire tanrıça ile özdeşleştiren, kadın düşmanı bakış açısının yansımaları. Bu imgeler politik bir bakış açısıyla ele alınmalı ve yazarların ideolojisinden ayrı düşünülmemelidir: Söz konusu sterotipler, kadınları ele alan oyun yazarının ve tiyatro geleneğinin bakış açısını yansıtır. Bunun yanı sıra, feminist tarihçiler, tarihsel oyunların söz konusu dönemde yaşayan "gerçek" kadınların yaşamlarına dair bir veri sağlayabileceğini düşünür: Örneğin, Medea'nın öyküsü bize Eski Yunandaki kadınların yaşamları hakkında bilgi verebilir. Feminist eleştirmenlere göre bu tür, alt metni feminist bakış açısıyla okuyan bir yaklaşım, kadınların edebiyat alanındaki sessizliğine bir gedik açabilir.[7]

1970'lerde ciddi değişimlere yol açan kadın tarihi çalışmaları iki koldan ilerler: Tiyatro metinlerindeki sosyolojik, tarihsel veriler ve tarihte kadınlara uygulanan ekonomik kısıtlamalar, sosyal yaşama dair veriler ve hukuki belgeler derlenir ve yayımlanır. Bu tür bir çalışma, feminist eleştirmenleri ve tarihçileri klasik dönemde kadınların yaşamlarının

[5]Margaret Lamb, "Feminist Criticism," **The Drama Review**, sayı 18, cilt 3, Eylül 1974, s. 47-49.
[6] Kate Millet, **Cinsel Politika**, çev: Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul 1998.
[7]Sue Ellen Case, **Feminism and Theater**, Methuen, New York, 1988, sf. 21-25.

doğasını keşfetmek amacıyla kültürel ve sosyo-ekonomik verilerin karşılıklı etkileşimi üzerine kurulu yeni bir tür kültürel analiz yapmaya sevk eder. Bu araştırmalar ve sonuçları, sanat ve politika arasındaki ilişkiyi ve dolayısıyla ataerki ile tiyatro geleneği arasındaki ilişkideki giriftliği açığa çıkarır.

Feminist tarihçiler, klasik oyunlarda ve tarihsel metinlerde kadınların sunumu üzerine çalışırken özel yaşam ile kamusal yaşam arasındaki ayrımın temel bir öneme sahip olduğunu fark eder. Bu kaynaklarda özel alan kısmen görünmez durumdayken kamusal alan, ayrıcalıklı olarak, gözler önündedir. Yeni feminist analizler bu ayrımın toplumsal cinsiyet temelli olduğunu kanıtlar: Yani kamusal alan erkeğin var oluş alanıdır ve kadınlar ise bu görünmeyen özel haneye yerleştirilir. "Gerçek" kadının bastırılmasının bir sonucu olarak kültür, toplumsal cinsiyeti temsil etme yöntemini bulur. Sahnede, mitolojide, plastik sanatlarda vb. karşımıza çıkan, "gerçek" kadının deneyimlerini, hikâyelerini, duygularını ve fantezilerini bastırıp toplumsal cinsiyetle bağlantılandırılmış ataerkil değerleri temsil eden "kurgusal" kadındır. Böylesi kültürel kurgulara karşı çıkan yeni feminist yaklaşım tarihsel kadını, eril kurgunun bir ürünü olan kurgusal kadından, bu iki kategori arasında çok az bir bağlantının var olduğunu ileri sürerek ayırır.

Tiyatro pratiği içerisinde bu ayrımın en açık ve net örneği, kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu dönemlerde, tümüyle erkeklerden kurulu sahneleme geleneğinde görülür. Bu tür bir pratik ataerkinin toplumsal cinsiyet temsilinin kurgusallığını açığa çıkarır. Kadınların sahne tarihini araştırmaya koyulan feminist araştırmacılar, Batı tarihinde tiyatro alanında neredeyse 17. yüzyıla kadar kayda geçmemiş bir kadın yazınının izine rastlarlar. Bu elbette ki kadınların tiyatro pratiğinin bu tarihten sonra başladığı anlamına gelmez. Kadınların tiyatro etkinliği içine girdikleri özel ve domestik alanlardaki ürünler, çoğunlukla sözlü tarih geleneğiyle aktarılırken, özellikle tarih yazımı çalışmasının cinsiyetçi ve resmi söylem dışında kalanların tarihini sansür eden genel karakteristiğinin kurbanı olarak belgelenmeden kalır.

17. yüzyıl öncesine dair veriler, genellikle dönem panoraması çizen çalışmalardan çıkarsanır. Feminist araştırmacılar, oyun yazarı kavramının kapsamını genişletip yazılı bir metin olmaksızın beden dilini kullanarak bir gösteri metni oluşturan kadın performerlara ulaşmaya çalışır ve karşılarına, Klasik Yunan ve Roma tiyatrolarından önce halka açık panayırlarda, pazarlarda ve sokaklarda beden dillerini kullanarak gösterilerini icra eden kadın mimciler çıkar. Devletin profesyonel tiyatrocular için getirdiği zorunluluklar vardır: Yunan vatandaşı,

zengin ve erkek olmak. Kadınların tiyatro binalarına girmelerinin de yasaklandığı söylenir.* Yunan vatandaşı olamayan erkekler ise oyunlarda köle, katil gibi negatif ve komik karakterleri oynar. Ancak, resmi tiyatro binalarının dışında konumlanan, yine tarihe kısmen geçmiş güçlü bir halk tiyatrosu geleneği vardır. Bahsedilen mimci kadınlar büyük olasılıkla alternatif kumpanyalarının üyesi oyuncu ve dansçılardır. Onların kamusal alanlarda gösteri yapmaları meşru sayılmayan bir cinsel etkinlik olarak yorumlanır ve kurtezan-artist diye adlandırılırlar. Bu kadınların miras ve mülk edinme haklarından men edilen ve geçimini gösteriler sayesinde kazanan kişiler olduğu belirtilir.[8]

Kadınların tiyatro alanındaki tarihini araştıran feministler, tiyatro tarihindeki ilkleri keşfedip, bu alanda çalışan kadınlara model oluşturacak tiyatrocu kadınları ön plana çıkarır. Tarih yazımı çok gerilere kadar gider. Örneğin, M.S. 5. yüzyılda erotik danslarıyla ünlenen, **Imperial Circus at Constantinople**'nin üyesi kurtezan-artist Theodora'ya dair çok fazla tarihsel doküman bulunur. Ayrıca, ilk oyun yazarı kadın aranır ve Batı tarihinde yazılı bir oyun metni bulunan ilk kadın yazarın bir rahibe olan Hrotsvit von Gandersheim (935-972) olduğu düşünülür. Batı tarihinde, yaşamını oyun yazarak kazanan ilk kadın yazar ise Restorasyon döneminin dişil zekası olarak tanınan Aphra Behn'dir (1640-1689).[9]

İkinci Dalga Kadın Hareketi ile kategorik olarak bir çıkış yapan feminist eleştiri alanı, 90'lı yıllara kadar önemli bir mesafe kat eder. Bu dönemin tiyatro alanına bıraktığı en önemli miras, toplumsal cinsiyet analizini dramaturjik bir belirleyen olarak her türlü alanın ve özellikle sanatsal disiplinlerin gündeme sokmuş olmasıdır. 80'li yıllara gelindiğinde yaygınlığını yitiren ve marjinalize olan feminist hareket, akademik alana kayar ve ürünlerini burada vermeye başlar. 90'larda ise toplumsal cinsiyet tartışmaları, dil ve kimlik kavramlarıyla birlikte ele alınır. Çok kültürlülük, post yapısalcılık ve yapı çözüm gibi "yeni" kavramların etkisiyle, feminist tiyatro alanında hem metin yazımı hem de dramaturji ve sahneleme anlamında yeni anlayışlar ortaya çıkmaya başlar.

Toplumsal cinsiyet kavramının 90'lardaki seyrini Yeni Fransız Feminizmi'nin tezleri belirler, ortaya koyulan değerlendirme kriterleri ve başvuru noktaları açısından da yeni bir dönem başlar. 70'lerin ekolüyle, 90'ların ekolü arasındaki farkı en iyi şekilde özetleyen Elaine

*Kadın oyuncuyu ilk kez cinselliği dışında sahnede gösterenler Commedia dell'Arte oyuncularıdır. Bu kumpanyalardaki kadın oyuncu sayısı fazla olduğu gibi, bazı grupların yönetmenleri ve işletmecileri de kadınlardır.

[8]Case, a.g.e. s. 32-36.

[9]Case, a.g.e. s. 38.

Showalter'dır. Showalter'a göre kendini hem edebiyat alanında hem de gösteri sanatlarında gösteren feminist eleştiri eğilimleri, birbiriyle çatışan iki kutup değil, iki farklı gelenektir: Eski Ahit ve Yeni Ahit. Eski Ahit 70'lerin karakteristiğini yansıtır; geçmişte yapılmış hataları irdeler ve bunların muhakemesini yapar. Kızgın ve öfkelidir; erkek edebiyatı üzerine tespitlere yoğunlaşır, geçmişe dönüktür, tarihsel malzemeyle hesaplaşır. Yeni Ahit ise yine 70'lerde başlayan ancak 90'larda belirginleşen yeni eleştiri geleneğidir: Kapsamlıdır, bağımsızdır, hümanist değerlere sarılır; üretimlerde ve analizlerde imgelem pırıltısı arar. En önemlisi de ütopiktir, sonsuza odaklanır, sınırlı olmayı en baştan reddeder. Showalter'a göre feminist eleştirinin her alandaki uygulaması için her iki mod da gereklidir. Kadınlar böylelikle kadınlığı "esaretinden kurtarıp hümanizmin vaat edilmiş topraklarına" ulaştırabilirler. [10]

[10]Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness," **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**, yay. haz.: Elaine Showalter, New York 1985.

# 2. SHAKESPEARE TİYATROSUNUN TOPLUMSAL CİNSİYET BAĞLAMINDA ELE ALINMASI

Shakespeare'in oyunlarıyla kısmi bir tanışıklık yaşayan sıradan bir okuyucu bile, onun anlattığı öykülerden yola çıkarak oyunlarındaki toplumsal cinsiyet tartışmalarına ilişkin bir yorum geliştirebilir. Oyunlarda, belli sözler söyleyen, belli görüşleri dile getiren kadınlar ve erkekler vardır, öykünün bir eylem akışı vardır. Bu sözler ve eylemler veri kabul edilebilir ve tekabül ettikleri sosyo-politik/ideolojik bakış açısı üzerinden bir değerlendirme yapılabilir.

Shakespeare'in tiyatrosu yüzyıllardır, her türlü tartışmanın malzemesi olmuş, tabiri caizse didik didik edilmiştir. Ancak, klasiklerin bilgi yapıları içinde, kadın bakış açısıyla ele anılarak bir kategori haline gelmesinin, daha özelde feminist bir bakış açısıyla masaya yatırılmasının tarihi ise yenidir. Kesin bir tarih verecek olursak, bu 68 sonrasında, feminizmin bir "izm" olarak kendini meşrulaştırdığı dönem itibariyle başlar. Erkeklerin kaleminden çıkan eserlerin cinsiyetçi olup olmadığı sorgulanır. Shakespeare tiyatrosuna yaklaşımdaki bu "yeniliği" en ironik şekilde Jan Kott dile getirir. 1989 yılında gerçekleşen "Shakespeare Hala Bizim Çağdaşımız mı?" başlıklı konferansın bir oturumu da "Shakespare Cinsiyetçi midir?" tartışmasına ayrılmıştır. Bu konuda değerlendirme yapan Jan Kott şöyle der: "450 yıl Shakespeare'in ne kadar seksi olduğu konuşuldu, 15 yıldır ise ne kadar seksist olduğunu konuşuyoruz."[11]

Shakespeare'in tiyatrosunun feminist bir bakış açısıyla ele alınırken, tartışma genellikle yazarın cinsiyetçiliği üzerine odaklanır. Yazarın tiyatrosunun belli sorular ve yargılar içine sıkıştırılması ve tartışmanın yazarın cinsiyetçi olup olmadığı üzerinden yürütülmesi bir kutuplaşma riskini beraberinde getirir taşır:

Shakespeare cinsiyetçi midir? Tabii ki değildir; O bir dehadır. Tabii ki öyledir; ama O bir dehadır. Kadınlara ve erkeklere yaklaşımı eşitlikçi değildir. Ama unutmayalım ki maşist de değildir. Oyunlarındaki kadın tiplemeleri sayıca azdır. Ancak çok çeşitlidir; yaşlısından gencine, hizmetçisinden kraliçesine, efsane kahramanından perisine dek her yaştan ve toplumsal sınıftan kadın profiline rastlarız. Bu kadınlar karakter değildir, tiptir. Hayır, bu bakış açısına göre değişir. Shakespeare kadınların tarafını tutar. Ama sol gösterip sağ vurur.

[11]John Elsom, "Is Shakespeare Sexist?," **Is Shakespeare Still Our Contemporary?** London, New York: Routledge in association with the International Association of Theatre Critics, 1989, s. 54.

Erk sahibi kadınlar asla iktidar koltuğuna tek başına oturamazlar, hep bir erkeğe ihtiyaçları vardır. Peki, bu Shakespeare'in yaklaşımını mı gösterir? Yoksa hayatın gerçeğini mi?

Yazarın tiyatrosunun, belli sorulara verilecek yanıtlar etrafında saflaşmayı kışkırtacak şekilde değerlendirilmesi bizi bildik ve sığ sonuçlara ulaştırma riskini taşır. Shakespeare'in tiyatro eserleri üzerine, önceden bir yargı üretmeden kadın bakış açısıyla söz söylemeye başlamak, toplumsal cinsiyete ilişkin, metinlerden çıkarsanabilecek verilerin yorumlanması için kapsamlı bir zemin sunar ve ucu açık sonuçlara ulaşmamıza yardımcı olabilir. Yine aynı şekilde, Shakespeare tiyatrosunu döneminden soyutlamak ve günümüzün kriterleri üzerinden değerlendirmek de benzer riskleri beraberinden getirir. Shakespeare oyunlarını 20. yüzyıl toplumu içinden yazmaz, günümüzden 400 küsur yıl öncesinin toplumsal düzenini yansıtır. Onun tiyatrosunu güncel kriterler üzerinden değerlendirmeye almak, eksik veya yanlış sonuçları beraberinde getirecektir. Shakespeare döneminden bağımsız düşünülemez; kendi döneminin kültürünün taşıyıcısı ve yorumlayıcısıdır. Bu kültürün algı kalıpları, normları ve değer yargıları, yönetim mekanizmaları, kadınlık ve erkeklik kavramları günümüzden farklıdır. Shakespare, dönemi içinden yazar. Oyunlarına kaynaklık eden öyküler sözlü tarih geleneğinde kuşaktan kuşağa aktarılan efsanelerden, halk hikâyelerinden, mitolojik öykülerden, Hıristiyanlığa özgü anlatılardan beslenir. Dönemin seyircisi onun oyunlarını izlerken/dinlerken zaten anlatılan hikâyeyi veya bu hikâyenin bir versiyonunu bilir. Shakespeare'in nasıl anlattığını izlemeye/dinlemeye gelir.

Naif feminist eleştiri geleneği, yani 80'li yıllara kadar olan tarihsel döneme özgü değerlendirme kriterleri, eril yazına tepki duyduğu için erkeklerin kaleme aldığı eserlere tepki duyarak yorumlar. Shakespeare de bundan nasibini alır. Eril yazın çeşitli ölçeklerde "kadın düşmanı"dır; kadının tarihini çarpıtmış, sesini bastırmış, gerçek kadını değil kurgusal kadını yansıtmıştır. İlk dönem feminist eleştiri, toplumsal cinsiyetin kapsamını sınırlı tutma eğilimindedir[12] ve değerlendirmelerinden ağırlıklı olarak kadınlığa özgü sonuçlar çıkarmaya odaklanır. Yeni bir alanın kendini kurarken çeşitli değillemelerden yola çıkması ve kendine dönük değerlendirme kriterlerine pozitif ayrımcılık yapması doğaldır.

80'lerde başlayan ve 90'lı yıllarda iyiden iyiye görünürlük kazanan yeni akım, eleştiri kriterlerinin kapsamını genişlettiği gibi, ele alınan kriterlerin birbiriyle ilişkisini de gündeme alır ve sonuçlar bu ilişkiler bütünün yorumundan çıkar. Bu yaklaşıma, feminist eleştirinin

[12] Showalter, a.g.e.

olgunluk dönemi diyebiliriz. Toplumsal cinsiyet sadece kadını veya kadınlık kimliğini kapsamaz, kadının gündemini işgal eden her türlü belirleyeni içermek ve yorumlamak durumundadır. Kimlik tanımının kapsamı da hayli genişlemiştir: Kadınlar sadece kadınlıklarından dolayı bir ayrımcılığa maruz kalmazlar, bunun sınıfsal, etnik, coğrafi, ırksal, yaşa ve cinsel yönelime özgü boyutları da vardır ve bunlar da hesaba katılmalıdır. 90'lı yıllarda, toplumsal cinsiyete pozitif ayrımcılık yapan eleştiri geleneği, sınıf analizini eksen alan Marksist çözümlemeyle, yapı bozum teorisini, dilbilimi, ruh çözümlemeyle de işbirliğine girer.

Shakespeare tiyatrosundaki cinsiyetçi öğeleri masaya yatıran tartışmalar son dönemde, yukarıdaki belirleyenler eşliğinde, bir dönem analizi üzerinden yapılıyor ve oyunların toplumsal cinsiyet dramaturjisi, dönemin sosyo-politik ve ekonomik ortamıyla birlikte ele alınıyor. Bu çalışma, yukarıda bahsedilen değerlendirme kriterlerinin hepsine odaklanmamış, sadece dönem analizi vurgusu ön plana çıkarmayı ve buradan yola çıkarak toplumsal cinsiyete dair bir izlek oluşturmayı amaçlamıştır. Shakespeare gibi bir yazarı ortaya çıkaran toplumsal/siyasal düzen nasıldır? Kültürel yaşamın dinamikleri içinde Shakespeare nasıl konumlanır? Shakespeare'in kendi döneminin toplumsal cinsiyet tartışmalarına tavrı nedir? Shakespeare dönemiyle tarihsel ve kültürel bağlamında genel bir tanışıklık yaşamak, yazarın ürünlerinde, özelde **Bir Yaz Gecesi Rüyası** komedisinde açığa çıkan toplumsal cinsiyete ilişkin verileri daha sağlıklı yorumlamamıza yardımcı olacaktır.

## 2.1 SHAKESPEARE DÖNEMİ İNGİLTERESİ

İngiltere, Shakespeare dönemi öncesinde birbiri peşi sıra uzun süreli savaşlar dönemi atlatır. 1338-1453 yıllarını kapsayan İngiltere ve Fransa arasındaki Yüzyıl Savaşları'yla aynı dönemde bir iç savaş başlar. 1450-1485 yılları arasında süren İki Gül Savaşı, nedenleri ve sonuçları bağlamında Shakespeare'in yönetim biçimi ve mekanizmalarıyla ilgili görüşlerini önemli ölçüde etkiler ve oyunlarının dramatujisini de belirler.

İki Gül savaşı, İngiltere'nin iki soylu ailesi York'lar (simgeleri beyaz güldür) ve Lancester'lar (simgeleri kırmızı güldür) arasında yaşanır. İki aile iktidarı ele geçirmek için büyük bir savaşa tutuşurlar. Savaş ülkede büyük bir karışıklık ve krize yol açar, özellikle soylular açısından bu savaş tam anlamıyla bir yıkımdır. Savaş aslen soylular ve onlara bağlı şövalyeler arasında geçer ve birçoğunun ölümüne neden olur. Özellikle Norman kökenli soylular bu savaş

süresince neredeyse tamamen tasfiye edilirler. Soylular açısından bu kötü gidiş artık dayanılmaz bir durum halini alınca, zira nerdeyse ülkeyi yönetecek soylu kalmayacaktır, iki aile anlaşma yapmaya karar verir. Kırmızı Güllerden Henry Tudor ile Beyaz Güllerden Elizabeth evlenerek yeni bir hanedanlık kurarlar. Tudor Hanedanlığı bu şekilde kurulur ve İngiltere'de 1485'ten itibaren uzun süreli bir barış dönemini başlar.[13]

Tudor Hanedanlığı dönemi (1483-1603), İngiltere açısından tam bir toparlanma ve güçlenme dönemidir. Büyük İngiltere Krallığı'nın doğması da bu dönemin koşullarının bir sonucudur. Tudor Hanedanlığı her açıdan tam bir "mutabakat hanedanlığı" görünümündedir. İki Gül Savaşı'nda büyük darbe alan soyluların Kral veya Kraliçenin desteğine ihtiyacı vardır. Ayrıca, dünyadaki Kolonyal bölüşümden pay almak ve dokuma tekelini elinde tutmak isteyen Yeni soylu-Burjuva sınıfının "Milli Birlik" oluşturması, Kraliyet ordusunun ve donanmasının desteğini alması önemlidir. Tudor Hanedanlığı bayrağı altında bir bütünleşme yaşanır. Soylular ve Yeni soylu-Burjuva sınıfı birbiriyle çatışma içindedir ancak şimdilik birbirlerine ihtiyaçları vardır. Bu ittifak sonucunda giderek güçlenen ve büyük bir Kolonyal imparatorluğa dönüşen İngiltere'de önü açılan ve zenginleşen ise kaçınılmaz olarak Yeni Soylu-Burjuva sınıfı olur.[14]

Tudor hanedanlığı döneminde gerçekleşen birçok olay, burjuvazinin gelişimi lehine işler. Örneğin, VIII. Henry Katolik Kilisesi'nin varlığını tanımaz ve Anglikan Kilisesi'ni kurar. Kral bu dönüşümden sonra kilise topraklarını satışa çıkarır ve mülklerin sahibi, doğal olarak Burjuvalar ve Yeni Soylular olur. Reform hareketi ve bunun bir sonucu olarak 16.yüzyılda kilise mallarına el konulması İngiltere'nin toplumsal yapısında önemli değişikliklere yol açar.[15]

Tudor Hanedanlığı, her toplumsal kesimin toparlanmak için ihtiyaç duyduğu, uzun süreli bir ittifak ve barış dönemidir. Ancak geçicidir; gelişmeler yeni çatışmalara gebedir.

Shakespeare tam da böylesi bir uzlaşma ve ittifak döneminde yaşar ve bu ittifakın İngiltere'yi sürekli güçlendirdiği düşüncesiyle yetişir. Ancak Shakespeare çatışma döneminin emarelerini

[13]İhsan Yurdoğlu, **İngilterenin Tarihi II**, İstanbul, Ahmet Saitoğlu Kitabevi, 1946; Andre Maurois, **İngiltere Tarihi I-II**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1944
[14]Christopher Hill, **1640 İngiliz Devrimi**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1983.
[15] Hill, a.g.e.

görür ve bundan duyduğu endişeyi oyunlarına yansıtır; bozulan düzenin yarattığı karmaşayı gösterir, oyunlarının finalinde düzen ve uzlaşmadan yana tavır aldığını hissettirir.

## 2.1.1 REFORM HAREKETLERİ VE İNGİLTERE

Reform hareketleri İngiltere'ye Protestanlığı getirir. Protestanlık öğretisinin, çalışmayı özendiren, dünya işlerini önemseyen ve hatta yücelten bir yönü vardır ki bunlar büyük ölçüde burjuva ideolojisiyle örtüşür. Zira Protestanlık kilisenin etkisini ve otoritesini zayıflatan bir harekettir. İngiltere'deki son dönem rüzgârları kilisenin önemini azaltır. Bu anlamda reform hareketleri İngiltere'de kendisine her açıdan çok uygun bir ortam ve destekçiler bulur. Hem Yeni soylular-Burjuvalar, hem de Kral bu hareketi destekler. Ancak Protestan anlayışın İngiltere'deki tezahürü olan Püritenizm, Tudor Hanedanlığı için fazlasıyla radikaldir ve Tudor döneminin uzlaşma fikriyatına terstir. Kral kilisenin kendi üzerindeki etkisini kırmak istese de, kiliseyi kullanmak ve kendi egemenliğine de almak ister. Bu nedenle kiliseyi tamamen ortadan kaldırmayı göze alamaz. Tudorlar'ın istediği, hem Papa'nın İngiltere'deki etkisini kırmak, ama hem de kilisenin etkisini kullanmaya devam etmektir. İngiliz Liberalizmi'nin uzlaşmacı karakterini en iyi gösteren Tudor Hanedanlığı orta yolu bulur ve Anglikan Kilisesi'ni kurar. Bu kilise Katolik Kilisesi'ni ve onun anlayışını reddeder, ancak kilisenin otoritesini tümüyle reddetmez. Böylelikle aslında Katoliklik ile Protestanlık arası bir yol tercih edilir. Orta yol bir kez daha bulunur. Bu durum İngiltere'deki mezhep çatışmalarını tümüyle önlemez ancak manipüle eder; ileriki yıllarda birçok mezhep çatışması yaşanacaktır. Ancak Anglikan Kilisesi Kralın en önemli ideolojik aygıtlarından bir olma özelliğini uzun süre sürdürür.[*] Hatta Elizabeth döneminde bütün kilise vaizlerine bir resmi vaaz kitabı dağıtılır. Bu kitapta Krala-Kraliçeye itaatsizlik ya da isyan, en büyük günahlar arasında sayılır.[16]

## 2.1.2 KRALİÇE ELİZABETH DÖNEMİ

Kendi kökleri feodal toplum içinde olan Tudor monarşisi, bir yandan burjuvazi ve ilerici eşrafla, diğer yandan feodal beyler arasında bir ölçüye kadar denge sağlar; Tudor Hanedanlığı döneminde, her kesimin mutabık olduğu bir Ulusal Monarşi kurulabilir. Bu hanedanlığın en

[*]VIII. Henry'den sonra iktidara geçen ve koyu bir Katolik olan Kraliçe Mary Anglikan Kilisesi'ni askıya alır ve Katolik Kilisesi fikrini tekrar gündeme getirir. Ancak Mary'den sonra tahta geçen Elizabeth Anglikan Kilisesi'ne tekrar işlerlik kazandırır.

[16]**Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi**, cilt 2, fasikül 9-10, İstanbul, Gelişim Yayınları, 1988.

tipik özelliği, Shakespeare'in de içinde yaşamış olduğu Elizabeth döneminde görülür. Elizabeth döneminin temel karakteristikleri şu şekilde sıralanabilir.

- Tüm toplumsal yapılar Kraliçe'nin hakimiyetini kabul eder, Kraliçe her sınıfa aynı mesafede durur ve onun varlığı herkesin barış içinde yaşamasının garantisidir.

- Tanrı düzenli bir toplum istemiş, bu nedenle ilahi bir düzen kurmuştur. Bu düzen şöyledir: En alt katta Mineraller, sonra sırayla, Sebzeler, Hayvanlar, İnsanlar, Melekler ve Tanrı gelir.

- İnsanlar arasındaki hiyerarşi de Tanrısal'dır. En üstte Tanrı'nın seçtiği Kral, sonra soylular ve sonra kanunlara uyan vatandaşlar bulunur. Bu ilahi düzen[**] bozulursa anarşi olur.

## 2.1.3 TUDOR HANEDANLIĞININ SONU

Tudor dönemi her toplumsal bileşeni uzlaşıya çağıran ve bunu gerçekleştiren bir dönemdir. Monarşi ve Burjuvazi'nin çıkar ortaklığı 1590'lı yıllara kadar sürer. Bu işbirliği İspanya'ya karşı verilen Kolonyal mücadelede ve kilisenin egemenliğinin ortadan kaldırılmasında işlevli olur. Monarşi ve Burjuvazi birbirlerini en güçlü rakiplerine karşı bir bağlaşık olarak kullanır. Ancak 16. yüzyılın sonlarından itibaren, bütün iç ve dış düşmanlar ezildikten sonra Burjuvazi Kolonyal ve ticari avantajlar sayesinde o kadar güçlenir ve zenginleşir ki artık Tudor monarşisini tehdit eder hale gelir. Aynı dönemde Kraliyet ve soylular, burjuvazinin büyüyen servetinin yarattığı tehlikenin farkına varır ve engellemeye çalışır. Elizabeth döneminde bu durum kendini hissettirir ve çeşitli yaptırımları gündeme getiren yasalar çıkarılır, ancak asıl kıyamet Stuartlar döneminde kopar.[17]

VIII. Henry döneminde parlamento, Krala kendinden sonra başa gelecek olan kişiyi istediği gibi belirleme hakkını resmen tanır. Bu kan bağı zorunluluğunu ilkesini de ortadan kaldırır. Tahtta bulunduğu dönemde hiç kimseyle evlenmeyen Kraliçe Elizabeth, çocuğu olmadığı için halefinin İskoç kralı I. James olduğunu açıklar ve ölümünden sonra da tahta I. James geçer. Böylelikle 1603 tarihinde Tudor Hanedanlığı sona erer, Stuart Hanedanlığı dönemi başlar.[18]

[**]İlahi düzen Shakespeare'de varoluş zincirine (**the great chain of being**) tekabül eder.
[17]Andre Maurois, **İngiltere Tarihi I**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1944.
[18]Hill, a.g.e.; Bekir Sıtkı Baykal, **Yeni Zamanda Avrupa Tarihi I. Cilt**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Bu dönemde uyum ve düzen bozulur, iç kargaşa dönemi başlar. Shakespeare'in karanlık oyunları ise bu dönemde yazılır.

## 2.2 SHAKESPEARE DÖNEMİ KADINLIK, EVLİLİK VE AİLE

### 2.2.1 ELIZABETHYEN HİYERARŞİDE KADININ YERİ

Elizabethyen yönetim hiyerarşisini, yukarıda verilen temel karakteristiklerden yola çıkarak akıl yürütürsek, kadınlar açısından şu şekilde okuyabiliriz:

- Tüm toplumsal yapılar Kraliçe'nin hakimiyetini kabul eder, Kraliçe her sınıfa aynı mesafede durur ve onun varlığı herkesin barış içinde yaşamasının garantisidir.

- Tanrı düzenli bir toplum istemiş, bu nedenle ilahi bir düzen kurmuştur. Bu düzene göre kadınlar hiyerarşik sıralamada her türlü toplumsal konumu işgal eden erkeklerin altına yerleştirilmiştir.

- İnsanlar arasındaki hiyerarşi de tanrısaldır. En üstte tanrının seçtiği Kral/Kraliçe, sonra onların yetkesinin mikro yönetim birimlerinde temsilcileri olan erkekler gelir. Kadınlar, makro iktidarın mikro birimlere taşıdığı/emrettiği kurallara uymalıdır. Bu hiyerarşinin de ilahi bir yönü vardır. Bu ilahi düzen bozulursa anarşi olur.

Baba tüm aile bireyleri üzerinde mutlak bir yargı ve cezalandırma hakkına sahiptir. Bu mutlak hâkimiyetin ideolojik temelleri güçlüdür. Aristo mantığı bu statükoyu destekler: Erkek Tanrısal erke sahiptir. Kadın ise maddedir; erkeğe bağımlı olandır, dolayısıyla onun malıdır. Hıristiyanlık öğretisinde kadının tanımını, toplumsal bilinçaltında yer eden Âdem ve Havva miti belirler: Kadın zaaflara bürünmüş bir cinstir, erkekler tarafından kontrol altında tutulmalıdır. Belirleyici varlık nedeni türün devamını sağlamaktır. Cennet sadece anne olan kadınların ayakları altındadır. Ayrıca, siyasal mutlakıyet, statükoya itaati talep eder. Kralın/Kraliçenin güç toplaması ve Mutlakıyetin güçlenmesini sağlamak için Krala itaat zorunludur. Makro düzeyde Krala duyulan itaat, mikro düzeyde de ev içinde babaya duyulan saygıyla desteklenmelidir. Her bir ailede işlerlik kazanan baba hâkimiyeti toplumsal düzen açısından Kral için çok önemlidir. Bu durum baba hakları mefhumunu gündeme getirir ve babalar lehine çeşitli yasal düzenlemeler gündeme gelir: Babanın gerekli gördüğünde

çocuklarını mirastan mahrum bırakma hakkı, onları hapse attırma ve hatta idama mahkûm etme hakkı vardır.[*]

## 2.2.2 BİR KADIN OLARAK KRALİÇE ELIZABETH'İN TOPLUMSAL ETKİSİ

Elizabeth İngilteresi'nde, bir istisna dışında, kamusal alana ve haneye özgü yetkenin bütün formaları erkeklerin elindedir: Babaların, Kocaların, Efendilerin, Öğretmenlerin, Yasa Koyucuların/Uygulayıcılarının ve Lordların. Bu istisna ise bizzat Elizabeth'in kendisidir. Elizabeth Tudor dönemi algısı içinde kadınlığın her çağını kendinde barındırır: Bakire, Olgun Kadın[*] ve Anne. Diğer kadınların hepsinden farklıdır ve ayrıdır. Kendi öznesinin varoluşunu kendi garantiler, hem bakire-Meryem'dir hem de savaşçı-Diana. Elizabeth döneminde zayıf durumda olmayan tek kadın Elizebeth'tir. [19]

Elizabeth, dönemi içinde son derece baskın bir kadın figürü olarak karşımıza çıkar. Eril toplumun bilinçaltında hem arzu nesnesidir hem de koruyucu annedir; hem itaat edilmesi gereken yöneticidir, hem de alt edilmesi gereken dişidir; potansiyel âşık, potansiyel anne ve Kraliçe'dir.[20]

Kraliçe Elizabeth diğer kadınlardan ayrı ve farklı da olsa, kadınlar için bir model teşkil eder. Geçiş dönemi dinamikleriyle birlikte düşünüldüğünde, böylesi bir kadın figürünün varlığı kadınlık tanımını çatallaşmaya iten bir başka etken olarak değerlendirebilir. Özelde Shakespeare'deki, genelde Elizabetyen dramadaki kadınların en temel sorunsalının, Protestanlığın getirdiği yeni nosyonların altını boşaltmaya başladığı Bakire Meryem kültünün yerine neyin veya nelerin koyulacağı olduğu belirtilir.[21]

---

[*]Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın yazıldığı dönemde, babasının seçtiği erkekle evlenmeyi reddeden birkaç kız çocuğu babaları tarafından evlatlıktan reddedilir ve idama mahkûm edilir. Bu veri bize Shakespeare'in oyununda güncel bir temayı ele aldığını gösterir.

[*]Matron: İngilizcede Olgun Kadın, Başhemşire, Müdüre, Anaç Kadın anlamlarında kullanılır.

[19]Louıs Adrian Montrose, "'Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture," **Literary Theories: A Reader and A Guide**, yay. haz.: Julian Wolfreys, New York: New York University Press, 1999. s. 72.

[20] Montrose, a.g.e. s. 84.

[21] Montrose, a.g.e. s. 87.

## 2.2.3 SHAKESPEARE DÖNEMİNDE AİLE KURUMU

Shakespeare dönemi aile yapılanması hakkında, kadının Elizabetyen hiyerarşideki yerinden hareket ederek bir yorum geliştirebiliriz. Ancak, feminist tarihçiler ve eleştirmenler önemli bir noktaya dikkat çekerler: Shakespeare döneminde -ki bu dönemi Shakespeare'in yaşadığı dönemin öncesi ve hemen sonrasıyla birlikte ele almak gerekir- sabitlenmiş bir aile tanımı yoktur.

Aile kurumunun tanımı, 16. yüzyıl ve 17. yüzyıl arasındaki dönemde ciddi bir farklılaşma yaşar. Bahsedilen dönem, tarihsel olarak bir geçiş dönemidir.* 16. yüzyılın ortalarında başlayan ve 17. yüzyılın sonlarına değin süren bu geçiş süreci boyunca bir toplumsal düzen (feodalizm), yerini bir başkasına (kapitalizme) bırakmak üzeredir. Feodalizm bir söylem ve meşruiyet krizi yaşamaya, tutarlılığını yitirmeye başlar. Bu paradigmanın kurumları, değerler sistemi, öne sürdüğü tanımlar da netliğini yitirir, yeni yapılar ve söylemler belirir. Örneğin biz 'kişi'yi, feodal bir dünya tasavvurunda aslen ait olduğu toplulukla birlikte tanımlarken, süreç içinde "kendi tercihlerini yapabilen, topluluktan bağımsız hareket edebilen" bir birey olarak tanımlamaya başlarız. Feodalizmin sabitlediği kavram artık deforme olmaya başlar ve değişime açık hale gelir.

Tanınmış Shakespeare uzmanlarından Catherine Belsey, Shakespeare'i bir geçiş dönemi insanı olarak ele alır ve aile kurumunu dönemi içerisinde tarihselleştirerek, kadınlık ve erkeklik tanımlarının zaman içinde nasıl farklılaştığını ve çeşitlendiğini gösterir.[22]

Catherine Belsey, gösterge bilimden yola çıkarak bir çözümleme yapar ve geçiş dönemdeki bu söylem çatallaşmasını "anlamın netliğini yitirmesi" şeklinde tanımlar. Belsey'e göre bir söylem meşruiyetini koruduğu müddetçe, ürettiği anlamlar da sabittir. Örneğin siz aileyi, anne-baba ve çocuklardan oluşan en küçük toplumsal birim şeklinde tanımlamışsanız ve

*Geçiş Dönemi terminolojisi Immanuel Wallerstein'a aittir. Wallerstein 1997 yılında kaleme aldığı **Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri** adlı eserinde, şu an sistemik bir geçiş çağında yaşadığımızı belirtir ve önümüzdeki yüzyılda, insanlığın kendine yeni yönetim ve yaşam modelleri kuracağını ifade eder. Bizler şu an tarihsel geçişin sistemik çatallanma anını yaşarız. Varolan yapılar ve modeller meşruiyet kaybına uğramıştır. Sistemin kendini yeniden inşa etmesi gerekir. Ancak, oluşacak yeni sistem belirsizdir.
Immanuel Wallerstein, **Ütopistik ya da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri**, çev: Taylan Doğan, Aram Yayıncılık 2002., s. 11-40.

[22]Catherine Belsey, "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies," **Alternative Shakespeares**, yay. haz.: John Drakakis, Routledge, London and New York, 1985, s. 166-190.

sabitlemişseniz, döner dolaşır aynı yere gelirsiniz, farklı olasılıkları bertaraf etmiş, yine kendinizi doğrulamış, ailenin anlamını sadece bu tanıma hapsetmiş olursunuz.

Oysa Belsey'e göre, alternatif olasılıkları görmek için anlamı dağıtmak, karışıklık içine itmek gerekir. Böylesi bir girişim, sekterleşmiş tanımları sorgulamaya açar, hâlihazırdaki anlama meydan okur ve ayrıca, olası tartışmalara zemin hazırladığı için özgürleştiricidir. Shakespeare işte böyle, alternatif anlamların tartışmaya açılabildiği bir dönemde ürünlerini vermeye başlar ve komedileri, klasik cinsel farklılığı sorgulayacak, dişil/eril, kadın/erkek tanımları arasındaki varolan kutuplaşmayı dağıtacak yönde okunabilir.

Belsey çözümlemesinin merkezine aile kurumunu yerleştirir ve ailenin, dolayısıyla kadın ve erkek rollerinin, geçiş süreci boyunca yaşadığı farklılaşmalara dikkat çeker. Kadın, bu dönemde de, bir erkekle (baba, koca, erkek kardeş vb.) bağlantısı ve bu erkek dolayımıyla tanımlanır. Ailenin genel kabul gören bu tanımına yapılacak bir başkaldırı, bu ilişki ağlarına ve dolayısıyla, "kadın nedir"in anlamına yönelik bir başkaldırıdır. Belsey'e göre bu geçiş dönemi böylesi bir "başkaldırıya" tanık olmuştur.

Belsey aile kurumunu tarihselleştirirken, feodalizmden kapitalizme geçiş sürecindeki farklı dönüm noktalarına örnek oluşturan dört ayrı tablo seçer. Bunlar, yönetici sınıftan ailelerin ünlü ressamlara yaptırdığı dev boyutlardaki yağlıboya tablolardır. Fotoğraf, sinema vb. henüz olmadığı için bu tablolar dönemi içinde bir belge niteliği taşır, kuşaktan kuşağa miras bırakılır ve tabloda gösterilen kişilerin aksiyonları, kurulan mizansen, sergilenen eşyalar vb. ailenin oluşturmak istediği imgeye göre seçilir.

İlk tablo 1527 tarihlidir. Resimde sarayın Baş Mabeyncisi Sir Thomas More, ailesiyle birlikte görüntülenir. More, ticaretle uğraşmış, sonradan aristokrat sınıfa katılmış nadir insanlardan biridir. Resmin merkezine More ve babası yerleşmiştir, en yakınlarındaki ise ailenin veliaht oğludur. More'un etrafını ailenin kız çocukları (biri evlat edinilmiştir) ve Sir'den bir çocuk doğurmamış ikinci eş çevrelemiştir ve hepsinin fiziksel yönelimi More'a doğrudur. En dış halkada ise evin hizmetçileri ve soytarı yer alır. Soytarı dışında hiçbiri doğrudan seyirciye bakmaz, herkes kendi işiyle meşguldür, sanki resmedildiklerinin farkında değilmiş gibi görünürler. Sanki bu tablo onların gündelik hayatından sıradan bir anı gösterir. Resimden okunan aile tanımı, bu üyelerin hepsini kapsar. Belsey, bu dönemde ailenin iki temel anlamının birbiriyle yarıştığını söyler: Hanedanlık ve şefkati/erdemi taşıyan özel alan.

İkinci tablo 1593 tarihlidir. Bu kez, Sir Thomas More'un torunu Thomas More II'yi ailesiyle birlikte görürüz. More II, annesi babası, iki oğlu ve eşiyle birlikte görüntülenir. Resimde evin kızlarına yer verilmez, keza hizmetçiler, soytarı ve ailenin "üvey"leri de artık resimde artık yer almaz. Bu tablo bir öncekinden bir başka açıdan daha farklıdır: Herkes resminin yapıldığının farkındadır, özel olarak poz vermişlerdir. Oğulların elinde dua kitabı vardır; Katolikliğe bağlılıklarını göstermek istercesine. Nitekim dede More din tartışmaları nedeniyle bir süre hapiste yatmıştır. Evin reisi ve eşi sandalyede oturur, bu dönemi için bir iktidar göstergesidir. Resimden okunduğu kadarıyla aile üyesi sıfatı almanın kriteri daralmıştır, kız çocukları, aynı kandan olmayanlar ve evin hizmetlileri artık bu sıfata layık değillerdir; resmin dışındadırlar. Belsey bu dönemde ailenin tanımında hanedanlık vurgusunun ön plana çıktığını söyler. Kadınlar, eğer Kraliçe Elizabeth gibi bir hükümdar veya eşleriyle birlikte çeşitli bölgeleri yöneten erk sahibi kadınlar değiller ise, sadece hanedanlığın devamını garanti eden "eşler" olarak değerlidirler ve kocalarına itaat etmeleri beklenir. Evli kadın, "erkek olmayan" diğer sıfatları taşır: Sessiz, itaatkâr, güçsüz.[*]

Bu dönemde, iş/boş zaman, kamusal alan/özel alan, siyasi olan/hane içine özgü olan gibi farklılıkların, belki de zıtlıkların belirmesiyle, ailenin bir özel alan olarak kurulması hız kazanmaya ve, kadınların ve çocukların bu farklı mekânlarda varoluşu yeniden tanımlanmaya başlar.

1628 yılında yapılan bir başka tablo, yeni bir aile tanımına ilişkin önemli bir ipucu sunar. Bu tablo I. Buckhingham Dükü George Villiers'ı eşi, oğlu ve kızıyla görüntüler. Karı ve koca, yan yana sandalyede oturur, ikisi de seyirciye bakar, erkek bebek annenin kucağındadır, kız çocuk da annenin yanında durup, kardeşiyle oynar. Aile üyesi sıfatı taşıyanlar yalnızca bunlardır.[*] Evlilik, çocuklarını toplumun mutlu, üretken ve sorumluluk sahibi vatandaşları olarak yetiştirmeyi amaçlayan ebeveynlerin romantik aşkı ve işbirliği olarak tanımlanır. Bu tablodan çıkan imge ve anlam, Belsey'e göre, 20. yüzyıla o kadar yakındır ki, feministler ve muhafazakârlar oturup tabloda gördükleri çifti günümüzün çekirdek aile modeline benzeterek

[*]Belsey, Shakespeare'in komedilerinden bu anlayışın göstergesi olan çeşitli örnekler sunar: **Hırçın Kız'**da Katherina, "bir kadının görevi… kocasına itaat etmektir… eşler kendilerini kocalarına hizmet etmeye, itaat etmeye ve onları sevmeye adamalıdır", **Yanlışlıklar Komedisi**'nde Luciana "erkekler, eşlerinin efendisi, onların Lord'u dur". **Kış Masalı**'nda Hermione, kocasının zorba yönetimi yüzünden iki çocuğundan olur, ama sineye çeker ve ailesini yeniden toparlamaya girişir.
Belsey, a.g.e., s. 178-179.
[*]Dük'ün eşi Katherina için rol modeli artık ne Hermione'dir ne de Luciana; Lady Mucduff'dır veya Malfi Düşesi.
Belsey, a.g.e., sf. 181.

bir tartışma yürütebilirler. Buradan çıkan anlam günümüzün romanlarında, hatta reklâm panolarında dahi yakalanabilir. Karşımızdaki artık ne tam olarak Püritendir ne de burjuvadır, görüntü bu iki suçlamayı da bertaraf eder. Bellidir ki, sosyo-politik, ekonomik vb. değişimlerin ürünü olarak yeni bir anlam ortaya çıkmıştır; ailenin yeni bir tanımı, dolayısıyla kadın erkek ilişkisinin ve dolayısıyla kadını konumunun yeni bir tanımı. Kadın, eşinin partneri ve eşlikçisidir, kamusal alana eşiyle birlikte katılır.

Belsey'e göre anlamlar arasındaki bu geçişe ve farklılıklara zemin hazırlayan sistemik meşruiyet krizidir. İlk tablo ise son tabloda karşımıza çıkan aile tanımları arasında ciddi farklılıklar vardır. 17. yüzyıla geldiğimizde, "yeni sistem" nasıl bir şey olduğunu gösterdiğinde yeni bir kutuplaşma daha yaşanır ve dengeler yine sarsılır, tanımlar yine buharlaşmaya başlar. 1640 Cromwell Devrimi yıllar süren bu "karmaşaya" nokta koyar: Burjuvazi Kraliyet nezdinde güç kazanır ve kendini bir sınıf olarak tanımlar. Sistemik tanımlar netleşir; elbette ailenin tanımı da.

1640 yılında yapılmış bir tablo, I. Baron Capel Arthur'u eşi ve 5 çocuğuyla görüntüler. Baron ve çocuklar seyirciye bakar, eşi Elizabeth ise kocasına. Oğullar kocanın, kızlar annelerinin yanındadır. Fonda malikânenin dışı görünür. Perdeler cesurca açılmıştır. Baron zengin mal varlığını seyirciye gösterir. Kadın ve erkek arasında yeni farklılıklar tanımlanır. Evli kadın yine "erkek olmayan" diğer şeyler haline gelmiştir: Besleyip büyüten, sezgileriyle hareket eden, irrasyonel olan. Kadınların etki alanları, kamusal iş yaşamı ve siyasetin dışında tanımlanır. O, 'sevgi timsali ve yuvanın dişi kuşu', 'evin yüreği' 'şefkat ve ilgi kaynağı'dır. Belli ki, ataerki kendini kadınların aleyhine yeniden inşa etmiştir.

Belsey'e göre bir önceki dönemde ortaya çıkan eğilim kesinlikle kadınların ve erkeklerin eşitliğini ima etmez ancak, keskinleşmiş tanımlara ve algılara bir esneklik sağlar ve olası açılımlara zemin hazırlar. Alternatif anlamların ve anlam farklılıklarının gündem yapılması ve kışkırtılması bu nedenle önemlidir. Rüzgârın kimden yana eseceği belli olmaz.

Shakespeare'in oyunlarına yansıyan toplumsal cinsiyet tartışmaları böylesi bir arka plandan beslenir. Belsey bu temaların dönemin yazın geleneğinde ve Shakespeare'in oyunlarında yaygın bir şekilde kullanıldığını belirtir. **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, işte böyle tartışmalar içinden yazılmış bir oyundur.

## 2.2.4 SHAKESPEARE DÖNEMİ EDEBİYAT GELENEĞİ İÇİNDE KADINLAR

1590-1625 arasındaki drama geleneği feminist sempati dönemi olarak adlandırılır.[23] 16. yüzyılın sonlarında başlayan ve 17 yüzyılda kendini göstermeye başlayan bir feminist hareketlenmeden bahsedilir. Shakespeare'in döneminde, Amazonları, kadın savaşçıları, isyankâr kız çocuklarını ve kılık değiştirmiş kadınları anlatan hikâyelerinde adeta patlama yaşanır. Bu figürler bilindiği gibi Shakespeare'in oyunlarında da sık sık karşımıza çıkar. Dönemin yazınsal ürünlerinin büyük bir çoğunluğu romanslardır ve kadınlarla erkeklerin ilişkilerini anlatır.[24]

Evliliğin tanımının çatallaşma içine girdiği dönemde, edebiyat eserlerine yansıyan kadın karakterlerde de farklılaşma görünür. Öyle ki erkekler arasındaki arkadaşlığa özgü birtakım gelenekler, örneğin şövalyelik, kadınla erkek arasında yeniden inşa edilir. Erkek kılığına girmiş kadınlar sevdiklerine yarenlik eder, sevdikleri erkek için savaşa girer ve hatta kazanırlar.[25]

Elizabetyen dramanın bir diğer özelliği, nerdeyse başından sonuna her yanının Amazon tasvirleriyle veya günümüzün tabiriyle "şehir efsaneleri" ile dolu olmasıdır. Amazonlar "en muhteşem savaşçılardır", "kocalarını öldüren erkek düşmanlarıdır", "kız çocuklarını savaşçı yetiştirir, erkek çocukları babalarına verir veya öldürürler". Bu kültürel fantezilerin Amazonlara özgü mitleri asimile ettiği ve çarpıttığı söylenebilir. Bu mitler hikâyeleştirilirken tersyüz edilir, dönemin cinsiyet tercihi, evlilik pratikleri ve miras kurallarına göre yeniden anlatır.[26] Görünen odur ki, Rönesans edebiyatındaki Amazon hikâyeleri hem hayranlık uyandırır hem de korku. Shakespeare'in de Amazon hikâyelerini asimile eden veya en hafif tabiriyle ehlileştiren yazarlardan biri olarak adı sıkça geçer.[*]

---

[23]Güzin Yamaner, **20. Yüzyıl Tiyatrosuna Kadın Bakış Açılarının Yansımaları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
[24]Belsey, a.g.e., s. 178.
[25]Belsey, a.g.e., s. 179.
[26]Montrose, a.g.e., s. 74.
[*]Diane Hunter'a göre Shakespeare aynı zamanda halk hikâyelerini de asimile etmiş ve İngiliz kültürüne özgü hale getirmiştir. Oyunları Kelt folkloruna özgü öğelerle dolup taşmasına rağmen, bu öğeler sanki İngiliz kültürünün değerleriymiş gibi sunulur. Diane Hunter bu asimilasyon sürecinden, Shakespeare oyunlarını yorumlayan tarihçiler ve edebiyatçıların da sorumlu olduğunu belirtmekle birlikte, özelde yazara böylesi bir eleştiri getirir. Diane Hunter'in Shakespeare'i kültürlerin saflara ayrıştığı ulus-devlet modeli içinden yorumlama

Amazonların gerçekten var olup olmadığı tartışmalıdır. Kimi antropologlar böyle bir kadın grubunun varlığını doğrularken, kimileri de Amazon mitinin aslında gerçekliğin ciddi anlamda abartılması ve çarpıtılmasından kaynaklandığını ileri sürerler. Kültürler, başka kültürler, yönetim modelleri ve yaşam biçimleri ile karşılaşmaya başladıklarında, kendilerine benzemeyenleri şaşkınlıkla karşılar ve ülkelerine geri döndüklerinde gözlemlerini bir efsane gibi anlatırlar. Amazon mitinin bu şekilde, kadınların da savaştığı bir toplumsal modelle karşılaşan gezginlerin abartılı sözel ve yazınsal anlatıları sonucu türediği söylenir.[27]

Kathryn Schwarz, Amazonlar hikâyelerinin ataerkinin kurumsallaşmasına paralel olarak nasıl şekil değiştirdiğini anlatır: Amazonlar simgesel ve sembolik düzlemde domestikleştirilir, evlilik kurumunun ve aile yapılarının içine yerleştirilirler. Anlatılar zamanla, Amazonların ataerkiye direnişleriyle daha az ilgilenmeye, daha ziyade ataerkiye entegre oluşlarını ön plana çıkarmaya başlar. Mitolojik anlatılarda Amazon mağlubiyetine son noktayı Yunanlılarla Amazonlar arasında yapılan savaş koyar; Amazonlar bu savaşta yenilir. Kraliçe Antiopa'nın kızkardeşleri Menalippe ve Hippolyta, Hercules ve Theseus tarafından esir alınır. Herkules Menalippe'yi Kraliçe Antiope'nin zırhı karşılığında ona geri teslim eder. Theseus ise Hippoliyta'yı kaçırır ve onunla evlenir.[28] **Bir Yaz Gecesi Rüyası** işte bu savaşın hemen akabinde başlar.

Shakespeare dönemi tiyatro geleneğinde, **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'yla bağlantısı anlamında değinilmesi gereken bir başka nokta daha vardır: Tiyatrocu kimlikleri. Shakespeare döneminde sanat disiplinleri arasında günümüze özgü keskin ayrımlar olmadığı gibi tiyatro sanatı anlamında da net ayrışmalar yoktur. Tiyatroyu meslek edinen profesyoneller olmakla beraber, tiyatrocu tanımının kapsamı hayli gelişkindir. Shakespeare dönemi oyunlarının toplumun her kesimi tarafından ilgiyle izlendiğini ve takip edildiğini biliriz. Bu oyunların seyircileri aynı zamanda çeşitli prodüksiyonların oyuncularıdır. Örneğin dönemin esnaf loncaları arasında ciddi bir tiyatro kültürü vardır. İngiliz **mystery**'leri, York'un kasap ve marangozları, Coventr'ın terzi ve kırkıcıları gibi loncalar tarafından, bazen başrolleri oynayan profesyonel aktörlerin yardımıyla sahnelenir. Şehirlerde, çeşitli semtlerde eğlenceler

---

olasılığı yüksek olmakla birlikte, Shakespeare'in oyunlarını Kelt folkloruna de çok şey borçlu olduğunu not etmek gerekebilir.
Diane Hunter, Cultural Politics of Fantasy in Shakespeare's Midsummer Night's Dream, (çevrimiçi): http://www. clas.ufl.edu.

[27]Kathryn Schwarz, **Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance**. Durham and London: Duke University Press, 2000.

[28]Montrose, a.g.e., s. 74.

düzenlenir. Şehirler arasında en iyi oyunları yazmak ve sunmak için rekabet olur. Örneğin, Corpus Christi Festivali'nde prodüksiyonun genel organizasyonu, dini loncanın elinde ise diğer loncalar da oyunun hazırlanmasına önemli katkılar sunar: Gösterinin tekerlekli sahnesini hazırlamak ya da gerekli dekoru ve kostümü temin etmek gibi. Loncayla seçtikleri oyun arasındaki doğrudan bir bağlantı vardır. Gemi yapımcıları, **Nuh'un Gemisi** adlı oyunda, fırıncılar **İsa'nın Son Yemeği** oyununda sahne alır. Esnaflar oyunları eşliğinde ticari mallarını da sergilerler. Bir oyunda kullanılacak malzemeyi sağlayacak nalburlar, potansiyel alıcılara ellerindeki malzemelerini gösterme fırsatı da bulurlar.[29] **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'ndaki marangoz odağı bu arkaplan ile birlikte okunmalıdır.

[29]Montrose, a.g.e. s. 87.

# 3. BİR YAZ GECESİ RÜYASI HAKKINDA

William Shakespeare'in **Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası)** adlı komedisinin 1595 yılında yazıldığı bugün üzerinde uzlaşılan bir durumdur. Metnin ilk folio basımı için üzerinde aşağı yukarı uzlaşılan tarih ise 1600'dür. Shakespeare'in birçok eserinin ilk defa tam olarak ne zaman oynandığı hep tartışmalıdır. Bu oyun da tarih şaibesi yaşayanlardan birisidir. Ancak şurası kesin ki, Thomas Fisher tarafından oyunun **Stationers'** Kumpanyasında 8 Ekim 1600 tarihinde oynandığı kaydı düşülmüştür. Bu durumda oyunun bu tarihten önce sahneye koyulmuş olduğu sanılıyor. **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın **Birinci Quorto**'da 1600 yılında basılmış olduğunu düşünürsek, bu tarihten daha önce yazılmış olduğunu rahatlıkla söylenebilir. Francis Meres, 1598 tarihli **Paladis Tamia** adlı eserinde Shakespeare'in komedi ve trajedilerinin ne kadar iyi olduğunu anlatır ve oyundan bahseder. O halde oyun, 1598'den önce yazılmış olmalıdır. Ayrıca, oyunun tarzı ve kullanılan hece ölçüsü, **Titus Andronicus**, **Venedik Taciri**, **Aşkın Boşa Giden Emeği** ve **Romeo ve Juliet**'teki aşıkların tasviri, kılık değiştirmenin kullanılması, baba otoritesi gibi temalarla benzerlik taşıması açısından, buna ek olarak oyunda Titania'nın kötü hava koşullarından bahsetmesi ve tarihsel olarak 1594-96 yılları arası kötü hava koşullarının yaşandığı, oyunda geçtiği şekliyle bu koşullarda henüz bir rahatlama olmadığı gibi ipuçlarından yola çıkarak oyunun 1592'de yazılmış olduğu da söylenir.[30]

Pek çok kaynak oyunun Elizabeth sarayındaki bir soylunun düğün töreni için yazıldığını söylese de, bu veri de kesinlik kazanmış değildir. Oyunun yazılmasına vesile olan muhtemel düğün töreninin sarayın mabeyinci başı yardımcısı Sir Thomas Heneage ve Shakespeare'in sonelerinde geçen sarışın delikanlı ve aynı zamanda yazar olarak koruyucusu ve arkadaşı Southhampton Dükü'nün dul annesi Mary Countess of Southampon'un evliliği için düzenlendiği sanılır. Ancak Shakespeare'in oyunu bir çeşit yaz çılgınlığı ve eğlencesi temalarını ele alarak, bir çiftin yazın gerçekleşen düğünü için yazdığı ancak daha sonra oyun üzerinde tekrar çalışıp bir halk tiyatrosu formatına soktuğu da iddia edilir. Shakespeare'in biyografi yazarlarından A. L. Rowse'a göre oyun, özgün olarak Southampton ailesine ait Chancery Lane ve Holbourn'un köşesindeki eski Londra sarayında oynanır.[31]

[30]Geoffrey Bullough, **Narrative and Dramatic Resources of Shakespeare VI**, yay. haz.: Geoffrey Bullough, London: Routledge and Paul, New York: Colombia University Pres, 1957-75, s. 367-413.
[31]Jan Kott, "Titania ve Eşek Başı," **Çağdaşımız Shakespeare,** çev: Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Ekim 1999, s. 176.

Oyunun geçtiği zaman hakkında da çok tartışma vardır. Theseus'un âşıklarla ilgili sözlerinden yola çıkan araştırmacılar, olaylar dizisinin **May Day**'den önce başladığını ve buna müteakip dört günü anlattığını ifade eder. Olay ilk gün başlar, ikinci ve üçüncü gün gelişir ve dördüncü günün şafak vaktinde sona erer. Oyundaki zaman tutarsızlıklarının revizyondan kaynaklandığı söylenir. Oyunun **May Day** şenlikleri sırasında geçiyor olması dramaturjik olarak da tutarlı görünür. 16. yüzyılın Elizabeth İngilteresinde Pagan geleneğine ait **May Day** kutlamaları hala sürdürülen bir gelenekti ki bu kutlamalar bugün bile içeriği çok değişmiş olmakla birlikte halen devam eder. Elizabethyenler Pagan geleneğine ait Mayıs ayının gelişiyle başlayan toprağın canlanışını, dünyanın yeniden hayat bulmasını şehirlerin dışında kırlara giderek kutlarlardı. Bu kutlamalarda üç gün boyunca Hıristiyan kilisesinin bütün öğretileri adeta unutulur, her türlü toplumsal norm alt üst edilirdi. Kadın ve erkekler eş değiştirebilir, aristokrat kesim sıradan halkla aynı ritüelleri yerine getirebilir ve her şeyden önemlisi de Elizabeth'den farklı bir "Mayıs Kraliçesi" seçilir ve insanlar ona hizmet ederdi. **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nda görülen eş değiştirme, Hıristiyan öğretisine göre sapkın olarak nitelendirebilecek cinsel isteğin özgürce tatmin edilmesi arayışları ve bütün bunların rüya olarak kabul edilen bir dünyada, ormanda, vuku bulması bu tezi doğrular niteliktedir.[32]

## 3.1 OYUNUN YAZINSAL KAYNAKLARI

**Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nda çatı kurgunun Shakespeare'e ait olduğu söylenir. Metindeki yan malzemelere kaynaklık eden ancak hiçbir zaman ana unsur olmayan çeşitli edebi ve folklorik kaynaklardan bahsedilir.[33] Shakespeare'in evliliğe hazırlanan olgun deneyimli çift ile, aynı kadına aşık iki genç arasındaki kontrastı Chaucer'ın **The Canterbury Tales** adlı eserinde yer alan **The Knight's Tale**, **Şövalye Hikayesi**'nden aldığı söylenir. Ayrıca çeşitli yazarların eserlerinde geçen kahramanlar, oyundaki karakterlere esin kaynağı olmuştur. Örneğin oyundaki savaşçı kadın imgesi Hippolyta, Monteyamor'un **Diana** adlı karakterini çağrıştırır. Halkına adalet dağıtan Theseus imgesi Plutarch'ın **Life of Theseus** adlı eserindendir. Oyundaki âşık çiftler Munday'in **Two Italian Gentleman** eserindekilerle benzerlik taşır. Elizabethyen dönemde mitolojik efsanelere ve özellikle Amazonları anlatan hikâyelere özel bir ilgi olduğunu önceki bölümde söylemiştik. Amazon Kraliçesiyle Theseus'un evliliğinin uzun süren savaşı durdurması, mitolojik hikâyelerde de geçer. Yine aynı şekilde, oyunda aşka

[32]John & Caitlin Matthews, **An Encyclopedia of Myth and Legend: British and Irish Mythology**, Diamond Books, Londra, 1995, s.115-116.
[33]Stanley Wells: **Shakespeare: Yazar ve Eserleri**, çev.: Cevza Sevgen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 1995, s. 35.

karşı yabancılaştırma yaratırken aynı zamanda aşkın eğlence olduğu görüşünü destekleyen perilere Ovid'in **Metamorphoses** ve Chauser'ın **The Legend of Good Women** adlı eserlerinin esin kaynağı olduğu belirtilir. Puck mitolojik efsanelerin ve halk söylencelerde sık sık adı geçen ve her türlü entrikanın hem kurucu hem de çözücü figürüdür. Robin Goodfellow, nam-ı diğer Puck, Scot'un **Discovery of Witchcraft** adlı eserinde sık sık geçer. Diane-Lady Felicia episodunun kaynağı Jorge de Montemayor'dur. Eşek kafalı Bottom figürünü esin kaynağının ise Thomas Erceldoun **Kral Midas**'ı ve Kittredge'in **Witchcraft in Old and New England** adlı eserleridir. Oberon ve perilerin ise, Greene'in **James IV** adlı eserinde geçtiği ifade edilir.[34]

## 3.2 OYUNUN ÖYKÜSÜ

Atina Dükü Theseus ile Amazon Kraliçesi Hippolyta düğün hazırlıkları yaparken Atina soylusu Egeus yanlarına gelir ve kendi seçtiği damat adayıyla evlenmeyi reddeden kızı Hermia'yı Atina Dükü'ne şikâyet eder. Hermia babasını dinlememekte ve kararlı bir şekilde Demetrius yerine Lysander ile evlenmeyi istemektedir. Bunun üzerine Atina Dükü, ona düşünmesi için süre verir ve önüne üç seçenek koyar: Ya babasının sözünü dinleyecek, ya yasalara uymadığı için ölecek ya da sonsuza kadar bekâr kalacak, yani manastıra kapatılacaktır. Hermia kendi eş tercihinden vazgeçmez, âşıklar kaçmaya, Atina yasalarının işlemediği bir yere gitmeye karar verir. Lysander ve Hermia bu sırlarını, çocukluk arkadaşları Helena'yla paylaşır: Gece ormanda buluşup rahatça evlenecekleri bir yere gideceklerdir. Helena, Hermia'ya sevdalı, babanın müstakbel damat adayı Demetrius'a bu sırrı söylemeye karar verir ve söyler. Demetrius, ormanda Lysander ve Hermia'nın peşine düşer, Helena da Demetrius'un peşine.

Bu sırada, Atina Dükü ile Amazon Kraliçesi'nin düğününde gösteri yapmak üzere bir tiyatro kumpanyası oluşturan bir esnaf topluluğu ormanda buluşur. Topluluk oynayacakları oyunu seçer, rol dağılımı yapar ve provalara başlamak üzere dağılır.

Bütün bunlar olup biterken, ormanda Periler Kralı Oberon ile Periler Kraliçesi Titania'nın evlatlık bir çocuğun veraseti yüzünden kavgalı olduğunu öğreniriz. Oberon bir aşk iksiri yardımı ile Titania'ya bir oyun oynamak ve bu oyunun sayesinde "erkek çocuğu" ondan

[34]F.E. Halliday, **Shakespeare and His Critics.** London, Duckworth, 1949, s. 374.

almak niyetindedir. Titania söz konusu aşk iksirinin etkisiyle, uyandığında karşısında gördüğü ilk canlıya aşık olacaktır.

Oberon iksiri bulması için uşağı Puck'ı görevlendirir. Bu sırada, Demetrius ve onun peşinden gelmekte olan Helena ile karşılaşır. Oberon Demetrius'a olan aşkına karşılık bulamayan ve acımasızca aşağılanan Helena'ya yardım etmeye karar verir. İksiri bulup getiren Puck'tan aşk iksirinin bir kısmını, Helena'nın peşinden koştuğu bu çocuk için kullanmasını ister. Amacı, Demetrius'u Helena'ya âşık etmektir. Oberon uşağına gözüne iksir sürülecek Atinalı genci tarif eder. Puck bahsi geçen Atinalı genci bulmak üzere yola koyulur. Oberon ise iksiri uykusunda yakaladığı Titania'nın göz kapaklarına sürer. Puck yolda Lysander ile Hermia'ya rastlar ve efendisinin bahsettiği genç zannederek yanlışlıkla Lysander'i büyüler. Lysander uyandığında o sırada oradan geçmekte olan Helena'ya âşık olur. Hermia'yı orada uykusuna terk edip, Helena'nın peşinden gider.

Bu esnada esnaf kumpanyası, ormanda prova yapmaktadır. Oradan tesadüfen geçmekte olan Puck, topluluğa rastlar ve bir köşeye gizlenip onlara bir oyun oynamaya karar verir. Topluluktan kısa bir süre uzaklaşan oyuncu esnaf Bottom'un kafasına bir eşek kafası geçirerek topluluktaki diğer insanları korkutur ve Bottom dışında hepsi ormandan kaçar. Tam da bu anda uykusundan uyanan Titania, iksirin etkisi ile karşına çıkan eşek kafalı Bottom'a âşık olur ve onu himayesine alır. Periler eşek kafalı Bottom'a hizmet eder, Titania ve Bottom zevk âlemine dalarlar.

Puck ile Oberon yeniden buluşur ve Puck efendisine görevlerini nasıl yerine getirdiğinin raporunu verirken aralarında tartışan Demetrius ve Hermia oradan geçer. Hermia Demetrius'u Lysander'a zarar vermiş olmakla suçlar, Oberon bu tartışmadan Puck'un yanlış Atinalı gence büyü yaptığını anlar ve onu bir güzel paylar. Hemen doğru çifti bulup yaptığı yanlışı düzeltmesini emreder. Oberon, Lysander'ı arayan Hermia uzaklaştıktan sonra, uykuya dalmış Demetrius'un göz kapaklarına iksiri sürer. Puck Helena'yı bulur, fakat Lysander aşığı Helena'nın peşindedir. Puck işin içinden çıkamayacağını anlar ve dört aşığı da bir araya getirir. Çetrefilli aşk ilişkilerine bulaşmış gençler kıyasıya kavga ederler. Oberon bütün bu karmaşaya sebebiyet veren Puck'u yeniden azarlar ve gençleri yorgunluktan uyutup, hatasını tekrar düzeltmesini emreder: Lysander'ın göz kapaklarına sürülen iksir onu yeniden Hermia'ya âşık hale getirecek, Demetrius'un göz kapaklarına sürülen iksir ise onu Helena'ya âşık edecektir. Dörtlü uyandıklarında her şeyi bir rüya sanacak ve hiçbir şey

hatırlamayacaktır. Puck bu görevi yerine getirmeye hazırlanırken, Oberon öncelikli olarak çocuğu almak ve sonra da eşek kafalı Bottom'a tutulan Titania'yı iksirin etkisinden kurtarmak için işe koyulur. Oberon, Bottom ile Titania'yı, tam uykuya daldıkları sırada yakaladığında, efendisinin yanına yetişen Puck, ona görevlerini nasıl yerine getirdiğini anlatır. Bu kez övgüler alan Puck, efendisinin emriyle önce Titania'yı iksirin etkisinden kurtarır, sonra da Bottom'un kafasından eşek kafasını çıkarır.

Gaflet uykusundan uyanan Titania, Oberon'a gördüğü kötü kabusu anlatır: Güya eşek kafalı bir adama aşık olmuştur. Oberon muradına ermiş, çocuğun verasetini kendi üzerine almıştır. Oberon Titania'yla aralarındaki ihtilafın sona erdiğini, yeni bir dostluk kurulduğunu müjdeler ve hem Bottom'u hem de dört âşık genci derin bir uykuya daldırır; uyandıklarında her şey yerli yerine oturacaktır.

Oberon, Titania, Puck ve maiyetlerindeki Periler uzlaşır, sabah olur ve kayıp gençlerin peşine düşen Atina ahalisi gelir ve uyumakta olan kayıp gençleri bulur. Gençler uyanır, her biri sevdiğine kavuşmuştur. Demetrius Helena ile Lysander ise Hermia ile eşleşmiştir; aralarında artık hiçbir ihtilaf kalmadığı öğrenilir. Doğru eşleşme gerçekleşmiştir. Atina Dükü, Egeus'u Demetrius'u damat olarak seçme ısrarından vazgeçirir ve âşıkların birlikteliğini onaylar. Hep birlikte Atina'ya dönerler.

Bu sırada bütün bu olup bitenlerden habersiz esnaf kumpanyası, kafasında bir eşek kafasıyla ortadan kaybolan Bottom'u aramaktadır. Bottom bulunur ve kumpanya yeniden bir araya gelir.

Her şey yerli yerine oturduktan ve herkes muradına erdikten sonra, Atina Dükü ile Amazon Kraliçesi'nin düğünü başlar. Esnaf kumpanyası, bu düğün için özel olarak hazırladıkları oyunu sergiler: **Pyramus ve Thisbe'nin Acıklı Güldürüsü.** Kumpanya oyununu sergiler ve ödülünü alır. Tören biter, yatma saati gelir ve herkes odasına çekilir. Oyunun finalinde Orman ahalisi; Oberon, Titania, Puck ve diğer periler saraya gelir ve Oberon mutlu sonu, evliliği ve âşıkların aşkını kutsar.

## 3.3 OYUNUN ÖYKÜSÜNÜN TOPLUMSAL CİNSİYET ÖZELİNDE YORUMLANMASI

Çalışmanın bu bölümünde, birinci ve ikinci bölümlerde genel hatları ile sunulan arka plan verileri eşliğinde **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın metin analizi yapılmaya çalışılacaktır. Oyunun üzerinde yükseldiği üç odaktan ikisi, Atina ve Orman odağı, ilişkiler ağı bağlanımda genel hatlarıyla analiz edilecek; ardından oyunun serim bölümünde yer alan iki sahne üzerinden adım adım ilerlenecek ve dramaturji çalışmasının çatısı kurulmaya çalışılacaktır. Oyuna ilişkin ilk elden verilerin, bizzat oyun içinde devinen karakterlerin sözlerinden yola çıkarak okuyucuya sunulması, belli önyargılı yaklaşımları engellemek açısından önemlidir. Bu nedenle, kadın karakterlerin içinde bulundukları koşullar, bizzat onlar tarafından dile gelen ve oyun içindeki diğer karakterlerin onlar hakkında dile getirdikleri görüşlerle birlikte kurulmaya çalışılmış ve oyunun entrikasının koşullarını, okuyucuya etraflıca tanıtmak amaçlanmıştır.

Oyunda öyküsel ve kurgusal açıdan önemli bir yer işgal eden üçüncü odak ise Marangoz odağıdır. Bu çalışmada Marangoz odağı ayrıca analiz edilmemiş, toplumsal cinsiyet tartışmalarına doğrudan veri sunmadığı için değerlendirme dışı bırakılmıştır. Bu odağın Atina ve Orman odağı ile öyküsel olarak kesiştiği noktalar, toplumsal cinsiyetle bağlantısı söz konusu ise değerlendirmeye alınmıştır.

Odakların tanıtılması ve serim bölümünü oluşturan iki açılış perdesinin metin analizinden sonra, oyunun düğüm bölümü, kadın karakterlerin devindikleri hikâyeler ekseninde mercek altına alınmış ve oyundaki kadın karakterler ayrı ayrı incelenmeye çalışılmıştır. Kadın karakterlerin oyunun serim bölümünde çekilen fotoğrafları ile finalde karşımıza çıktıkları fotoğraf arasında belirgin davranış ve yönelim farklılıkları söz konusudur. Düğüm bölümündeki kırılmalar ve jestlerin açığa çıkarılması bu farklılıkları yorumlamak açısından önemli bir yerde durmaktadır.

**Bir Yaz Gecesi Rüyası** ataerkil tuzakların ve ehlileştirilen kadınların hikâyesi olarak okunabilir. Öykü "isyanların" yol açabileceği toplumsal "kaosa" dikkat çeker ve oyun içindeki dört kadın karakter, dönemin koşulları içinde, kendilerine dayatılan toplumsal cinsiyet rollerine karşı radikal diyebileceğimiz çıkışlarda bulunsalar dahi, toplumsal sistemin bekası lehine taviz vermek ve ataerkiyle uzlaşmak zorunda bırakılırlar.

Peki bu nasıl olur? Oyun içinde devinen kadın karakterler, Hippolyta, Hermia, Helena ve Titania, toplumsal cinsiyet rollerine hangi noktalarda karşı çıkar ve bu rolleri hangi noktada benimsemeye ve içselleştirmeye başlarlar?

### 3.3.1 ATİNALILAR: THESEUS, EGEUS, DEMETRIUS, LYSANDER VE HIPPOLYTA, HERMIA VE HELENA

Oyun Atina Odağı'ndaki bir toplumsal uzlaşı girişimiyle açılır; Atina Dükü Tezeus Amazonlar'la olan savaşı kazanır ve Atina'ya galibiyeti ve barışı müjdeler. Ancak Atina'da aynı anda bir başka toplumsal uzlaşı bozulur; bir genç babasının seçtiği damat adayı ile evlenmeyi reddeder ve yasalara isyan eder. Theseus yasalardan yana bir uzlaştırıcı erk kimliğine soyunur fakat başarılı olamaz. Bu genç kız yasalara itaat etmeyi ısrarla reddeder; üstelik sevgilisiyle birlikte kaçmaya karar verir. Oyun öyküsünü açımlayan ve diğer odakları buluşturan kritik jest budur. Atina'dan ve dolayısıyla yasaların yaptırım gücünden kaçmayı tercih eden âşıklar, arkalarında bir iz bırakırlar: kaçma planlarını, sırlarını paylaştıkları çocukluk arkadaşları Helena bu plandan diğer damat adayı Demetrius'u haberdar etmeye karar verir.

Atina odağının toplumsal hiyerarşisinde en üst basamakta yer alan kişi Theseus'tur. Theseus, Terry Eaglaton'ın William Shakespeare[35] adlı eserinde iddia ettiği ve Shakespaere'in oyunlarında kanıtları bulunan varoluş zincirinin[*] en üst konumunda yer alır. Bu tez şu şekilde ifade edilebilir: Feodal dönem İngiliz yönetim şekli ve insanların dünyada işgal ettikleri konumlar bir varoluş zinciri ile veya merdiven metaforu ile açıklanabilir. Bu merdivenin en üst basamağında Kral bulunur. Bu konum ona Tanrı tarafından verilmiştir. Kral da bu konumunu Tanrı'nın isteği ile elinde bulundurduğunu bilir ve, adil ve merhametli bir yönetim kurarak Tanrı'nın isteklerini yerine getirir. Kraldan sonra alt basamaklarda soylular konumlanır. Onlar krallarına karşı itaatkâr, astlarına karşı ise çeşitli sorumluluklara sahiptir. Merdivenin en alt basamaklarında sıradan halk yer alır. Merdivende yani bu dünya düzeninde herkes yerini ve sorumluluklarını bilir, bu düzeni korumaya çalıştığı müddetçe kaos olmaz. Dolayısıyla kesintisiz ve tutarlı bir varoluş zinciri oluşturulur. Ne zaman ki bu düzen değişir,

[35] Terry Eaglaton, **William Shakespeare**, "Arzu: Bir Yaz Gecesi Rüyası, Onikinci Gece", çev: A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1998, s. 21-41.
[*] Varoluş Zinciri: Great Chain of Being.

insanlar bir üst basamağa geçmek için her türlü yolu kullanır ve Kral da Tanrı'nın buyruğundan koparsa zincir kırılır ve kaos meydana gelir.

Bütün bunların izlerini Shakespare'in oyunlarında bulmak mümkündür. Macbeth ne zamanki iktidar hırslarına boyun eğer ve Kral da zaten mutlak iradenin ve iktidarın sorumluklarından çıkmıştır, o zaman kaos kaçınılmazdır. Varoluş zinciri kırılmıştır. Bir zamanlar hizmet eden hizmet bekler. Bir kere bu merdiven aşıldığında en üst basamaktakinin yeri almak isteyen başka biri de ortaya çıkacak ve başka bir Kral yine bu merdivenin basamaklarından hızla çıkarak Kral Macbeth'in yerini alacaktır. İşte **Bir Yaz Gecesi Rüyası** da, kadınların varoluş zincirinin kendilerine tayin ettiği konuma başkaldırısının yol açabileceği toplumsal kaosa dikkat çeker ve bunun getireceği "kötülüklere" karşı uyarır.

Theseus Atina'da varoluş zincirin en üstünde yer alan kişi, Atina yasalarının uygulayıcısı ve makro ölçekte bir iktidar figürü olmasına rağmen despot, kaba ve sekter bir otoriterlik portresi çizmez. Liberal çerçevede ilerleyen ve uzlaşma olanaklarını zorlayan bir yönelimi vardır. Ancak, liberal seçeneğin zorlandığı noktalarda, otoriteryen yöntemleri devreye sokar.

Sahnedeki diğer iktidar figürü ise Egeus'tur: Mikro ölçekteki yönetim biriminin, ailenin başıdır. Varoluş zincirinde Theseus'tan daha az önemli bir konumu işgal eder. Ataerkil yönetim dizgesinde aile otoritesinin temsilcisi olarak, devlet otoritesinin temsilcisi Theseus'un hiyerarşik olarak altında konumlanır.

Oyunda tartışmayı açan jest, yani Hermia'nın baba otoritesine karşı gelmesi, varoluş zincirine yönelik bir tehdittir. Babalık yetkisi ve devlet yetkisi, bir genç kızın evlilikle ilgili tercihlerini düzenlemiştir: Öncelikli tercih ve söz hakkı ailenin reisine aittir, kız çocuğu itaat etmek zorundadır, aksi takdirde hem sözel olarak hem de yasalarla düzenlenmiş yaptırımlar devreye girer. **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, kadınların varoluş zincirine itaatsizliklerinin etkilerini tartışmaya açar.

Hermia kendi evlilik yaşamını düzenlerken babasının tercihine karşı çıkar ve kendi seçtiği erkekle evlenmek ister. Baba otoritesine başkaldıran isyankâr bir kadın figürüdür. Ailenin erki, Egeus, belli ki sorunu kendi yaptırım gücüyle çözemez, toplumsal hayatı düzenleyen yasaları uygulamakta aciz kalır ve bir üst merciye başvurarak hem işbirliği hem de yaptırım gücü talep eder. Egeus belki de kızını çeşitli üsluplarda ikna etmeye çalışmıştır ancak oyunda

bununla ilgili doğrudan bir sahne yer almadığı için kesin bir yorum yapamıyoruz. İlk sahnede karşımıza çıkan Egeus net konuşur, despotik görünümlüdür, kıza yönelik doğrudan müdahalelerde bulunur ancak aciz bir erktir, çünkü kızını, kendi iktidar hanesinde bağlı bir üyeyi kendi olanaklarıyla ikna edememiş, düzeni kuramamıştır. Sahibi olduğu Hermia, Tanrı'nın ona doğal olarak bahşettiği hakları sorgular hale gelmiştir. Bu sistem açısından bir tehdit oluşturmaktadır ve yasalar yoluyla denetim altına alınması zorunludur. Kızını, yani sorunu, bir üst merciye taşır ve "adaletin" ellerine teslim eder.

Varoluş zincirinde bir kopma riski ortaya çıkar: İtaat etmeyi reddeden bir kadın sorun teşkil eder. Theseus önüne getirilen sorunu, masaya yatırır ve Hermia'ya yasal haklarını hatırlatır. Ancak, Theseus'un Hermia'nın önüne koyduğu seçenekler, Hermia'nın kendi tercihlerini dışlar; üstelik çözüm önerisi nerdeyse tek seçeneklidir: Babanın sözünü dinleyeceksin. Atina yasalarının birinci elden uygulayıcısı Theseus, itaat etmeyi reddeden vatandaşını, önce ikna etmeye çalışır, seçeneklerini hatırlatır ancak vatandaşın pazarlığı giriştiği noktada net tavrını koyar. Tartışma biter, yasa devreye girer.

İşte bu noktada iki otoritenin yönelimleri ortaklaşır, baba kanunlarından kaçan Hermia'nın karşısına devletin kanunları çıkar. Hermia bu kararı ısrarla tanımaz. Düzen bozulur.

Sahnede, Theseus ve Egeus'tan başka iki erkek daha vardır: Bir kadın tarafından tercih edilen erkek Lysander ve bu kızın babası tarafından tercih edilen erkek Demetrius. Her ikisi de yakın gelecekte tesis edilecek mikro yönetim biriminin müstakbel yöneticileri konumundadır. Ancak, hiyerarşik olarak diğer iki erkekten daha alt bir konumdadırlar. Henüz yaşları gençtir ve hala bir başka otoriteye bağımlıdırlar; kendi ailelerinin yönetimine. Birbirlerine rakiptirler, bu rekabeti sonuçlandıracak farklı farklı avantajları vardır. Birisi babanın tercihi, diğeri kızın tercihidir. Oyun açıldığında avantajları eşit görünür. Baba galip gelirse, Demetrius galip erkek konumuna geçebilir. İki erkek arasındaki temel fark, onların Egeus'un ve Hermia'nın gözündeki farklarıdır. Hermia'nın tercihi genç erkekler arasındaki dengeyi bozar, galip gelen erkek Lysander olur. Demetrius, Egeus'un yanına, yenilmiş erkekler hanesine yerleşir. Bir süre sonra mağluplar hanesi bir darbe daha alır. Lysander, yüz kızartıcı bir suçu olduğunu dile getirerek Demetrius'u ispiyonlar ve biz Demetrius tarafından mağdur edildiğini öğrendiğimiz bir başka kadınla karşılaşırız: Helena'yla.

Atina odağında üç kadın konumlanır: Hippolyta, Hermia ve Helena. Hippolyta bu haneye sonradan girmiştir, farklı yasalarla yönetilen bir dünyadan gelmiştir ve henüz "dışarlıklı"dır. Ana tartışmanın açıldığı bu ilk sahne boyunca olanları izler. Tavrına dair oyundaki verilerden çıkarsadığımız net bir sonuç yoktur. Diğer iki kadın Atinalı'dır. Aynı yaşlardadır, aynı toplumsal sınıfın üyesidir, aynı arkadaş çevresindendir hatta çocukluk arkadaşıdır. Ancak, var oluş koşullarını ve hatta halet-i ruhiyelerini belirleyen çok belirleyici bir durum vardır: Biri birden fazla erkek tarafından seçilmiş, diğeri ise sevdiği erkek tarafından, muhtemelen cinsel bir yakınlık yaşadıktan sonra, diğer kadın için terkedilmiştir. Hermia seçilmiş kadın olmanın özgüveniyle hareket ederken, terk edilen Helena bir iç yıkıma sürüklenir. İki kadından biri diğerinden daha güzel veya zengin veya sınıfsal olarak daha üst bir konumda değildir. Bu oyun içinde özel olarak vurgulanır. Ancak, Hermia kültürel olarak daha güzel ve tercih edilen, Helena ise tam tersi bir konumda kalmıştır. Bu iki kadının ilişkisini okurken, kadınlar arasındaki ilişkilerin erkeklerle ilişkiler üzerinden kurulmasının çarpıcı bir örneğine rastlarız. Hermia sevgilisiyle kaçma planını, öğrenildiği takdirde kendine ağır yaptırımlar getirecek olan sırrını, en yakın arkadaşına, Helena'ya açar. Helena, karşılıksız aşkın ve yüz üstü bırakılmışlığın kendisinde bıraktığı tahribatı, kendi naif üslubuyla ve rasyonel bir şekilde tespit etse de, bununla çelişecek irrasyonel bir tavır sergiler: Sevdiği adamı görmek ve takdir toplamak için, Hermia ve Lysander'ın kaçacağını Demetrius'a söyler.

Atina odağı bize üç kadın tipolojisini tanıtır: Hermia; otoriteye karşı çıkmış, aşkla özgürleşmiş bir kadındır. Helena; otoriteye tabi olmuş, sado-mazoşist bir kadındır. Hippolyta ise yenilmiş ve taviz vermiş bir Amazon kraliçesidir.

Burada dikkat çeken nokta, yasaların eş seçimini düzenlerken cinsiyet ayrımcılığına gitmesidir. Yasaların eş seçiminde erkeğe yönelik belirgin bir yaptırımından söz edemiyoruz. Tartışmada, damat adayı iki erkeğin babalarının tavrı yer almaz. Ayrıca, bu konuyla ilgili Theseus'un dile getirdiği bir kural yoktur. Yasalar bu sahnede erkeklere yönelmez. Ağır mağduriyetler yaşayan iki kadın vardır: Hermia kendi tercih erkeği seçemez aksi takdirde cezası ölümdür veya manastıra kapanmaktır. Helena, yasalar karşısında değil, ancak şiddeti kadın mahremiyeti bağlamında sorgulanabilecek manevi bir mağduriyet yaşar, sevdiği erkek tarafından aldatılır. Sahnedeki erkeklerin şiddetli bir mağduriyetlerinden bahsedilemez. Egeus, devlet otoritesiyle işbirliğine girmiştir, tercih edilmeyen erkek konumundaki Demetrius ise henüz rekabeti bırakmaktan yana değildir. Ayrıca, onun için hâlihazırda yedekte duran olası bir eş adayı vardır: Helena.

Bu odakta tartışmaya açılabilecek bir diğer nokta, Hermia'nın her iki erkek de birbirlerine bu kadar benzerken, çok ciddi bir riski göze alıp Lysander'da ısrar etmesinin nedenidir. Demetrius ve Lysander, ancak aşklarını iki farklı şekilde ifade ederler: Hermia'yı elde edemediği noktada babasına başvurur, yasayla işbirliği yapar. Bir kadının kalbini, babanın ve yasanın vasıtasıyla elde etmeye çalışır. Lysander ise babaya danışmaz, yasayı da önemsemez, doğrudan sevgilisine yönelir. Hermia güçlü ve cesur bir kadın tipini çizer. Babasına, dolayısıyla yasaya karşı çıkar. Bu yönden Hermia ve Lysander birbirine benzer; her ikisi de otoriteye isyan etme riskini göze alırlar. Hermia özgürlüğünün peşinden gider, Lysander'da ona yasa dışılığı ve özgürlüğü önerir. İşte bu nedenle Hermia eş olarak Lysander'ı seçer. Aynı noktada buluşurlar.

Helena'da ise baba figürüne ve otoriteye tabi olma eğilimi vardır. Kadınlığa ve erkekliğe dair genel kabul gören algı kalıpları içinde devinmeye meyillidir. Demetrius da yasaya tabi olan biridir. Bu bakımdan karakterleri uyuşur. Helena'dan bir ispiyoncu çıkar: Aşk yüzünden arkadaşının ölümüne dahi sebep olabilecek bir ihanette bulunur. Helena öykü akışı içinde otoriteye tabi olmaya doğru gider, yasaların yaptırımlarına, tabiri caizse davetiye çıkarır.

Yukarıda genel hatlarıyla vermeye çalıştığımız odak analizini şimdi replik analiziyle birlikte detaylandırmaya çalışacağız.

## 3.3.2 ATİNA ODAĞI: BİRİNCİ PERDE-BİRİNCİ SAHNE METİN ANALİZİ

### 3.3.2.1 ÖYKÜLEME

Oyun başladığında Atina Dükü Theseus savaş sonrası mağlup ettiği Amazonlar Kraliçesi Hippolyta ile evlilik hazırlığı içindedir. Theseus evlilik için sabırsızlanır, Hippolyta ona sabır telkin eder. Âşıkların romantik diyaloğu kesintiye uğrar: Egeus gelir ve sözünü dinlemeyen kızı Hermia'yı Atina Dükü'ne şikâyet eder. Hermia babasının seçtiği damat adayı Demetrius ile evlenmeyi reddetmiş, aşığı Lysander'da diretmiştir. Egeus Dük'ten yasaların kendisine tanıdığı hakkı onaylamasını talep eder: Hermia ya babasının seçtiği genç ile evlenecek ya da öldürülecektir.[36] Theseus, Hermia'ya önce yasaları açıklar; tatlı-sert nasihatlerle onun aklını

[36] Antik Yunan'da kadınlar ya kocalarının ya da babalarının malı olarak görülür. Babalar kızlarını kocaları olacak başka bir erkeğe teslim ederken drahoma usulüyle para verirler. Kadınlar babalarının veya kocalarının

başına getirmeye ve uzlaşma sağlamaya çalışır. Ancak Hermia tercihinde ısrarcıdır. Theseus ona babası ve yasalar lehine rest çeker ve en az ilki kadar ağır ikinci bir seçeneği daha önerir: O halde manastıra gideceksin. Hermia'nın ısrarı yine sürer.

Demetrius ve Lysander arasında atışma başlar. Babanın gözdesi Demetrius, Lysander'den kendisine ait olan Hermia'yı kendisine bırakmasını ister. Lysander, Demetrius'u Atina Dükü'ne şikâyet eder: Demetrius Helena isimli bir soylu kızını baştan çıkarmış ve yüzüstü bırakmıştır. Durum karmaşıklaşır. Theseus Hermia'ya düşünmesi için süre verir ve maiyetini de yanına alarak çıkar.

Lysander ve Hermia yalnız kalır. Âşıklar durumlarını okuduğu kitaplardaki, masallardaki imkânsız aşklara benzetir. Hermia masalın sonunda kaderine teslim olmaya ikna olur. Lysander ise ona birlikte kaçmayı teklif eder. Hermia teklifi kabul eder ve sözünü tutacağına yemin eder ve Lysander'dan sözünden caymamasını ister.

İki âşık sözleştiği sırada, Demetrius'la eski sevgilisi ve ona halen âşık olan Helena gelir. Helena yaşadığı karşılıksız aşk nedeniyle hem bir öz-yıkım içindedir hem de aşığıyla kavuşmuş olan çocukluk arkadaşı Hermia'yı kıskanır. Hermia arkadaşına, onun bu durumundan kendisinin sorumlu olmadığını açıklar ve Lysander ile kaçma planlarından bahseder. Âşıklar Helena'ya veda ederek çıkarlar.

Helena yalnız kalır. Aşk üzerine felsefi bir konuşma yapar; aşkın körlüğü ve aldatıcılığı üzerine rasyonel bir yorum getirir. Ancak hemen ardından Hermia ve Lysander'ın kaçma planlarını sadece bir teşekkür alabilmek uğruna Demetrius'a ihbar etmeye karar verir. Sahneden çıkar.

## 3.3.2.2 REPLİK AKIŞI

Olay Theseus'un sarayında geçer. Theseus ve Hippolyta'nın sonrasındaki ziyaretler düşünüldüğünde, sarayın kamuya açık bir bölümünde yer aldıkları muhtemeldir. Sahnede

---

rızası olmadan sosyal yaşamın bir parçası olamıyorlardı. Kadınla tek başına sokağa çıkamıyor, eğitim görmelerine izin verilmiyordu. Kadınların temel görevi hane içindeki yaşamın sürdürülmesi ve soyun devamının sağlanmasıydı. Kadınların karşı çıkışlarının cezası ise son derece ağırdı: Ölüm veya kendi rızalarından bağımsız olarak manastıra kapatılmak. Shakespeare'in öyküsünü Atina'da geçirmesi bu açıdan önemlidir. Kadınlar aleyhine uygulamaların oldukça sert bir şekilde karşımıza çıktığı Antik Yunan toplumu, yazarın kadınlar lehine özgürleştirme talep ettiği toplumsal düzen için bir model teşkil eder. Yazar "uçtaki" bir modele dikkat çekerek, yol açabileceği olumsuzlukları gösterir ve seyircilerini bu şekilde "orta yolu" bulmaya davet eder.

önce Theseus ve Hippolyta görünür. Sonra sarayın şenlikçi-başısı ve düğün hazırlıklarıyla ilgilenen Philostrate girer. Ardından Egeus ve gençler Dük'ün huzuruna gelirler.

Oyun bir evlilik hazırlığıyla açılır. Atina Dükü savaşçı Theseus, savaşta esir aldığı Amazon kraliçesi Hippolyta ile evlenmek üzeredir. Anaerkil olduğu varsayılan bir toplumun kraliçesiyle ataerkil bir toplumun kralı evlilikle birleştirmek üzeredir.

Theseus ve Hippolyta baş başadır.

> **THESEUS**
> Düğünümüz yaklaşıyor sevgili Hippolyta.
> Sevinç dolu dört gün sonra, yeni bir ay belirecek gökte.
> Şu eski ay da nasıl ağırdan alıyor değil mi?
> Babasından kalma parayla oğlunun arasına giren
> Bir dul eş ya da üvey ana gibi,
> İsteklerimle benim arama giriyor bu ay.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 1. Replik – Sf. 21)[37]

Theseus, repliklerinden anlayacağımız üzere, evlilik töreni için sabırsızdır. Hippolyta ile evlenebilmek için "eski ayın yerini yeni aya bırakmasını" bekler. Ay mitolojide dişil bir imgeye tekabül eder.[38] Eski ay, bahar kutlamaları öncesi cinselliğin önünün kapalı olduğu dönemi ima eder, yeni ay ise bahar dönemini ve sonrasını, yani cinselliğin önünün açık olduğu dönemi belirtir. Ay tanrıçası Diana (Bekâret Tanrıçası) aynı zamanda Amazon kadınlarının da hizmet ettikleri varsayılan Artemis'tir. [39] Ataerkille anaerkili uzlaştırmaya çalıştığı bu evlilik yeni bir dönemin başlangıcı olarak hilalle simgeleşmiştir denilebilir. Eski ayın ağırdan alması ise, Theseus'un arzularının ertelenmesine ve bundan duyduğu sıkıntıya gönderme yapar.

Theseus'un repliklerinde geçen "babasından kalma parayla oğul arasına giren bir dul eş veya üvey ana" metaforu, Shakespeare döneminde geçerli bir hukuk kuralına dayanır. Antik Yunanda baba ölünce para anneye geçer. Çocuklar ancak annenin ölümüyle paraya sahip

[37] Replik alıntıları **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın Bülent Bozkurt çevirisinden yapılmıştır.
**Bir Yaz Gecesi Rüyası**, William Shakespeare, Çev. Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.
[38] Çalışmada kullanılan, mitolojik arka plana ilişkin veriler şu adreslerden derlenmiştir: (çevrimiçi): http://www.wikipedia.org, http://www.thefreedictionary.com, http://www.britannica.com
[39] Geoffrey Bullough, **Narrative and Dramatic Resources of Shakespeare VI**, yay. haz: Geoffrey Bullough, London: Routledge and Paul, New York: Colombia University Pres, 1957-75, s. 367-413.

olabilir; çocuk yetişkin olana kadar mirası dul eş ya da üvey anne tarafından kontrol edilir.[40] Theseus bu sözleriyle, kadını koruyan miras hukukuna dolaylı yoldan karşı çıkar.

Bu iki metafordan yola çıkarak Theseus'un evlilik için sabırsızlandığını ve arzularını kontrol eden gelenek ve göreneklere tepki duyduğunu not etmek mümkündür. Üvey ana metaforundan yola çıkarak Theseus'un karşısındakini, ele geçirilen önemli bir ganimet olarak değerlendirdiği söylenebilir. Bu bölümde Theseus karakterinde üç belirgin özellik görülür: Para, cinsel arzu ve ataerkillik.

> **HIPPOLYTA**
> Üzülme, dört günü geceler yutuverir hemen;
> Dört gecelik rüyada, zaman uçup gidiverir;
> Ve bir bakarsın gökteki ay,
> Sanki yeni kurulmuş gümüşten bir yay gibi,
> Şölenlerimizi izler, gecelerimizi aydınlatır.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 2. Replik)[41]

Hippolyta'nın yaklaşımı Theseus'un sabırsızlığına karşı teskin edici ve düzenleyicidir. Ancak bu tavır anaç ve şefkatli bir tavır mıdır; yoksa Amazon kadınların hizmet ettikleri Ay Tanrıçası'na gönderme yapan, eski aya dönük melankolik bir özlemi mi içinde taşır. Bu sahne yorumuna ve Hippolyta tiplemesi için yapılacak genel dramaturjiye bağlıdır. Hippolyta'nın sözlerinde erkeğin arzularının denetlenmesinde kadının düzenleyici rolünün ön planda olduğu görülüyor. Hippolyta, bu repliklerinde açığa çıkan yönüyle aşık bir kadından çok, anne gibi şefkatli, ideal bir eşi simgeliyor. Kadınlardan erkeğe sadece bir eş değil; aynı zamanda anne olması da istenir.

Evlilik için eski ayın yerini yeni aya bırakmasının beklenmesi bir Atina geleneği de olabilir, Hippolyta tarafından ormandan, kente (Atina'ya) taşınan bir gelenek de. Evlilik, Theseus'u rakibesinin yasal efendisi haline getirecek, galibiyetin ülkeye getirdiği düzen takdis edilecektir. Ancak, Atina Dükü'nün sabırsızlığı "geleneklerin" (veya Hippolyta'nın prensiplerinin) önüne geçemez. Hippolyta meşru evlilik koşulunu hatırlatır: Yeni ayın doğuşunu bekle.

[40] Bullough, a.g.e.
[41] Shakespeare, a.g.e. sf. 21

Replikte kullanılan "Gümüşten bir yay" metaforuyla Eros (Kupid) ve hilal çağrışımı yapılır. Yayın gerginliğinin cinsel arzuların yarattığı gerilimi de simgelediği söylenebilir.

> **THESEUS**
> Haydi Philostrate,
> Git kaldır Atinalı gençleri, eğlenceler başlasın.
> Koş, şenlikler perisini uyandır,
> Hoplasın, zıplasın, ortalığı birbirine katsın.
> Melankoliye de söyle, cenazelerine baksın;
> Soluk yüzüne yer yok düğünümüzde.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 3. Replik )[42]

Hippolyta'nın sabır telkini karşılığını bulur. Theseus ay ile uğraşmayı bırakarak düğün hazırlıklarını başlatır. Şenlikçi başı Philostrate'den Atinalı gençleri kaldırıp eğlencelerin başlatılmasını ister. Bu düğüne bütün Atina katılmalıdır ve herkes eğlenmelidir ki, söz konusu izdivaç bütün Atina nezdinde kamusallaşsın ve resmileşsin.

O dönem Kral-Kraliçe izdivaçlarında büyük ve uzun süreli şenliklerin yapılması yaygın bir durumdur ve bu kendi ekonomisini ve uzmanlaşma alanını da yaratır, düğünlerin organizasyonundan sorumlu şenlikçi başı gibi görevliler vardır.[43]

Atina Dükü Theseus, Amazonlar Kraliçesi Hippolyta'yı son savaşta yenilgiye uğratmış, Hippolyta yaşamsal bir tercihle karşı karşıya kalmıştır: Ya ölecektir ya da hayatına iktidarın eşi olarak devam edecektir. Amazon Kraliçesi ikinci olasılığı seçer. Bu çiftin düğünü vesilesiyle yapılacak olan kutlamalar, aynı zamanda Atina'nın Amazonlar karşısında elde ettiği galibiyetin de kutlamasıdır. Atina kenti, uzun süren savaşlar silsilesinden galibiyetle çıkmıştır. Bu kutlama Hippolyta'nın gözünden kendi mağlubiyeti üzerine yapılan bir kutlamadır da.

Theseus'un düğün hazırlıklarını başlatan sözlerinde Dionysos törenlerini çağrıştıran bir şenlik tasviri yapılır. Onun sözlerinden anlıyoruz ki insanlar başka zamanlarda saygısızlık, arsızlık olarak görülen şeyleri düğün şölenlerinde yapabilirler. Bu ortamlar pek çok kuralın dışarıda bırakıldığı bir özgürleşme ortamıdır. Daha rahat hareket edilir; karamsar düşünceler kapı dışarı edilir.

[42] Shakespeare, a.g.e. sf. 21
[43] Bullough, a.g.e.

Repliklerde melankoliden bahsedilmesi mitolojik arka planla da ilişkilendirilebilir; Atina'nın geçirdiği savaş ve felaketlere bağlı yıkımlarla da.

Philostrate Theseus'un emirlerini aldıktan sonra çıkar.

> **THESEUS**
> Hippolyta senin gönlüne kılıcımla girdim,
> Aşkını kazanma yolunda kırdığım oldu seni;
> Ama şimdi hepsi geride kaldı, düğün günümüz geldi:
> Eğlenecek, coşacak herkes, ikimizi de kutlayacak.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 4. Replik )[44]

Bu aşk Theseus için, güç yolu ile kazanılmış bir aşktır: Gönlüne kılıcımla girdim. Kadın fethedilecek bir varlıktır. Ataerki zafer kazanmıştır. Ancak bu fetih ilişkisi barışçıl, sevgi ve uyum öğeleri de taşımaktadır. Kaba ve faşizan değildir. Ataerkil varlığını sürdürülmeli ancak kadına da saygın statüsü verilmelidir. Erkek önce fethi gerçekleştirmeli ve bu fetihten sonra kadına (evlilik yoluyla) hak da vermelidir. Verilen bu hak ile erkeğin egemenliği ve soyu yine garanti altına alınır.

Hippolyta evlilik yoluyla Theseus'un gücünü kabul etmiştir, ama karşılığında önemli kazanımları olabilir: Atina Dükü'nün eşi olarak iktidardan pay alabilir ve böylelikle saygınlığını koruyabilir. Hippolyta için kayıtsız şartsız bir teslimiyetten bahsetmek doğru olmayabilir: Savaş yenilgisinin koşullarını kendi lehine çevirmiş, rasyonel bir seçim yapmış, hayatta kalmayı tercih etmiş ve iktidarla işbirliği içine girmiştir.

Hippolyta'nın sahne üzerindeki yorumunda şimdiki kentli duruşunda (ehilliğinde) ormana ait geçmişinin (vahşiliğin ve savaşçılığın) ipuçlarını verebilir.

Oyun bir toplumsal uzlaşı ile açılır: Ataerkinin öncüsü Theseus ile anaerkinin öncüsü Hippolyta arasında evlilik yoluyla kurulan bir barış ya da toplumsal mutabakat. Bu barış ya da toplumsal mutabakat Thesesus'un egemenliğini onaylar görünür; ama Hippolyta'ya hiçe saymayarak ona bir güç, saygınlık ve değer atfeder. Hippolyta Atina sarayında saygınlığını yitirmez; bir savaş esiri veya köle değildir, hayli önemli bir savaş ganimetidir. Theseus onu haremine cariye olarak almaz, eşi olarak "onurlandırır". Bu tabloda Shakespeare'in hırçın

[44] Shakespeare, a.g.e. sf. 22.

ataerkiyi ılımlılaştıran bir tavrı dikkat çeker. Yazarın zıtlıkları buluşturan dramaturjisinin oyunun açılışında kurulduğunu görüyoruz.

Egeus, kızı Hermia, Lysander ve Demetrius girerler.

**EGEUS**
Kutlu olsun, şanlı dükümüz!
(I. PERDE – 1. Sahne – 5. Replik)[45]

Egeus burada "kutlu" sözüyle düğüne, "şanlı" sözüyle zafere gönderme yapmaktadır.

**THESEUS**
Teşekkürler, sevgili Egeus. Ne haber, nasılsın?
(I. PERDE – 1. Sahne – 6. Replik)[46]

Bu selamlaşmanın bir statü karşılaşması olduğunu görüyoruz. Bu selamlaşma Egeus ile Theseus arasındaki "yakınlığı" gösteriyor. Egeus, en üstteki insana çok rahat bir şekilde ulaşabiliyor. En üstteki insan da bu "yanına çok rahat ulaşabilen insanla" oldukça sık görüşüyor. Theseus, gayet samimi bir üslupla Egeus'un hatırını soruyor. Aldığı yanıtla oyunun temel sorunsalı başlıyor.

**EGEUS**
Hiç sormayın, derdim büyük.
Kızım Hermia beni çok üzüyor. –gelsene Demetrius!
Sayın lordum, kızımı bu gence verecektim –Yaklaş Lysander!
Ama bu adam büyüledi onu, gönlünü çeldi.
Sen Lysander, kızıma şiirler yazdın sen;
Armağanlar verdin ona, yalan aşkını yalan sözlere döktün;
Penceresine gelip şarkılar söyledin ay ışığında;
Sinsi sinsi sokuldun, aşkına yerleştin.
Yüzükler, bilezikler, cicili bicili oyuncaklar,
İncik boncuk, takılar, çiçekler, şekerlerle,
Toy gençleri kandıran çerden çöpten şeylerle,
Dolap düzenle, evladımın gönlünü çaldın;
Uysal yavrumu dik başlı bir şirrete döndürdün.
Saygıdeğer lordum, eğer kızım burada sizin önünüzde,

[45] Shakespeare, a.g.e. sf. 22.
[46] Shakespeare, a.g.e. sf. 22.

Demetrius'la evlenmeye razı olmazsa
Atina yasalarının bana verdiği yetkiye dayanarak,
Kız benim olduğuna göre, izninizle,
Onu, kime dilersem ona vermek istiyorum.
Ya benim seçtiğim şu gençle evlenir,
Ya da yasalarımızda açıkça belirtildiği gibi,
Ölümün kucağına bırakır kendini.
(I. PERDE – 1. Sahne – 7. Replik)[47]

Egeus, sorunu Atina Dükü'nün huzuruna taşır. Bu bölüme kadar Shakespeare'in de idealize ettiği uyumlu, barışçıl bir ataerki çizilmişti. Ancak oyunun açılış sahnesinde ataerkil yasa ile hayatın gerçekleri arasındaki çatışma verilir: Babanın isteği ile kızın isteği arasındaki çatışma.

Aile içinde çözülemeyen mesele bir üst merciye (Theseus) taşınır. Egeus, yasalar arkasında olmasına rağmen sorunu çözememiş ve asıl erki temsil eden kişiden yardım ve çözüm talep etmek zorunda kalmıştır. Bu durumda karşımıza aciz kalmış bir erkek çıkar. Baba, kendi yasalarıyla ve yaptırım gücüyle sorunu çözememiş ve kızına söz geçirememiştir. Kızını bu üst merciin yasalarını kullanarak ikna etmeye çalışır; onu Atina yasalarına şikâyet ve teslim eder.

Egeus'a göre Lysander kızını çeşitli taktikler kullanarak ayartmıştır. Çocuklar için de kadınlar için de kullanılan kandırma teknikleri aynıdır: İncik boncuk, şeker, cicili bicili oyuncaklar vb. Kadın çocuğa benzetilir. Çocuğun da üzerinde erk kurulmalıdır. Kız, Hermia, bir erkek tarafından, Lysander, baştan çıkarılır, kandırılır ve tabi olur. Kızın bir iradesinden bahsedilmez, yokmuş gibi davranılır, irade erkektedir.

Babanın kızından talebi uysal ve itaatkâr olmasıdır. Onu "hanım kız"lıktan çıkaran Lysander'dır. Egeus yine Hermia'nın iradesi yokmuş gibi davranır. Üstelik kızı artık bir şirrete dönüşmüştür. Kız çocuğun tavrında idealize edilen itaatkârlık; bunun tersi ise şirretliktir. Söz dinlemeyen kadına layık görülen sıfat "şirret"tir.

Egeus ile Lysander arasında iktidar çatışması vardır: Baba mı irade sahibi olacak, kızı baştan çıkaran erkek mi? Hangisinin dediği olacak? Kız bu iktidar çatışmasında iki kez ezilir. Hermia bu rekabetin aynı zamanda nesnesi konumundadır.

[47] Shakespeare, a.g.e. sf. 22, 23.

İstenen damat modeli, babanın yasasına boyun eğen ve babayla işbirliği yapan bir modeldir: Demetrius.

Baba, yasaların ona verdiği hakkı kullanmak ister ve kızına iki seçenek sunar: Ya ölürsün ya da benim seçtiğim adamla evlenirsin. Egeus'un "ya ölür ya da beni dinler" repliği temelde iki farklı yoruma açıktır: Egeus kızını ya gerçekten öldürme niyetindedir ve sonuç alınamazsa bunu işletmek için "asıl erk"ten onay bekliyordur. Ya da öldürme niyetinden çok Hermia'nın gözünü korkutma niyeti hâkimdir. Yine Egeus açısından Lysander ile kurduğu ilişki de iki olasılığa açıktır: Ya ona ve onun ukala tavrına karşı da bir acz içerisindedir. Ya da daha çok bir azarlama tavrı içerisindedir.

Oyunun açılışında şimdiye kadar üç erkek tarafından temsil edilen üç farklı gönül ilişkisine tanık olduk. Theseus aşkını güç kullanarak kazanır. Demetrius aşkını Baba yolu ile kazanmayı zorlayan damat adayıdır. Lysander ise aşkını bir genç kızın kalbine hitap ederek kazanmıştır. Egeus üçüncü modeli aşağılık ve yakışık almayan bir model olarak sunar, ikincisini ise yüceltir. Ona göre uysal ve söz dinleyen kızının bir "şirret"e dönüşmesi Lysander'ın bu tutumu yüzündendir.

Atina Dükü Baba'yı dinledikten sonra, sorunun muhatabına yönelir.

> **THESEUS**
> Söyle bakalım, ne diyorsun Hermia?
> Unutma ki, sevgili kızım, Tanrı neyse, baban da odur senin için:
> Tüm güzelliklerini ona borçlusun;
> Balmumuna damgasını basmış, seni çıkarmıştır oraya.
> O damgayı yerinde bırakacak olan da
> Bozacak olan da odur. – Demetrius değerli bir genç.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 8. Replik)[48]

Theseus yasayı çok net biçimde özetler. "Balmumuna (anne) damgasını basmak" benzetmesinde hem cinsellik hem de resmi devlet çağrışımı vardır. Mühür kimdeyse iktidar ondadır. Yasa tarafsız değildir. Theseus, Egeus'la Hermia'yı yasa ile hayatın gerçeğini uyumlu hale getirilmeye baba-kız ve yasalar arasında bir uzlaşma sağlamaya çalışılır. Theseus

[48] Shakespeare, a.g.e. sf. 23.

iktidarın kimde olduğunu açıkça ifade etmekle birlikte, kızı babacan bir tavırla ikna etmeye ve onu babanın tercihine, Demetrius'a yönlendirmeye çalışır: Demetrius değerli bir genç.

**HERMIA**
Lysander da öyle.
(I. PERDE – 1. Sahne – 9. Replik)[49]

Hermia ikna olmaz.

**THESEUS**
O başka, öyledir elbet;
Ama şu durumda, baban onu uygun görmediğine göre,
Öteki daha değerli sayılmalı.
(I. PERDE – 1. Sahne – 10. Replik)[50]

Theseus'un yaklaşımında beğeni ölçütlerindeki hiyerarşiyi görürüz. Taşınan değer, bakış açısına göre değişir. Olgusal açıdan her iki genç de değerlidir; yakışıklıdır, varlıklıdır ve soyludur. Ancak yasal değerler birini diğerinden daha değerli kabul eder. Babanın beğendiği, Theseus'un gözünde de daha değerlidir. Babanın yasasının tercihi, Atina yasası tarafından onaylanır.

**HERMIA**
Babam bir de benim gözlerimle baksaydı keşke!
(I. PERDE – 1. Sahne – 11. Replik)[51]

Hermia'nın yanıtı yasal hiyerarşiye bir itiraz denemesidir. Bu sözleriyle hem naif bir talepte bulunur hem de Theseus'u yoklar. Kolay itaat edecek gibi görünmez. Bir olasılığı devreye sokar.

Hermia duygularıyla hareket eder. Aklın değil, gözün gördüğüne rağbet eder.

Hermia ve Theseus'un diyaloglarından anlıyoruz ki Hermia Atina Dükü'nün karşısında rahat konuşabilir. Bu liberal bir ortamın olduğunun ve kadına söz hakkı verildiğinin göstergesidir.

[49] Shakespeare, a.g.e. sf. 23.
[50] Shakespeare, a.g.e. sf. 23.
[51] Shakespeare, a.g.e. sf. 23.

**THESEUS**

Senin gözlerin onun yargısıyla baksa olmaz mı?

(I. PERDE – 1. Sahne – 12. Replik)[52]

Theseus onu yasal hiyerarşiyi tanımaya davet eder. Theseus ve Hermia'nın yaklaşımlarında yargı ve duygular birbirinden ayrılır. Gözler duyguyu, yargı ise akıl ve mantığı ifade eder. Theseus, babanın yanında tavır almakta ısrarcıdır.

**HERMIA**

Beni bağışlayın sayın lordum.
Bilmem böyle konuşmak bana yakışır mı;
Huzurunuzda haddimi aşıyorum belki,
Ama, diyelim ki Demetrius'la evlenmeyi reddettim;
Lütfen söyler misiniz, en kötü ne gelebilir başıma?
(I. PERDE – 1. Sahne – 13. Replik)[53]

Hermia'nın "…diyelim ki... reddettim..." repliği babaya dönük devam eden isyankar bir tavrın göstergesi ve "...en kötü ne gelebilir başıma…" repliği ise Theseus ile örtük bir pazarlık denemesi ya da "yasaların en fazla ne kadar yumuşayabileceğine" dair "asıl erk"in nabzını yoklama girişimi olarak yorumlanabilir.

Hermia'nın babasına karşı gösterdiği dik başlı tavrı Theseus'a göstermediği; ama ölçülü olmaya çalışarak ısrarını koruduğu söylenebilir.

**THESEUS**

Ya öleceksin,
Ya da bundan böyle erkek yüzüne bakmayacaksın.
İşte bu nedenle iyi düşün Hermia;
İsteklerini, duygularını tart, gençliğini unutma.
Düşün bakalım babanın sözünü dinlemezsen,
Rahibe giysilerine katlanabilecek misin,
Sonsuza dek karanlık bir manastırda kapalı kalma,
Gökteki soğuk kısır aya cılız, ilahiler söyleyerek,
Ömür boyu dölsüz bir rahibe gibi yaşamaya dayanabilecek misin?
Böyle bir kızlık yolculuğuna çıkanlar,
Duygularına böyle gem vuranlar, üç kez daha kutsaldır;

[52] Shakespeare, a.g.e. sf. 23.
[53] Shakespeare, a.g.e. sf. 23.

Ama yeryüzünde damıtılan gül de daha mutludur;
Diken üstünde el değmeden kurur gider yoksa;
Tek başına büyür, yaşar ve ölür.
(I. PERDE – 1. Sahne – 14. Replik)[54]

Theseus artık açık ve net konuşur. Egeus kızına iki seçenek (ölüm veya Demetrius'la evlenmek) sunmuşken, Theseus Hermia'ya üç seçenek sunar: Ölüm, babanın isteğine boyun eğme ya da rahibe olmak. Son seçenekle kadının ataerkil sistemin dışına çıkabileceği ancak bunu bakire kalarak ve toplumun dışında soyut bir var oluşla gerçekleştirebileceği ifade edilir. Burada rahibe yaşamı bir katlanma pratiği olarak sunulur. Bu mutlu bir hayat değildir; ama katlanacaktır. Theseus Hermia'ya yine de babanın isteğini yerine getirmesini söyler. "Damıtılmak" (işlemden geçmek, toplumsal hayata girmek) veya "el değmeden kurumak" (bakire kalmak) seçenekleri arasında damıtılmanın daha iyi bir seçenek olduğunu söyler.

Theseus Hermia'ya karşı ilk kez bu kadar sertleşir ve ona "ölüm ya da manastır arasında" bir tercih şansı bırakır. Görünen odur ki, yasa en fazla bu kadar esneyebilir, ya da tersi bir ifadeyle, yasa, farklı üsluplarla iş görse de, bu sözlerle ifade ettiği ölçüde mutlaktır.

**HERMIA**
Ruhum ve bedenimle,
Böyle bir boyunduruğun altına girmektense,
Kızlığımı kendime saklar,
Olduğum gibi büyür, yaşar ve ölürüm, sayın lordum.
(I. PERDE – 1. Sahne – 15. Replik)[55]

Hermia nettir; babasının isteğini yerine getirmeyi boyunduruk altına girmek olarak görür ve rahibe olmayı seçer. Kendisi için yasa tarafından öngörülenler arasında bir tercih yapar.

Babaya ve dolayısıyla yasalara isyan artık kritik bir hal alır. Egeus'un saraya taşıdığı sorun tam anlamıyla çözülmez.

**THESEUS**
Acele etme, biraz daha düşün ve yeni ay çıktığında
-Sevdiğimle beni sonsuza dek birbirimize bağlayacak
Eşlik bağının perçinleneceği gün-

[54] Shakespeare, a.g.e. sf. 23, 24.
[55] Shakespeare, a.g.e. sf. 24.

Ya babanın isteğine karşı gelmekten ölmeye hazır ol,
Ya Demetrius'la evlenmeye,
Ya da Diana Tapınağı'nda
Ömrünün sonuna dek yalnız ve yalın bir yaşam sürmeye.
(I. PERDE – 1. Sahne – 16. Replik)[56]

Theseus Hermia'ya düşünmesi için düğün gününe kadar, dört günlük süre verir ve üç seçeneğini yineler. Hermia'nın tercih etmeye meyilli olduğu manastır (Diana Tapınağı) tercihinin anlamını bir kez daha vurgulamayı ihmal etmez.

Theseus'un bu sözleri bir tür manipülasyon yani yasayı işletmek yerine, Hermia'yı yumuşatmak için zaman kazanma çabası olarak da yorumlanabilir.

Theseus'un evlilik gündemi, Egeus'un bir şikâyetle huzuruna gelmesiyle kesintiye uğramıştı. Theseus kendi gündemini hatırlar ve hatırlatır. Ancak tartışma bitecek gibi değildir. Hermia'yı ikna sürecine Demetrius da dahil olur.

**DEMETRIUS**
Haydi sevgili Hermia, bırak direnmeyi;
Lysander, sen de vazgeç bu yanlış tutumdan,
Benim olanı bana bırak.
(I. PERDE – 1. Sahne – 17. Replik)[57]

Demetrius'a göre babanın onayını almak kızını hak etmek için yeterlidir. "Benim olanı bana bırak" sözleri, kadınla mülkiyet ilişkisi kurduğunu gösterir ve Hermia'nın iradesi ve tercihi yine devre dışı bırakılır. Demetrius onu ikna etmek için söze başlar ancak hemen rakibine yönelir.

Demetrius, Hermia üzerinde oluşan baskıdan (baba ve yasalar) cesaret alır ve kendinde kızın üzerinde bir mülkiyet hakkı tanımlayarak Lysander'i devre dışı bırakmayı dener. Ancak Lysander, babanın ve yasaların tanıdığı bu mülkiyet hakkını deşifre eder ve aynı zamanda altını boşaltır.

[56] Shakespeare, a.g.e. sf. 24.
[57] Shakespeare, a.g.e. sf. 24.

**LYSANDER**

Babasının sevgisi senin işte, Demetrius,
Hermia'nınki bana kalsın. Sen babasıyla evlen.
(I. PERDE – 1. Sahne – 18. Replik)[58]

Lysander alaycı bir üslupla babanın kararına karşı çıkar. Lysander'ın Demetrius'a yanıtı mülkiyet hakkını yabancılaştıran bir hiciv örneğidir. Aynı zamanda alaycılığını ve kendine dönük güvenini de belli eder: Hermia'nın gönlü kendisindedir.

**EGEUS**

İşi alaya döktün bakıyorum! Evet, sevgim onundur.
Ve benim olanı da sevgim onun kılacak.
Kız da benim olduğuna göre,
Üzerindeki tüm haklarımı Demetrius'a devrediyorum.
(I. PERDE – 1. Sahne – 19. Replik)[59]

Lysander yanıtını Demetrius'tan değil, onun hamisi konumundaki babadan alır. Hermia, elden ele geçen bir mal durumundadır. Yine, erkekler arasındaki sahiplik tartışmasının nesnesi konumundadır.

**LYSANDER**

Benim ailem de onunki kadar soylu lordum;
O varlıklıysa ben de varlıklıyım. Sevgim onunkinden çok.
Geleceğim en az Demetrius'un geleceği kadar parlak
Ve -her şeyin ötesinde- güzel Hermia beni seviyor.
Öyleyse ben neden kullanmayayım hakkımı?
İşte yüzüne söylüyorum:
Demetrius, Nedar'ın kızı Helena'yla sevişti
Ve onu kendine bağladı. Zavallı kızcağız da
Şimdi bu lekeli, bu vefasız adam için yanıp tutuşuyor,
Tapıyor ona.
(I. PERDE – 1. Sahne – 20. Replik )[60]

Lysander babanın değerlendirme kriterlerine isyan eder: Ben de aynı özellikleri taşıyorum, hem de alasını, peki niye beni seçmediniz? Demetrius ile arasında karşılaştırma yaparak, ideal koca özelliklerinin üst sınıfa özgü kriterlerini sıralar: Soyluluk, parlak gelecek, zenginlik.

[58] Shakespeare, a.g.e. sf. 24.
[59] Shakespeare, a.g.e. sf. 24, 25.
[60] Shakespeare, a.g.e. sf. 25.

Üstelik rakibinin, bir de açığı vardır: Demetrius Helena adlı bir başka soylu kızı baştan çıkarıp sonra yüz üstü bırakmıştır. Lysander'ın bu ispiyonu, durumu baba-yasalar ve Theseus açısından bir uzlaşı sağlanamaz hale getirir. Çözülmesi gereken bir başka problem daha ortaya atılır ve problem karmaşıklaştırır. Biz mağdur edildiği iddia edilen bir soylu kadının adını duyarız: Helena. Lysander, ortaya attığı soruna karşı yasanın bir önlemi var mı diye sorarak, bir bakıma kadın hakları savunusu yapar.

Artık yasalar uygulansa da çözül(e)memiş iki durum, ya da yanıtlan(a)mamış iki soru açıkta kalır: İki adayın sosyal-sınıfsal eşitliği durumunda kız çocuğun tercihi ne ölçüde sistemin işleyişine dönük bir tehdittir ki, yasaların işletilmesinin (kızın cezalandırılmasının) sistem-koruyucu bir işlevi olsun. Yasa anlamını yitirebilir. Yasa uygulansa bile, mutabakat dışında kalmış ve yine bu işten zararlı çıkmış olacak olan bir odak (Helena ve onun babası) olmayacak mıdır? Peki, bu odak nasıl memnun edilecektir? İşte Shakespeare oyun açılışında bu soruları ortaya atar ve devlet yapılanması ve yasal düzenlemeler üzerine kadın hakları özelinde bir tartışma başlatır.

> **THESEUS**
> Doğrusu bunları ben de duydum
> Ve Demetrius'a sormayı düşündüm.
> Ama işlerim öyle çok ki, bu konu aklımdan çıkmış.
> Gel Demetrius, sen de Egeus, gidelim; sizinle özel konuşacaklarım var.
> Sana gelince sevgili Hermia, dikkat et:
> Heveslerin babanın buyrukları dışına taşmasın,
> Yoksa Atina yasalarını bulursun karşında,
> Bu yasaları biz bile yumuşatamayız.
> Ya ölüm bekliyor olacak seni, ya erkeksiz bir yaşam.
> Gel Hippolyta. Hadi hadi, gül biraz sevgilim.
> Demetrius, Egeus, gidelim; düğün hazırlıkları bizi bekliyor.
> Ayrıca, sizi de yakından ilgilendiren bir konuda konuşacağız.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 21. Replik)[61]

Theseus, Helena'nın durumunu bilir; ama önemsemez veya manipüle eder. Sorunu deşmez, bir anlamda kapatır ve geçiştirir; tekrar Hermia'ya yönelir. Hermia'ya yönelik konuşmasında yasaya yine fazlasıyla vurgu yapar. Ayrıca, Theseus burada bir Tiran veya Despot olmadığını, kendisinin de yasalara tabi olduğunu vurgular: Atina yasalarını biz bile yumuşatamayız.

[61] Shakespeare, a.g.e. sf. 25.

Theseus'un yanıtı, Lysander'ın ispiyonculuk yapmaktan çok, bilinen ama konuşulmayan bir şeyi insanların yüzüne vurması şeklinde yorumlanabilir. Yine bu yanıttan, "asıl erkin" toplumsal meselelerden çok kendi arzularının tatminine dönük bir konsantrasyon içerisinde olduğu söylenebilir. Çünkü "asıl erk" kendi aşk işlerinin yoğunluğundan dolayı, başkalarının aşk işlerine vakit ayıramadığını itiraf eder.

Sahne boyunca olaylara tanık olan bir diğer kişi Hippolyta'dır. Ancak şimdiye kadar metinde, müstakbel eşi Dük'ün önüne getirilen meseleye ilişkin tavrı hakkında herhangi bir ipucu yoktur. Bu bölümde, Theseus'un Hippolyta'ya söylediği "...hadi gül biraz..." repliği, tipleme yorumuna ilişkin önemli bir ipucudur. Yaşanan olay, sağlanamamış toplumsal uzlaşı ve mağdur bırakılan bir kadın, Helena, Hippolyta. için bir "gülümsememe" nedeni olabilir mi? Bu gülümsememe durumu, ilk repliklerdeki eski aya dönük melankolik-nostaljik bir tavrın da işareti olabilir mi? Şu an sadece belli sorular sorulabilir.

Theseus, Egeus ve Demetrius'la önemli bir mesele konuşmak üzere çıkar. Ancak, ne üzerine konuşulacağı hakkında bilgi verilmez; muhtemelen ya konuyla ilgili ya da düğün hazırlıklarıyla ilgili bir görüşme yapacaklardır.

> **EGEUS**
> Sizinle gelmek zevkli bir görev.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 22. Replik)[62]

Egeus Theseus'la gitmekten memnundur çünkü onun babalık haklarını korunmuştur ve belli ki korumaya devam edecektir.

Lysander ve Hermia dışında herkes sahneden çıkar.

> **LYSANDER**
> Ne o sevgilim, niye sararmış yüzün öyle?
> Ne çabuk solmuş yanaklarındaki güller!.
> **HERMIA**
> Yağmursuzluktandır belki, ama gözlerimdeki fırtınalar
> Yağmuru bile getirecek nerdeyse.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 23 ve 24. Replikler)[63]

[62] Shakespeare, a.g.e. sf. 25.
[63] Shakespeare, a.g.e. sf. 25.

Hermia yaşamsal bir kararın eşiğindedir.

**LYSANDER**
Ah, öyle deme!
Okuduğum kitaplara, duyduğum masallara bakılırsa,
Gerçek aşkın yolu dikensiz olmazmış hiç:
Kimi sevenlerin soyu sopu uyuşmaz.
(I. PERDE – 1. Sahne – 25. Replik)[64]

Âşıklar yalnız kaldığında, Lysander Hermia'yı içlerinde bulunduğu durumun tıpkı okuduğu kitaplardaki, masallardaki imkânsız aşkların durumu gibi olduğunu örnekleyen bir düete ortak eder:

**HERMIA**
Ah tanrım! Gökte uçan köle olur mu yerdekine!
**LYSANDER**
Kimi yaşça denk düşmezmiş kimine-
**HERMIA**
Ne yazık! Koca adam bağlanır mı minicik kıza!
**LYSANDER**
Ya da birinin seçtiği dost, dost görünmezmiş birine-
**HERMIA**
Ne korkunç! Başkasının gözüyle seçer mi kişi seveceğini!
**LYSANDER**
Sonunda bir uyum çıksa bile ortaya,
Bir bakarsın çepeçevre kuşatılmış:
Ölümle, savaşla ya da hastalıkla.
Ve anlık ses gibi ömürsüz kalmış;
Gölge gibi, bir var bir yok; rüya gibi kısacık;
Karanlık gecede çakan şimşek gibi
Birden coşup yeri göğü seriyor gözler önüne
Ve daha insan kendini toparlayıp "şuraya bak!" diyemeden,
Karanlığın çeneleri açılıp her şeyi yutuyor.
İşte böyle, göz açıp kapamadan yok oluyor.
Parıldayan ne varsa yaşamda.
(I. PERDE – 1. Sahne – 26-31. Replikler)[65]

[64] Shakespeare, a.g.e. sf. 26.
[65] Shakespeare, a.g.e. sf. 26, 27.

Lysander ve Hermia'nın bu konuşmalarında, Lysander daha gerçeküstü ve trajik bir aşk konsepti çizer. Aşkın önüne çıkan engeller onun umurunda değildir. Daha uçuk ve trajik olmaktan yanadır. Hermia ise daha gerçekçidir, Lysander'ın aşk tanımını onaylamaz. Kendi aşklarının daha gerçekçi ve yaşanılabilir bir aşk olduğunu, yaş, sınıf vb. bakımından uyumlu olduklarını ve üstelik birbirlerini eş olarak seçtiklerini söyler.

**HERMIA**
Sevenlerin alnında bu yazılmış demek ki.
Zavallı aşkın peşinden hiç ayrılmayan
Düşünceler, rüyalar, hıçkırıklar, dilekler ve gözyaşları gibi.
Bu da kaderde varsa, katlanmaktan başka ne gelir elden.
(I. PERDE – 1. Sahne – 32. Replik)[66]

Hermia, Lysander'ın aşk tarifine itiraz eder; ama Lysander ölüm savaş hastalık gibi, felaketleri sıralayınca Hermia da onun gibi trajik aşk konseptini kabul eder. Hermia önce kaderci bir biçimde katlanmayı seçer.

Lysander düetin sonunda kaderine teslim olmaya ikna görünen Hermia'ya birlikte kaçmayı teklif eder:

**LYSANDER**
Çok doğru söyledin. Öyleyse, dinle Hermia
Hali vakti yerinde dul bir teyzem var,
Hiç çocuğu olmamış; beni evladı gibi sever.
Evi Atina'dan yedi fersah uzakta;
Orada evlenebiliriz tatlı Hermia;
Atina yasalarının sivri ucu oraya erişemez.
Eğer beni seviyorsan, yarın gece babanın evinden usulca kaç.
Şehrin dışındaki orman var ya -Hani sen, ben ve Helena,
İlkbaharın gelişini kutlamıştık geçende-
İşte orada bekleyeceğim seni.
(I. PERDE – 1. Sahne – 33. Replik)[67]

Kaçma planının ortaya çıkışına dair olası yorumlar şu şekilde sıralanabilir: Lysander'ın kafasında kaçma planı zaten hazırdır ve Hermia'yı bu plana ikna edebilmek için onu iyice karamsarlığa sürükler. Hermia kaderine teslim olduğunda ise, çözüm önerisini paylaşıp ondan

[66] Shakespeare, a.g.e. sf. 27.
[67] Shakespeare, a.g.e. sf. 27.

"evet" yanıtını alır. Lysander herhangi bir toplumsal cezadan/yaptırımdan uzak bir insan olarak rahattır ve burada aslında sevgilisini "aşkın yolu dikensiz olmaz, önemli olan, mücadele azmi ve ruhudur" telkini ile içinde bulunduğu umutsuz durumdan uzaklaştırmaya çalışır. Hermia'nın, niyetlediğinin aksine, umutsuzluğa teslim olmasının ardından kafasındaki düşünceyi onunla paylaşır.

Bu bölümün Hermia açısından dramaturjik okuması henüz net değildir. Asıl olarak içe-dönük bir yönelim içerisinde olabileceği söylenebilir.

Lysander kaçma planı ile birlikte "yasa-tanımaz" ve sistem açısından "yıkıcı-yaramaz çocuk" imgesini oluşturur. Lysander "romantik bir kararlılık" sergileyebilir.

> **HERMIA**
> Sevgili Lysander, işte yemin ediyorum,
> Kupid'in en güçlü yayı, altın uçlu ve seçkin oku adına; Venüs'ün tertemiz kumruları,
> Ruhları perçinleyen, sevenleri kavuşturan her şey adına;
> İkiyüzlü Troyalı yelken açmış giderken,
> Kartacalı eceyi yakıp kavuran ateş adına;
> Kadınların ettiği yeminleri kat kat aşan,
> Erkeklerin bozduğu tüm yeminler adına yemin ediyorum,
> Dediğin yerde yarın gelip seni bulacağım.
> (I. PERDE – 1. Sahne – 34. Replik)[68]

Bu repliklerle birlikte kaderine teslim olmanın eşiğinden dönen Hermia, Lysander'ın etkisiyle kanunları çiğneyen sisteme karşı çıkan biri oluyor. Lysander kurnaz bir biçimde olsun, planlı veya plansız olsun Hermia'ı kendi istediği noktaya getirir. Umutsuzluğa sürüklenmiş sevgilisine bir çözüm yolu olarak da kaçmayı önerir. Yasalar, Atina dışında geçerli değildir.

Bu bölümde kadercilik, özgürleşme ve aşk teması vardır. Lysander ve Hermia ilişkisi, aşk ve özgürleşme ilişkisidir. Ancak, kadın erkeğe bağımlı bir biçimde özgürleşir. Hermia akıl yürütmekten ziyade kendisine getirilen teklifi ateşli ve tutkulu bir şekilde kabul eder. Hermia kuvvetli bir âşık imgesi çizer. Ortaya aşk militanı bir kadın çıkar. Yaptığı referansları, Kartacalı Ece, Kupid'in yayı, Venüs'ün kumruları, kat kat aşan bir aşk yemini eder. Böylece kadınların aşkının erkeklerden üstün olduğunu söyler.

[68] Shakespeare, a.g.e. sf. 27.

Hermia'nın repliklerinde gönderme yaptığı mitolojik-tarihsel örnekler, zarar gören kadın ve kaçan erkek imgeleri ile ilgilidir. Bu açıdan yemini önemli bir toplumsal jest içerir: Bu yemin "kadınların ettiği tüm yeminleri aşan", "erkeklerin bozduğu tüm yeminler adına" bir yemindir. Bu yönüyle, Lysander'a dönük örtük bir tehdit olmasının yanı sıra "erkek varlık"a dönük toplumsal bir eleştiriyi de içerir. Hermia'nın içinde bulunduğu durum bir toplumsal cinsiyet sorunudur.

Lysander, Hermia'nın net aksiyon geçişi düşünüldüğünde, bu yeminin şiddetinden korktuğu düşünülebilir, ancak sahnede belirgin olan onun da kararlılığıdır. Hermia'nın kaderci bir ruhsal çöküntüden, bir aşk militanına dönüşmesi Lysander'da şaşkınlık ve korkuya yol açabilir. Giriştikleri maceranın bedeli düşünülürse böylesi bir olasılık ima edilebilir.

Hermia babasına ve Atina yasalarına karşı direnişini son ana kadar korumuşken, son kertede soruna çözüm bulan Lysander olur. Peki, Shakespeare, neden çözüm bulma işini Hermia'ya tanımamıştır? Bu da yine ataerkil dizgeye dair bir veridir: Çözümü bulan "erkek"tir.

**LYSANDER**
Sözünü unutma sevgilim. İşte Helena geliyor.
(I. PERDE – 1. Sahne – 35. Replik)[69]

Demetrius tarafından "kandırıldıktan" sonra yüzüstü bırakıldığını öğrenmiş olduğumuz Helena gelir.

**HERMIA**
Bu ne telaş güzel kız, nereye böyle?
**HELENA**
Bana mı güzel diyorsun? Geri al o güzel'i
Demetrius'un sevdiği güzel sende. Ne mutlu o güzele!
Gözlerin birer kılavuz yıldız sanki,
Sözlerin unutulmaz birer ezgi
Öyle ki ekinler yeşerdiğinde,
Bahar çiçeklerinde goncalar belirdiğinde,
Tarlakuşunu değil seni gözler çobanlar, senin sesini özler,
Hastalık kapar gibi güzellik de kapsaydık ya!
Senin güzelliğini kapmak isterdim ben, Hermia.

[69] Shakespeare, a.g.e. sf. 27.

Kulaklarım sesini, gözlerim gözlerini,
Dilim, dilindeki tatlı ezgiyi kapsın isterdim.
Demetrius dışında, dünya benim olsaydı,
Her şeyimi verirdim, sen olabilmek için.
Bana da öğret ne olur, nasıl bakıyorsun;
Ne yapıyorsun da çeliyorsun yüreğini böyle?
(I. PERDE – 1. Sahne – 36 ve 37. Replik)[70]

Helena, repliklerinden de anlaşılacağı üzere Demetrius'a âşıktır; Demetrius ise Hermia'ya. Helena, Demetius'un aşık olduğu Hermia'nın güzelliğini överken kendini aşağılar. Buradaki güzellik anlayışı, başkalarının gözüyle güzel görünmektir. Helena projeksiyona yönelik bir güzellik algılayışına vurgu yapar. Kendisiyle Hermia arasındaki karşıtlıklar üzerine konuşur. Sonunda Hermia'dan, Demetrius'u kendine aşık edebilmek için yardım ister.

**HERMIA**
Surat etsem de geri durmuyor sevmekten.
**HELENA**
Ah, çatık kaşlarındaki hüner, gülüşlerimde niye yok sanki!
**HERMIA**
Lanetler yağdırsam da, sevgi görüyorum ondan.
**HELENA**
Ah, dualarım niye böyle yumuşatamaz ki yüreğini!
**HERMIA**
Nefretim arttıkça, peşimden ayrılmaz oluyor.
**HELENA**
Sevgim arttıkça, nefreti de kat kat artıyor.
**HERMIA**
O şaşkınsa, Helena, benim kusurum ne?
**HELENA**
Güzelliğin elbette. Keşke bende olsaydı bu kusur!
(I. PERDE – 1. Sahne – 38-45. Replikler)[71]

Helena'da Hermia'a dönük bir kin ya da düşmanlık yöneliminden çok, onun yerine geçme, o olma arzusu hâkimdir. Bunun imkânsızlığı ortaya çıktığı ölçüde ise kendisine dönük bir öz-yıkım pratiği içerisine girer.

[70] Shakespeare, a.g.e. sf. 28.
[71] Shakespeare, a.g.e. sf. 28, 29.

Hermia arkadaşına içinde bulunduğu durumdan kendisinin sorumlu olmadığını örneklemek durumunda kalır. Aşkın garip yüzü şudur ki, Hermia'nın Demetrius'a yapmadıkları Helena'nın yaptıklarıdır ve Demetrius'un ilgisi, kendine gösterilen değil gösterilmeyen ilgiye dönük artmaktadır. Kadın ve erkek ilişkisine dair tipik bir durumun bir örneğini görürüz: Elde edilmesi zor olan kadın daha değerlidir. Helena, Demetrius tarafından "elde edilmiş"tir. Burada kadına yönelik bir mülkiyet ilişkisi vardır.

Helena ve Hermia diyalogunda güzellik kavramı erkek bakış açısı içerisinden tanımlanır; yani bir kadın erkek tarafının gösterdiği ilgi oranında güzel olarak kabul edilir: Bu olgu, ataerkinin kadın kültürü içerisinde edindiği bir popüler alan olarak tanımlanabilir.

Hermia -Helena ilişkisine dair çeşitli olasılıklar düşünülebilir: İkisi de içe dönük bir yönelimle, kendi trajedilerini oynarlar. İkisinin de içinde bulunduğu durum iç açıcı değildir. Bir duygusal yıkım yaşayan Helena kendini yoğun bir biçimde dışa vurur; Hermia onu teskin eder, kendinin suçlu olmadığına inandırmaya çalışır.

Helena Hermia'ya karşı saldırgan da olabilir, sahnelemeyi aralarındaki dostluk da belirleyebilir, her iki yönelim birlikte de kullanılabilir.

> **HERMIA**
> Üzülme. Bir daha yüzümü görmeyecek.
> Lysander'la birlikte buradan kaçıyoruz.
> Lysander'ı görmeden önce, Atina cennet görünüyordu gözüme.
> Demek ne güçler var ki sevdiğimde,
> Cenneti böyle cehenneme döndürdü
> (I. PERDE – 1. Sahne – 46. Replik)[72]

Hermia'ya cennet olan Atina, yaşadığı aşk nedeniyle artık bir cehennem gibi görünmektedir. O dönemlerde Atina'dan sürülmek en büyük cezalardan biridir. Bunun en çarpıcı örneğine Kral Oedipus'ta rastlarız. Buradaki ana eksen Atina'dan kopuş ve aşka sahip çıkmaktır.

> **LYSANDER**
> Helen sana niyetimizi açalım:
> Yarın gece ay tanrıçası gümüşten yüzünü
> Suyun aynasında gördüğünde,

[72] Shakespeare, a.g.e. sf. 29.

Otların ucuna damla damla inciler konduğunda,
Sevdalılar bilecek, gizlice kaçma zamanı gelmiştir yine de.
Atina kapılarından o ara sıyrılmayı düşündük biz de.
**HERMIA**
Şehir dışındaki ormanı biliyorsun.
Hani hep giderdik ya seninle,
Sarı çiçeklerin üzerine uzanır, tatlı tatlı konuşur,
İçimizi dökerdik birbirimize; işte orada buluşacağız.
Sonra Atina'dan çevireceğiz artık gözlerimizi,
Yeni dostlar, yabancı yoldaşlar arayacağız.
Elveda sevgili oyun arkadaşlarım, bizim için dua et.
Demetrius'la da talihin açık olsun. Sözünü unutma Lysander;
Yarın gece yarısına dek birbirimizle beslenemeyecek gözlerimiz.
**LYSANDER**
Unutmayacağım Hermia.
(Hermia çıkar)
Hoşça kal Helena. Sen ona nasıl tapıyorsan,
Dilerim Demetrius da sana tapar.
(Lysander çıkar.)
(I. PERDE – 1. Sahne – 47-49. Replikler)[73]

Âşıklar böylece Helena'ya kaçma planlarını açıklarlar. Lysander kaçma planını ayrıntılandırır ve âşıklar sırayla Helena'ya veda ederek onu sahnede yalnız bırakır. Lysander'ın bu bölümdeki antresi ve niye planı böyle ayrıntılandırdığına ilişkin birbirini dışlamayan iki olasılık vardır: Arkadaşlık kültürünün içerisinde O da yer alabilir ya da Hermia'nın planı uluorta konuşmasından rahatsız olup durumu manipüle etmeye çalışıyor da olabilir.

Hermia'nın kaçış planından bahsetmesi patavatsızlıktan çok, Helena'yı rahatlatmak adına bir tutum olabilir.

İki kadının aynı zamanda çocukluk arkadaşı olduğu unutulmamalıdır: Plandan bahsedebilme rahatlığı bu arkadaşlık kültürü içerisinde bir tutumdur.

Lysander çıkarken Helena'ya dönük temennisi "biz erdik muradına, sana da kereveti düşsün inşallah" şeklinde yorumlanabilir.

[73] Shakespeare, a.g.e. sf. 29, 30.

**HELENA**

Kimi insanlar ne mutlu olabiliyor!
Atina'da kime sorsanız ben de onun kadar güzelim.
Ama ne önemi var, Demetrius öyle düşünmüyor ya!
Ondan başka herkesin bildiğini bilmek istemiyor.
Hermia'nın gözlerine taparken o nasıl yanılıyorsa,
Onun her şeyini beğenirken ben de öyle yanılıyorum.
Sıradan, çirkin, çarpık şeyleri bile
Aşk değiştirebilir, biçimli, değerli kılabilir.
Aşk gördüğünü gözleriyle değil, hayaliyle görür,
Kanatlı Kupid resimlerde işte bu yüzden kördür.
Durup düşünme nedir, hiç bilmez aşk,
Kanadı var, gözü yoktur; bakmadan uçar gider.
Aşk bir çocuktur derler ya, nedeni budur işte,
Öyle çok yanılır ki yaptığı seçimlerde.
Oyun oynayan çocukların ettiği yeminler gibi,
Aşk uğruna yalan yere yeminler edilir her yerde;
Demetrius da Hermia'nın gözlerine bakmadan önce
Dolu gibi yeminler yağdırmıştı, yalnız seninim diye.
Ama Hermia'nın sıcaklığıyla çözülüverdi dolu taneleri
Yeminler sağanak oldu, eriyip gidiverdi.
Şimdi gidip Hermia'nın kaçtığını ona söylemeli,
Yarın gece peşinden ormana gidecektir.
Verdiğim bilgiye karşı bir teşekkür bile alsam,
Çabalarım hiç boşa gitmemiş demektir.
Onu orada görmemle yitirmem bir olacak,
Biliyorum acılarım kat kat çoğalacak.
(I. PERDE – 1. Sahne – 50. Replikler)[74]

Helena bu tiradında aşk üzerine felsefi bir söylem geliştirir. Aşkın bir yanılsama olduğunu ve kendisinin de bir yanılsama içinde olduğunu itiraf eder. Bilge bir tavır içinde tutku ve akıl yürütme arasındaki çelişkiyi ifade eder: Akıl yürütme ile aşk arasında bir yarılma vardır. Aşkı çocuk oyunu gibi yalan yere edilen yeminlere benzetir. Burada bilinçten bilinçsizliğe doğru bir geçiş vardır. Kendi yanılsamasının farkındadır ama yine de bilinçlenmek yerine aynı durumuna devam etmeyi tercih eder. Helena nezdinde aşk karşı tarafa yansıtılan bir imgedir. Aslında Helena kendi yarattığı imgeye âşıktır ve bunun farkındadır fakat yine de sürdürür. Ortaya konulan aşk akıl dışı bir düzlemdedir.

[74] Shakespeare, a.g.e. sf. 30.

Helena bu repliklerin sonunda, oyun içinde çok belirleyici bir jestte bulunur; arkadaşının ölümüne neden olabilecek karar alır ve ispiyoncu olur. Aşk üzerine yaptığı rasyonel konuşmanın ardından "sadece bir teşekkür alabilmek uğruna" kaçış planını Demetrius'a ihbar etmeye karar verir.

Helena, bir hain değildir. Aşkın etkisiyle rasyonalitesini kaybetmiş bir bilinçlilik yanılsaması olarak yorumlanmaya daha yatkındır.

Helena'nın tirad sonundaki tavrının anarşizan (ama nihilizan) bir tavır olduğu söylenebilir; çünkü Helena her şeyi yıkar: Kendi aşkını yıkar, Hermia'nın aşkını yıkar, sahip olduğu değerleri; arkadaşlığı, dostluğu ve bunların beraberinde getirdiği sadakati yıkar.

Oyunun açılış perdesinde oyundaki temel tartışma ortaya atılır ve Atina odağının serim bölümü tamamlanır.

### 3.3.3 ORMAN PERİLERİ: OBERON, PUCK VE TITANIA

Tercihleri Atina'dan dışlanan âşıklar, aşklarını özgürce yaşayabilmek ve yasaların erişemeyeceği bir yere gidebilmek için ormana kaçarlar. Orman özgürlüğün simgesidir. Oyunda ilk okumada Orman yasaları ile Atina yasaları birbirine tamamen zıt görünür. Aklın ve kuralların düzenlediği kentin karşında orman, kuralsızlığı ve özgürlüğün simgesi olarak konumlanır. Arzuların ve isteklerin "özgürce" hareket edebildiği, "özerk" bir alandır, henüz ehlileşmemiş ve sınırları çizilmemiştir. Simgesel düzlemde, insanın düşünen ve rasyonel bir varlık olarak konumlandığı değil, güdüleriyle belirlendiği bir bilinçaltı bölgesine tekabül eder.[75] Atina uygarlıktır, Orman ise insanın terbiye edilmemiş özü.

Orman ve kent arasındaki temel farklılıklardan ilki, kentte açık bir şekilde varlığını hissettiren devlet ve iktidar yapısının ormanda belirgin bir karşılığının olmayışıdır. Henüz bir savaştan çıkmış olan Atina'nın siyasi yapısında görünürde bir iktidar mücadelesi söz konusu değildir. Mücadele bir anlamda, savaşın sonlanmasıyla bitmiş ve Theseus galibiyetini ilan etmiştir. Theseus ve Hippolyta arasındaki, savaş sonrası mutabakata erişmiş ancak gizli düzeyde de olsa yaşanan iktidar çatışması, ormanın iktidar odakları olan Oberon-Titania arasında şiddetli

[75] Terry Eaglaton, **William Shakespeare**, "Arzu: Bir Yaz Gecesi Rüyası, Onikinci Gece", çev: A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1998, s. 21-41.

bir şekilde, bir tür "iç savaş" şeklide yaşanır. Libidonun erkek ve kadın kanatları olan Titania ve Oberon "Hintli bir çocuk"* için birbirine girmiş ve bu mücadele doğanın dengesini alt üst etmiştir.

İkinci farklılık noktası, Atina'da çerçevesi net olarak tanımlanmış yasaların varlığıdır. Örneğin babasının sözünü dinlemeyen bir kızın başına gelecekler yasalarla net olarak saptanmıştır. Ormanda ise, örneğin kocasının sözüne karşı çıkan bir kadının başına ne geleceği belli değildir. Kentte yasalara bağlı olarak hiyerarşi de net olarak tanımlanır. Oysa ormanda daha kaotik ve düzensizleşmiş, iktidar(lar) vardır.

Üçüncü belirgin fark ise, cinsel arzunun manipülasyonundaki farklılıklardır. Kentte yasalar yoluyla libido üzerinde bir denetim sağlanmaya çalışılır. Ancak ormanda şehrin kıstaslarına göre gayri-ahlaki denilebilecek ilişkilerin zemini ve meşruiyeti vardır. Atina Dükü Theseus'un yoğun cinsel sabırsızlığı geleneklerin önüne geçemez. Fakat ormanda bu keyfidir; Kral ve Kraliçenin cinsel hayatları pervasız bir şekilde cinlerin ve perilerin önünde rahatlıkla dile getirilebilir.

Oberon ve Titania arasında, Hintli bir çocuk yüzünden, doğadaki dengeleri altüst eden sonuçları olan bir kavga çıkmıştır. Bu kavga temelde kadın ve erkek iktidarlar arasında yaşanan bir çatışma olarak değerlendirilebilir. Hintli çocuk meselesi ise uzun süredir var olan tartışmalı ortamı alevlendiren bir unsur olarak ele alınabilir. Oberon ve Titania'nın paylaşamadığı Hintli çocuğa dair homoseksüelliği veya sübyancılığı ima eden yorumlar yapabilir. Orman'ın cinsel yönelimleri tek boyutlu veya tekil değildir. Cinsel yönelimi, Hintli çocuğun Titania için taşıdığı değer ile birlikte ele almak olası bir yorumu derinleştirir. Hintli çocuk, Titania'ya geçmişte can yoldaşı olan yarı-ölümlü bir periden emanet kalmıştır; Titania bu çocukla bir tür evlatlık ilişkisi kurar. Bu ilişki biçimi Oberon için ise kısmen bir tehdittir. Hintli çocuğu himayesine almak iki anlamda politik değer taşır: Titania'nın değil, kendisinin dediği olacaktır ve bir kadının yetiştireceği bir erkek figürü sistemin kuruluşu açısından bir tehdittir. Çocukluktan erkeklik dünyasına geçiş aşamasında olan bir erkek çocuk (Hintli

* Oberon ve Titania arasındaki münakaşanın patlama noktası Hintli çocuğun veraseti üzerinedir. **Bir Yaz Gecesi Rüyası** üzerine yapılan değerlendirmelerde, Hintli çocuk metaforu, sahneleme yorumuna bağlı olmak üzere, oryantalizm tartışmasının odak noktasıdır. Oryantalizmin savına göre, Doğu Batı'nın gözünde, erotik ve egzotiktir. Hem şehvet, hem de acıma duygularını uyandırır. Oyunda bu tartışmayı açabilecek veriler vardır.
**Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın ilk versiyonunda, Hintli çocuk, Titania'ya yarı-ölümlü can dostu Hintli bir kadından miras değil, Hintli bir Kraldan çalınan esir-çocuktur. Shakespeare'in oyunu yeniden ele alırken bu öğeyi değiştirdiği söylenir. (Bkz: Margo Hendricks, "Obscured by Dreams: Race, Empire and Shakespeare's A Midsummer Night's Dream. **Shakespeare Quarterly**, Bahar 1996, Sayı. 47, Cilt. 1, sf. 37-40.)

çocuk), annenin dünyasından babanın dünyasına transfer olmalı ve oranın kurallarına göre yetişmelidir.

Ormanın efendileri Oberon ve Titania karı-koca olmalarına rağmen, "özgür" bir cinsellik yaşar. Çok eşli cinsellik tek bir cinse indirgenmemiştir; hem kadın hem de erkek özgürce yaşayabilir. Ancak, ormandaki iktidar çatışmasının veya bozuk düzenin nedeni cinsel tercihlere ve bu noktadaki özgürlüklere bağlı değildir. Sorun görece özgür Orman düzeni içinde, bir kadının (Titania) fazla dominantlaşmaya başlaması, ormanın efendisinin (Oberon) erkini sarsma notasına gelmiş olmasıdır. Keza, Periler Kralı ve Kraliçesinin uyumsuzluğu, en makro boyuttaki düzeni, kâinatın dengelerini tehdit eder; doğa olayları düzensizleşir, ölümlü mahlûklar savaşlardan gün yüzü göremez hale gelir. Oberon, sınırlarını fazlasıyla aşmış bir kadını yasalarla dize getiremez çünkü ormanın yasaları Atina'nın yasaları gibi yaptırım gücüne sahip değildir. Ayrıca, yaptırıma maruz kalması beklenen kişi ormanın sıradan bir ahalisi de değildir; iktidarın diğer yarısı, yani Kraliçe'dir. Oberon, karısının eylemleri itibariyle kendi iktidarının altını boşaltmasından rahatsızdır. Oyun içinde Titania'nın kadın hizmetçileriyle oluşturduğu, görece özgür hareket edilen haz dolu ve hedonist alt-kültür evreni, erkek egemen sistem tarafından tuzağa düşürülür ve kuşatılır. Oberon bu noktada, kendi avanesini ve yöntemlerini kullanır; yasalarla belirlenmemiş bir yöntem kullanır; baskın basanındır. Kendi iktidarını yeniden tesis etmeye koyulur ve bir entrika aracı olarak "büyüyü" devreye sokar. Oberon ilerleyen sahnelerde karısını bir eşekle cinsel ilişkiye sokarak düşkün bir konuma getirir, elinde şantaj yapabileceği bir koz olur. Titania'nın geri adım atması için güçlü bir manipülasyon yapar ve başarıya ulaşır.

Bir kadının isyanını bertaraf etmek için kolları sıvamış olan Oberon, bir başka kadının mağduriyetinin ilacı olmaya hazırlanır. Demetrius tarafından yüzüstü bırakılan Helena'ya yardım elini uzatır ancak, kadınların özgürlüğünün sınırlarını da çizer: "Bir kadın ne Helena kadar düşmeli ne de Titania kadar isyankâr olmalıdır.

Ormanın kentin bilinçaltı olduğu yönündeki görüşe ek olarak, orman ve kentin iki ayrı kutupta yer almadığını ve aslında ortakyaşar bir çift olduğunu söylenebilir. Orman bir "özgürleşme" imkânı sunar, ancak bu özgürleşme pratiği son kertede kentin çizdiği sınırların ötesine geçemez. Örneğin ormanda işler çığırından çıktığında Oberon düzeni tesis etmek için devreye girer, aşk karmaşasına çeki düzen verir. Kentteki düzensizliğe ve yasalar yoluyla denetlenemeyen aşk ilişkilerine orman bir çözüm üretir. Toplumsal hegemonyanın cinsel

arzuları kontrol altına alma çabası, ormanda Oberon'un ayartıcı efsunlarıyla sürdürülür. Bu haliyle orman kente bir alternatif olmaktan çok, yoğun haz ve tüketim duygularının yaşandığı bir alt-kültür evreni olarak yorumlanmaya da elverişlidir.

Ormanda Oberon ve Titania'nın maiyetinde perileri ve cinleri vardır. Oyunda toplu aksiyon veren kalabalık peri/cin grubu, bağlı oldukları efendinin jestlerini destekler. Periler topluluğundan ayrışan ve oyundaki konumlanışı bakımından karakteri hakkında daha çok veri elde edebileceğimiz cin Puck'tır. Puck, Oberon'un maiyetindeki erkek perilerden biridir. Oberon'un yaveridir, onun sağ koludur. Oberon "logos" ise cin "bios"tur. İkili arasında farklı bir efendi-köle ilişkisi vardır. Cin Oberon'un emirlerini yerine getirir getirmesine ama bu arada kendine eğlence yaratmaktan da kaçınmaz. Efendisine körü körüne bağlı bir köleden ziyade gerektiğinde başına buyruk davranabilen haylaz, yaramaz ve işgüzar bir figürdür.

## 3.3.4 ORMAN ODAĞI: İKİNCİ PERDE-BİRİNCİ SAHNE METİN ANALİZİ

### 3.3.4.1 ÖYKÜLEME

Sevimli orman cini Puck, ormanda karşılaştığı bir perinin yolunu keser. Kraliçe Titania'nın emrinde olan Peri ve Kral Oberon'un emrindeki Puck, birbirlerine efendilerinin gelişini müjdeler. Kral ve Kraliçe arasında Hintli bir çocuğu paylaşamamaktan dolayı büyük bir kavga patlak vermiştir. Uzun süredir birbirlerinden ayrı duran bu ikinin bir araya gelmesi pek de hoş bir durum yaratmayacaktır.

Oberon ile Titania periler dünyasının iki "güç odağı" olarak karşı karşıya gelir. Çok eşli bir yaşam süren periler, Theseus ve Hippolyta gibi "Atinalı" insanlarla da "düşüp kalkmakta"dır. Karşılaştıklarında Oberon, Titania'yı ikna etmek ve çocuğu alabilmek için bir hamle daha yapar, fakat Titania'nın pes etmeye niyeti yoktur. Onların kavgası yüzünden doğanın dengesi de altüst olmuştur. Titania bu durumdan yakınır. Oberon düzenin eski haline kavuşması için, Hintli çocuğu almayı şart koşsa da Titania tutumundan vazgeçmez ve Oberon'u kendi haline bırakır.

Oberon, çocuğu almak ve böylece de kendi "erk"ini ispat etmek amacıyla bir entrika çevirmeye karar verir. Dişi veya erkek, kimin gözüne sürülürse sürülsün, o insanı gördüğü ilk

kişiye âşık edecek olan sihirli bir çiçek sayesinde Titania ile alay edecek, onu rezil edecek ve sonunda dize getirecektir. Oberon yaveri Puck'ı çiçeği bulması için görevlendirir. Atinalı bir genç erkeğin ve bir genç kızın oraya geldiklerini fark edince bir köşeye saklanıverir.

Hermia ile Lysander'ın kaçtıklarını haber alan Demetrius, onların peşinden ormana gelmiştir; birini öldürmek istemekte, diğerinin ise aşkı onu öldürmektedir. Fakat Helena'nın da Demetrius'u bırakmak gibi bir niyeti yoktur. Demetrius gibi o da, aşkının peşinden gelmeye karar vermiştir. Demetrius ne yapsa, Helena'yı bu tutumundan vazgeçiremez.

Bu duruma şahit olan Oberon, aynı sihirli çiçeği kullanarak Demetrius'un Helena'ya âşık olmasını sağlamaya karar verir. Ona göre bir kadın ne bu kadar düşmeli, ne de Titania kadar başkaldırmalıdır; her şey "gerektiğince" olmalıdır. Kendisi Titania'nın peşine düşerken, bu işi halletmesi için de Puck'ı görevlendirir.

## 3.3.4.2 REPLİK AKIŞI

Birinci Perde'nin ikinci serim sahnesi bizi bir başka dünyaya götürür: Ormana… Âşıkların peşinden seyirciler de bu âleme dalar.

Ormanın bir köşesinde, bir periyle Puck karşılaşır. Peri'nin sözleri bizi bu yeni âlemi tanıtır niteliktedir:

**PUCK**
Selam sana küçük peri, nereye böyle?
**PERİ**
Tepelerden aşar, vadilerde uçarım,
Çalıdan geçer, çayırda sekerim,
Rüzgârlara biner, tarlalara inerim,
Irmaklarda yüzer, alevlerde gezerim;
Her yerde dolaşır, ufuklara ulaşırım,
Ay küreden hızlı koşar, göklere erişirim ben.
Periler Kraliçesi dilerse,
Yeşil otlar üstünde çiğ topçukları kondururum.
Çuha çiçekleri var ya, eceme baş eğer hepsi;
Altın sarısı ceketleri benek benek ışıldar;
Perilerin gözbebeği bir yakut damlasıdır her biri:
O çil çil beneklerde yatar her çiçeğin değeri.

Buraya da çiğ damlası aramaya geldim şimdi,
Sarı çiçeklerin kulağına inci taneleri asmaya geldim.
Hoşça kal, perilerin soytarısı, gitmem gerekiyor.
Kraliçemin yumurcak perileri nerdeyse burada olur.
(II. PERDE – 1. Sahne – 1 ve 2. Replik)[76]

Peri ormanın Kraliçesinin emrindedir. Şimdi de efendisinin emrettiği bir görevi yerine getirmek üzere ormanı arşınlamaktadır. Ancak, Puck onu öyle hemen göndermeye niyetli değildir. Periler efendileri hakkında dedikodu yapmaya başlarlar. Seyirci ise "düzenin bozulduğu" bir başka dünyayla tanışır.

**PUCK**
Kralın şenlikleri burada olacak bu gece;
Gözüne pek görünmese iyi eder kraliçe.
Oberon çok öfkeli çünkü burnundan soluyor.
Hindistan'da bir kraldan çalınma küçük bir çocuğu
Kraliçe kendi yanına almış.
Böyle şirin böyle tatlı bir çocuk hiç görmemiş.
Oberon'sa kıskançlıktan çatlıyor,
Çocuğu kendine istiyor, onu adamlarına katacak,
Vahşi ormanları onunla dolaşacakmış.
Ama Kraliçe deli oluyor çocuğa, ondan ayrılmam diyor;
Çiçeklerden taçlar yapıyor ona, üstüne titriyor.
Artık ne zaman buluşsalar kralla,
Çayırlarda, korularda;
Serin pınarlarda, ışıl ışıl yıldızlı gecelerde,
Öyle bir atışıyorlar ki, peşlerindeki periler
Korkudan meşe palamutlarına sokulup orda gizleniyorlar.
(II. PERDE – 1. Sahne – 3. Replik)[77]

Puck, Oberon ile Titania arasındaki husumetten bahsederken "paylaşılamayan bir çocuk"tan bahseder. Belli ki çocuk üzerine tartışmanın geçmişi fazladır. Peki, Oberon çocuğu neden Titania'dan almak istemektedir? Bu konuya dair olasılıklar şunlardır: Oberon, kendisiyle ilgilenmeyip sürekli çocukla ilgilendiği için Titania'yı kıskanmaktadır. Oberon çocuğa cinsel bir obje gözüyle baktığından, çocuğu Titania'dan kıskanmaktadır. Oberon ile Titania arasında bir "ego savaşı" patlak vermiştir. Oberon Titania'dan salt bir

[76] Shakespeare, a.g.e. sf. 37.
[77] Shakespeare, a.g.e. sf. 37, 38.

ego tatmini için, inatçı bir üslupla çocuğu istemektedir. Oberon hakikaten, metinde yazdığı gibi, çocuğu kendi adamlarına katmak, onu uşağı, askeri yapmak için istemektedir. Çocuğun erkek olmasından yola çıkarak geleceğin yönetici-erkek projesinin mimarlığına dair bir kavga olarak da yorumlanabilir.

**PERİ**

Ya ben senin biçimini, kılığını karıştırıyorum,
Ya da sen, şu Robin Goodfellow denen afacan, haşarı perisin.
Evet evet, sen değil misin, köylü kızları korkutup
Sütlerin kaymağını aşıran?
Ev kadınları mısır öğütürken ellerindeki değirmene girip
Orasını burasını kurcalayan
Ve kadınları boşa uğraştıran, soluk soluğa bırakan;
Yaptıkları biraya köpük tutturmayan;
Geceleri yolculara yollarını şaşırtan,
Karşılarına geçip hallerine gülen de sensin, değil mi?
Sana "Cingöz peri", "Tonton Puck" diyenlerin
İşini yapan, bahtını açan da sen değil misin?

**PUCK**

Doğru. Gecelerin şen gezginiyim ben.
Oberon'a şaklabanlık eder, onu güldürürüm;
Fasulyeyle beslenmiş tombul at gördüm mü, dayanamam,
Başlarım oynak bir at gibi kişnemeye, onu kandırırım.
Bazen de bir koca karının bir şurup tasında gizlenirim;
Beni orda görsen, tıpatıp bir dağ elması sanırsın;
Şurubu ağzına götürdü mü, hoplarım dudağına,
Sarkmış gerdanına saçılır hepsi boydan boya.
Ninelerin en bilgesi,
Masalların en acıklısına kaptırmışken kendini,
Bir bakarsın üç ayaklı iskemle sanmış beni;
Kayıverdim mi kıçının altından, kendini yerde bulur,
"Of, aman" diye bağırırken, başlar öksürmeye.
Odada kim varsa o an, bir ağızdan gülmeye koyulur;
Aksıranıyla, haykıranıyla, şenlik başlar o zaman,
Hiçbiri o güne dek böyle eğlenmemiştir, inan.
Ah, işte Oberon geliyor, şöyle yol aç bakalım.
(II. PERDE – 1. Sahne – 4. ve 5. Replik)[78]

[78] Shakespeare, a.g.e. sf. 38, 39.

Puck'un bu sözleri olayla veya öyküyle doğrudan bağlantılı değildir. Shakespeare'in oyunda folklorik bir öğe olarak kullandığı Puck'un özellikleri bize tanıtılırken, dönemin seyircisine sadece bir hatırlatma yapılır. Puck'un ve Peri'nin özelliklerinin burada verilmesi, oyunun ilerleyen bölümlerine bir hazırlık niteliğindedir. Orman odağının doğaüstü güçleri ve becerileri bize tanıtılır. Puck efendisinin gelişini müjdeler… Peri de kendi efendisinin…

**PERİ**

Kraliçem de geldi. Oberon burada olmasaydı keşke!

(II. PERDE – 1. Sahne – 6. Replik)[79]

Şenlik başlamak üzeredir. Bir kapıdan Periler Kralı Oberon ve adamları, öteki kapıdan Kraliçe Titania ve perileri girer.

**OBERON**

Ay ışığında yine çıktın karşıma, kibirli Titania.

**TITANIA**

Yine mi sen, kıskanç Oberon! Yürüyün gidelim.

Yemin ettim, ne yatağına girerim, ne yanında dururum.

(II. PERDE – 1. Sahne – 7 ve 8. Replik – Sf. 39)

Kral ve Kraliçe arasında "avam" diyebileceğimiz bir üslupta kapışma başlar. Kullanılan dil bir yabancılaşma yaratabilir. Kral ve Kraliçe nerdeyse sokak ağzıyla atışmaktadırlar.

**OBERON**

Dur bakalım, huysuz yosma! Efendin değil mi karşındaki?

(II. PERDE – 1. Sahne – 9. Replik)[80]

Oberon bir hiyerarşi tanımı yapar. Bu tanımlama, "eskiden ilişkileri öyleymiş de, şimdi bozulmuş" havası uyandırıyor. Oberon'a göre, Titania artık efendisini tanımaz hale gelmiştir. Titania ise eşitlik beklentisini dile getirir.

**TITANIA**

Sözüm ona ben de senin eşinim.

…

[79] Shakespeare, a.g.e. sf. 39.
[80] Shakespeare, a.g.e. sf. 39.

İkili arasındaki atışmadan ilişkilerinin önceden bozulmaya başladığını öğreniriz. Belli ki Hintli çocuk vesilesiyle eski hesaplar da görülmeye başlamıştır. Titania ve Oberon birbirlerinin kirli çamaşırlarını ortaya dökerler:

> Ama haberim yok sanma:
> Periler ülkesinden kaçıp gittiğini,
> Çoban Corin kılığında sevgilin Phillida'ya kaval çalıp Aşk şiirleri okuduğunu biliyorum.
> Hindistan'ın bir ucundan niye geldiğin de besbelli:
> Av çizmeli savaşçı sevgilin, o kıvrak belli Amazon
> Theseus'la evleniyor da ondan.
> Yatağı kutlu, ocağı varlıklı olsun diye
> Başında bulunmaya geldin, değil mi?
> **OBERON**
> Sende hiç utanma yok mu Titania?
> Theseus'u nasıl sevdiğin ortadayken,
> Hippolyta'dan söz etmek sana düşer mi?
> Onu sevgilisi Perigenia'nın kollarından alıp,
> Işıltılı gecenin içinden önüne katıp götüren,
> Aegles'le, Ariadne'yle, Antiopa'yla
> Arasını bozan sen değil misin?
> (II. PERDE – 1. Sahne – 10 ve 11. Replik)[81]

Orman odağı çok eşli bir cinsel yaşama açıktır. Repliklerden öğrendiğimiz üzere Oberon da Titania da çok eşlidir. Dolayısıyla Atina'nın baskıcı, otoriter "tek eşli" anlayışının, orman yaşantısında tersyüz edilmesi söz konusudur. Aynı zamanda, Oberon ile Titania'nın esasen Atinalı kişilerle beraber olduklarını gördüğümüz için, Atina'nın "görünür" ahlak anlayışının arkasında neler olduğuna dair fikir yürütme şansımız oluyor. Atina'nın Orman odağından kişilerle kurduğu cinsel birliktelikler bir bakıma pornografinin kentli toplumlardaki tezahürünü hatırlatır. Steril kent toplumları pornografiyi onaylar ama onaylamaz görünür; sadece aile ve evliliği tehdit edemeyecek ancak erişimi de imkânsız olmayacak bir bölgeye yerleştirir. Bu surette pornografiye üstü örtük bir meşruiyet tanır.[82]

Yasaların belirlediği bir Atina'dan başka bir Atina daha vardır. Bu durumu, Atina'nın bilinç-üstü yaşantısının bilinç-altındaki yansıması olarak yorumlayabiliriz; arzuların

[81] Shakespeare, a.g.e. sf. 30, 40.
[82] Şükrü Argın, "Pornografinin İdeolojik Yapısı", **Edebiyat ve Eleştiri Dergisi**, sayı 5.

serbest olduğu ve sınırların kalktığı bir alandır orman. Bu durum May Day şenliklerine bir gönderme olabilir.

**TITANIA**

Kıskançlıktan doğan kuruntular bunlar.
Yaz başından bu yana,
Tepelerde, vadilerde; ormanlarda, otlaklarda,
Çakıllı pınarlarda, şırıl şırıl sularda;
Denizin kumsal kıyısında
Islık çalan rüzgâr eşliğinde
Halka olup dans etmek için
Ne zaman buluşsak,
Huysuzluğunla neşemizi bozdun, tadımızı kaçırdın.
Başımızda boş yere tınlamaktan bitki sonunda rüzgâr da,
Hırsını almak istercesine hortumunu denize çevirdi;
Hastalıklı sisleri çekti aldı denizden, karalara bıraktı;
En cılız dere bile kendini bir şey sandı,
Yatağına sığmadı, kabardı, taştı;
Öküz boynunu boşa zorladı; çiftçinin teri havaya gitti.
Körpe mısır daha sakalı çıkmadan çürüdü.
Tarlaları seller aldı, ağıllar hep boş kaldı.
Sürülere hastalık vurdu, leş kargaları semirdi.
Şenlik meydanlarına diz boyu çamur doldu.
Otlar azdı şımardı, yolları izler sardı.
Ölümlü insanoğlu bu kış gülmez oldu artık.
İlahiler, yakarışlar geceleri kutsamıyor şimdi.
Selleri yöneten Ay Tanrıçasının da öfkeden rengi soldu,
Suları kollamayı bıraktı, havaya saldı;
Soğuk almadık, beli tutulmadık kimse kalmadı.
Mevsimler de kargaşaya uydu, hepsi tersyüz oldu:
Kırçıl saçlı buz kırmızı gülün körpe kucağına düşüyor;
Kocamış Hiems'in süzgün, buzlu tepesine, sanki alay konusu olsun diye,
Kokulu yaz goncalarından bir taç oturmuş.
İlkbahar, yaz, doğurgan sonbahar, öfkeli kış
Alışılmış giysilerini aralarında değişiyorlar;
Dünya şaşkına dönmüş, bir ona bakıyor, bir ötekine,
Kim kimdir, bilemiyor bir türlü. Bela ürüyor her yanda
Ve biz tartışmayı, dalaşmayı sürdürdükçe de üreyecek.
Anası babası, kaynağı biziz.

(II. PERDE – 1. Sahne – 12. Replik)[83]

Titania'nın repliklerinden öğrendiğimiz kadarıyla dünyanın dengesinin sağlayan bu ikilidir ve işlerin paylaşımında "eşitlikçi" bir durum vardır. Fakat bu ikilinin anlaşmazlığa düşmesi sonucu doğanın dengesi de bozulmuştur. Doğanın dengesinin bozan ne Oberon'un sinirlenmesi ne de Titania'nın inat etmiş olmasıdır. Bütün bunlar nedeniyle bir uyumsuzluğun baş göstermesidir: "Yerler ve gökler uyumsuz bir halde"...

Periler dünyasını, Atina odağından bağımsız bir üçüncü alan (yeryüzü x gökyüzü) olarak görmek de pekâlâ mümkündür. Zira oyun başında Atina'da da bir uyuma, bir uzlaşıya tanık oluruz (Theseus-Hippolyta beraberliği) ama ormanda benzer bir uyumdan veya uzlaşıdan bahsetmek mümkün değildir. Oyun kurgusu içinde bir başka sorunsal ortaya atılır. İkinci bir kaos tehdidi görünür.

**OBERON**
Hiç durma o zaman: düzeltmek senin elinde.
Titania Oberon'u darıltmazsa olmaz mı?
Senden istediğim topu topu bir çalıntı çocuk;
Uşağım olacak verirsen.
**TITANIA**
Boşuna kendini üzme.
Periler ülkesi ayağa kalksa o çocuğu benden alamaz.
Hizmetimdeki yeminli kadınlardan biriydi anası.
Hindistan'ın baharat kokulu gecelerinde
Baş başa verir, tatlı tatlı konuşurduk.
Neptün'ün sarı kumları üzerinde oturur,
Önümüzden geçen ticaret gemilerini seyrederdik:
Çapkın rüzgârla buluşur buluşmaz
Gerilip karnı şişen yelkenlere bakar gülüşürdük.
O bazen yerinden fırlar, bir geminin peşine düşerdi
- Karnında küçük prensimi taşıyordu o zaman-
Bir süre geminin ardından yüzer, taklidini yapar,
Sonra karaya döner, bana hediyeler getirmek için uçar giderdi;
Döndüğünde bir bakardım, kolları eşya dolu;
Dünyanın öbür ucuna gitmiş dönmüş sanki.
Ama ölümlüydü ve doğum sırasında öldü.
Onun hatırı için çocuğu yetiştirmeyi üstüme aldım,

[83] Shakespeare, a.g.e. sf. 40, 41.

Onun hatırı için de kimseye bırakmam.
(II. PERDE – 1. Sahne – 13 ve 14. Replik[84])

Titania çocuğu Oberon'a vermeye niyetli değildir; çocuğun kendisi için taşıdığı manevi değerden bahseder: çocuk ona can dostlarından biri olan annesinden emanettir. Titania'da anaç duyguların baskın olduğunu görürüz. Orman odağında, var olan koşullar içinde, olası bir uzlaşma ve anlaşma olanağı yok görünür.

**OBERON**
Ormanda ne kadar kalmaya niyetlisin?
**TITANIA**
Theseus'un düğünü bitinceye kadar sanırım.
Tatsızlık çıkarmadan dansımıza katılacaksan;
Ay ışığı şenliklerimizi görmek istiyorsan, gel bizimle.
Yok istemiyorsan, yoluma çıkma.
Ben de senin uğraklarından uzak dururum.
**OBERON**
Çocuğu ver, geleyim.
**TITANIA**
Periler krallığını versen yine vermem. Haydı perilerim;
Biraz daha kalırsam yine dalaşmaya başlayacağız.
(Titania ve periler çıkar.)
(II. PERDE – 1. Sahne – 15-18. Replikler)[85]

Sahne yönergelerinde Titania ve Oberon'un maiyetlerinden bahsedilir. Bu tartışma ve pazarlıklar Kral ve Kraliçenin adamları önünde gerçekleşir. Oberon ve maiyetindekileri "erkekler" odağı, Titania ve maiyetindekileri de "kadınlar" odağı olarak ele almak mümkündür. Saflaşma cinsler arası kutuplaşma olarak da yorumlanabilir. (Ancak oyun ilerledikçe, Titania'nın perilerinden bazılarının "erkek" olduğunu öğreneceğiz.) Böyle bir tercih, yani Titania'nın "kadın" perileri ile Oberon'un karşısında durması, bir Amazon imgesi yaratabilir. Dolayısıyla, oyunun bütününün sahnelenmesi düşünüldüğünde tercih edilecek dramaturjiye göre, böyle bir seçim yapılması gündeme gelebilir.

**OBERON**
Pekâlâ, haydi uğurlar olsun.

[84] Shakespeare, a.g.e. sf. 40, 41.
[85] Shakespeare, a.g.e. sf. 42.

Ama bu hakaretin cezasını çekmeden ormandan çıkamayacaksın.
Gel bakalım, dostum Puck. Hani hatırlarsın,
Geçmişte bir gün, bir yarımadanın burnuna oturmuş
Bir yunusun sırtında geçen denizkızını dinlemiştim.
Öyle ılık, öyle tatlıydı ki şarkısı,
Hırçın deniz bile yatışıvermişti hemen
Ve birkaç yıldız kürelerinden çılgın gibi fırlamış,
Denizkızının müziğini dinlemeye koyulmuştu
(II. PERDE – 1. Sahne – 19. Replik)[86]

Oberon, çocuğu almak ve böylece de kendi "erk"ini ispat etmek amacıyla bir entrika çevirmeye karar verir. Dişi veya erkek kimin gözüne sürülürse sürülsün, o insanı gördüğü ilk kişiye âşık edecek sihirli bir çiçek sayesinde Titania ile alay edecek, onu rezil edecek ve sonunda dize getirecektir. Oyunun entrikası kurulmaya başlar. Oyunun serim bölümü yavaş yavaş kapanır.

Oberon'un Puck'a bahsettiği bir yunusun sırtında şarkı söyleyen denizkızı hikâyesi, bir yoruma göre Elizabeth'in o dönem yaşadığı ünlü bir aşk ilişkisine gönderme içeriyor. Yine aynı yoruma göre, tepeden tırnağa silahlı tarif edilen Cupid, Elizabeth'in aşkı ile birlikteyken o sırada oradan geçen, zırhlı bir lorda göndermeyi içeriyor.

**PUCK**
Hatırladım
**OBERON**
İşte o sıra bir şey görmüştüm-sen görmemiştin ama.
Kupid, tepeden tırnağa silahlı,
Gökteki soğuk ayla yeryüzü arasında uçuyordu.
Birden, günbatısındaki tahtına kurulmuş
Güzel bir bakireye dikkatle nişan aldı
Ve sevda okunu ustaca hedefine saldı.
Yüz bin yürek olsa delip geçer sanırdın o altın ok.
Ama ne görsem beğenirsin! Kupid'in alev alev yanan oku
Sulak ayın bakir ışıklarında sönüvermesin mi!
Ve düşünceleri ak pak, gönlü sevdadan ırak,
Kalktı yerinden, yürüdü gitti yeminli ece.
Ama ben, okun nereye gittiğini görmüştüm:
Küçük bir batı çiçeğinin üstüne düşmüştü.

[86] Shakespeare, a.g.e. sf. 42, 43.

Süt beyazı çiçek,
Aşk yarasıyla kıpkırmızı kesilmişti:
Genç kızlar ona "başıboş sevda" der.
Sana da göstermiştim ya bir kere, git o çiçeği getir bana.
Uyuyan gözkapaklarına onun suyunu sıktın mı,
İster erkek olsun bu kişi, ister kadın,
Gözünü açtığında gördüğü ilk canlıya çılgınca vurulur.
Hadi al gel bu çiçeği;
Deniz ejderi bir fersah yüzesiye kadar burada ol.
(II. PERDE – 1. Sahne – 20 ve 21. Replik)[87]

Oberon kurduğu plan ile dolantıyı, entrikayı başlatıyor. Genç kızların çiçeğe verdiği isim: "başıboş sevda". Oyun sonrası için bir gönderme yapılıyor.

**PUCK**
Kırk dakkada kuşak dolarım dünyanın çevresine!
(Çıkar.)
**OBERON**
Şu tılsımlı su bir elime geçsin,
Titania uykuya daldığı anda gözlerine damlatırım.
Uyandığında ilk gördüğü ne olursa olsun
-İster aslan ister ayı, kurt ya da boğa,
İster meraklı maymun, ister şevkli şebek-
Aşktan gözü dönecek, peşine düşecektir.
Bir başka çiçekle tılsımı kaldırabilmek elimde;
Ama önce çocuğu ele geçirmeliyim. Hey, birileri geliyor.
Görünmez olup dinlemeli şunları.
(II. PERDE – 1. Sahne – 22 ve 23. Replik)[88]

Oberon planı anlatır; Titania'ya ne olacağı bizim için artık bir merak öğesi değildir, nasıl olacağını bekleriz.

Oberon'un sözlerinden şöyle bir anlam çıkıyor: "Çocuğu ele geçirmek" suretiyle Titania'yı da yola getireceğim.

[87] Shakespeare, a.g.e. sf. 43.
[88] Shakespeare, a.g.e. sf. 43, 44.

Demetrius ve peşinden Helena ormana gelir. Böylelikle Atina ve Orman odaklarının buluşması başlar.

**DEMETRIUS**
Seni sevmiyorum, peşimi bırak artık.
Lysander'la güzel Hermia nerede?
Birini öldürmek istiyorum; ötekiyse öldürecek beni.
Bu ormana kaçtılar demiştin; işte ben ormandayım,
Ama aklım bende değil; Hermia'ma kavuşamadım çünkü.
Haydi, git yanımdan, gelme artık peşimden.
(II. PERDE – 1. Sahne – 24. Replik)[89]

Hermia ile Lysander'ın kaçtıklarını haber alan Demetrius, "hakkını korumak" üzere onların peşinden gelmiştir. Fakat Helena'nın da Demetrius'u bırakmak gibi bir niyeti yoktur. Demetrius gibi o da, aşkının peşinden gelmeye karar vermiştir. Demetrius ne yapsa, Helena'yı bu tutumundan vazgeçiremez.

Demetrius'un Hermia'ya karşı duygularının seçimine göre şöyle yorumlanabilir: Salt bir güç ispatı ile Hermia'ya yaklaşıyorsa; elde edilemeyen daha değerlidir! Salt bir arzu, şehvet duygularıyla Hermia'ya yaklaşmak ve onu elde etmek istiyorsa; Demetrius da Hermia'ya gerçekten âşık olabilir.

**HELENA**
Mıknatıs gibi çekiyorsun beni – yüreği kaskatı bir mıknatıs.
Ama çektiğini demir sanma; has çeliktir yüreğim.
Sen çekme gücünü bırak, benim de kalmasın ardından gelme gücüm.
(II. PERDE – 1. Sahne – 25. Replik)[90]

Helena iradesini ve mantığını tamamen duyguları kontrol eder. Fakat bir yandan da sahne boyunca ataerkil imgenin bozulma durumuna şahit oluyoruz: Kadın kovalamakta, erkek kaçmaktadır.

**DEMETRIUS**
Seni ayartıyor muyum? Tatlı sözler mi söylüyorum sana?
Seni sevmiyorum, sevemem demiyor muyum her zaman?

[89] Shakespeare, a.g.e. sf. 44.
[90] Shakespeare, a.g.e. sf. 44.

**HELENA**

Bunları duyarken bile ağzında, sevgim artıyor.
Senin sadık köpeğin oldum artık:
Beni dövsen de, sana sürtünmekten vazgeçmem.
Köpeğine ne yaparsan, bana da onu yap:
İt ben, tekmele, yanında yok say, bırak git,
Ama, sana layık değilsem de, izin ver peşinden geleyim.
Hiç değilse köpeğini sevdiğin gibi seversen beni,
Sevgilerin en yücesini bulmuş sayarım kendimi.
(II. PERDE – 1. Sahne – 26. ve 27. Replik)[91]

Helena bir "aşk kölesi" portresi çizer; mazoşist bir kipte davranır.

Oyunun açılış perdesinde, bize Atina odağının tanıtıldığı bölümde, Helena sevgilisinin bir teşekkürü uğruna arkadaşını ispiyonlamıştı. Bu sahne bize onun "teşekkür" almadığını gösterdiği gibi, bir kadının kendini ne kadar düşürebileceği örnekler. Helena, kendini giderek değersizleştirmektedir.

**DEMETRIUS**

Yeter artık, nefretimi daha fazla zorlama;
Nerdeyse hasta oluyorum seni gördükçe.

**HELENA**

Bense seni görmediğim zaman hastayım

**DEMETRIUS**

Bence bu davranışın pek yakışık almıyor.
Senin gibi bir kız başını alır buralara gelir,
Onu sevmeyen birine teslim eder mi kendini?
Gece karanlığında, böyle ıssız bir yerde,
Ya bana saldırırsa diye hiç düşünmez mi?
(II. PERDE – 1. Sahne – 28-30. Replikler)[92]

Ve Helena'nın tavrının adı bizzat sevdiği adam tarafından konur: Böyle yapman bir genç kıza yakışır mı? Helena "kötü kız"lığa çoktan terfi etmiştir. Peki ya gecenin bu vaktinde saldırıya uğrarsa? Çevredeki en yakın "saldırgan adayı" Demetrius'tur. Demetrius, Helena'yı yanından uzaklaştırmak için mi bu kadar "uçta" bir tehdit savurmuştur. Yoksa Demetrius gerçekten de Helena'ya saldırmayı mı düşünmektedir? Demetrius Helena ile

[91] Shakespeare, a.g.e. sf. 44, 45.
[92] Shakespeare, a.g.e. sf. 44, 45.

daha önceki ilişkilerini göz önünde tutuyor mu bunu söylerken? Bu sözleri "senin bu halinde başına gelecek her şey makbuldür", tarzında ataerkil bir imgeyle mi söylüyor? Sadece korkutmak mı istiyor? Sadece başından defetmek mi istiyor? Yoksa bunların çoğu bir arada mıdır? Peki Helena'nın buna tavrı nasıl? Bütün bu sorular oyunun genel dramaturjisiyle birlikte ele alınmalı ve çeşitlenmelidir.

**HELENA**
Kişiliğin yeterli güvence bana.
Yüzünü gördüğüm sürece gece gündüz benim için;
O halde henüz karanlık basmış değil.
Bu ormana gelince; dünyalar burada sanki,
Benim gözümde dünya sensin ve sen buradasın çünkü.
İşte karşımda duruyor, bana bakıyor ya dünya,
Kim demiş burası ıssız, ben de yalnızım diye?
**DEMETRIUS**
En iyisi kaçıp gitmeli buradan, bir yere gizlenmeli,
Seni de vahşi hayvanların insafına bırakmalı.
**HELENA**
En vahşisinin bile yüreği seninkinden yufkadır.
Haydi, nereye istersen kaç; varsın masal değişsin:
Apollo kaçıyor, Daphne peşine düşüyor olsun;
Kumru kartalı kovalasın; ürkek karaca var hızıyla
Kaplanın ardından seyirtsin – neye yarar,
Kovalayan korkak, kaçan yürekliyse eğer?
**DEMETRIUS**
Burada durup seni dinleyecek değilim. Ya peşimi bırakırsın,
Ya da ormanda sana yapacağımı ben bilirim.
**HELENA**
Evet Demetrius, tapınakta, kentte, tarlada
Erittiğini bırakmıyorsun bana. Yazıklar olsun,
Bu kadarı yapılır mı bir kadına!
Erkekler gibi aşk uğruna dövüşmeyiz biz;
Erkeğin peşinden koşmak için yaratılmamışız;
Peşimizden koşsun isteriz.
(Demetrius çıkar.)

Helena'nın bu repliği, onun oyun içindeki genel tavrına ilişkin ipuçları veriyor. Bu sözleri söyleyene kadar "akıldan kopmuş", "mazoşist" bir Helena'dan bahsederken, bu replikte yine duruma -kendince ve dönemce- mantıklı ve açıklayıcı yorumlarda bulunuyor. İlk

perdenin sonunda olduğu gibi, yine kendi durumunun rasyonel bir tespitini yapıyor. Ve hemen akabinde…

> Senin ardına düşer, cehennemi cennet bilirim;
> Sonunda öleceksem eğer, sevdiğimin elinde ölürüm
> (Helena çıkar.)
> (II. PERDE – 1. Sahne – 29-33. Replikler)[93]

Yine akıl tutulması yaşar…

> **OBERON**
> Güle güle peri kızı. Sevdiğin bu ormandan çıkmadan,
> Kaçan sen olacaksın ve yanıp tutuşacak aşkından.
> (Puck girer.)
> Çiçeği getirdin mi? Hoş geldin gezgin.
> (II. PERDE – 1. Sahne – 34. Replik)[94]

Oberon, Demetrius ve Helena arasındaki tüm diyaloglara tanık olmuştur. Bu sözlerinde Oberon'un tavrı nasıldır? Helena'nın tarafını tuttuğu aşikâr gözüküyor. Oberon da "bir erkeğin kovalamasını ve bir kadının kaçmasını" onayladığından, duruma müdahale ediyor olabilir. Oberon da, ataerkil sayılabilecek bir cinsi rol dağılımını onaylıyor, Helena'ya bu yüzden yardım ediyor olabilir.

> **PUCK**
> Evet, işte burada.
> **OBERON**
> Ah, versene şunu bana lütfen.
> Dere kıyısında bir yer biliyorum, her yanı yabani kekik sarmış;
> Sarı çiçekler fışkırmış aradan; menekşe başını sallıyor;
> Buram buram hanımeli üstlerine örtüsünü germiş;
> Nereye baksan, güzelim misk güller, yaban gülleri.
> Geceleri burada uyur Titania.
> Gönlünce dans eder eğlenir, sonra bu çiçeklerde dinlenir.
> İşlemeli derisinden yılan burada sıyrılır;
> Her deriyle istesen bir peri bol bol sarınır.
> İşte orda, şu çiçeğin suyunu gözlerine süreceğim;

[93] Shakespeare, a.g.e. sf. 45, 46.
[94] Shakespeare, a.g.e. sf. 46.

Gör bak neler gelecek başına, ne hayaller görecek.
Al, biraz da san. Şu ormanda bir dolaş.
Sevimli bir kız göreceksin, Atinalı bir hanımcık;
Burnu büyük bir gence tutulmuş.
Gözlerine şundan damlatıver biraz.
Ama öyle ayarla ki, uyandığında ilk bu kızı görsün.
Atinalı giysilerinden adamı tanıyacaksın.
Şöyle iyice bir sür ki tılsımlı suyu,
Uyandığında çılgınca vurulsun onu seven kıza.
Unutma, ilk horoz ötmeden gel beni bul.
(II. PERDE – 1. Sahne – 35 ve 36. Replik)[95]

Oberon Helena'ya yardım etmeye karar verir. Oberon'un bu sahnedeki genel tavrı babacan bir tavır olarak yorumlanabilir. Bunun altında yatan neden "Bir kadın ne bu kadar düşmeli (Helena), ne de o kadar (Titania) baş kaldırmalıdır; her şey yerini bulmalıdır" felsefesi olabilir.

**PUCK**
Korkmayın sayın lordum, hemen yerine gelecektir buyruğunuz.
(Oberon ve Puck çıkarlar.)
(II. PERDE – 1. Sahne – 37. Replik)[96]

Oyundaki entrika öğesi, Oberon'un hamlesiyle başlar. Fakat bundan sonra, bu öykü özelinde bir entrikadan çok dolantı öğesinin; yani bir komedi unsurunun devreye girdiğini göreceğiz.

## 3.4 KADIN KARAKTERLERİN ÖYKÜSEL AKIŞ İÇİNDE KONUMLANIŞLARI

Oyunun serim bölümü bize Atina ve Orman odağını tanıttı ve oyunu taşıyacak sorunsalları gösterdi. Bu bölümde gerek Atina yasalarının gerekse orman adabının yerleşik algısına yönelik bir isyana tekabül eden ve kaosa gidebilecek yolu açan temel jestlerin kadınların tarafından gerçekleştirildiğini gördük. Hermia, babasının seçtiği damat adayıyla evlenmeyi reddetti ve ardından yasalara rest çekti. Ormanlar Kraliçesi Titania, Kralı'nın "makul" görünen talebini yerine getirmeyi reddetti ve kocasına restini çekerek kendi yaşam komününü kurdu. Her iki kadın da "efendilerinin" erkinin altını boşaltacak ciddi tavırlar sergilediler.

[95] Shakespeare, a.g.e. sf. 46, 47.
[96] Shakespeare, a.g.e. sf. 47.

Yasalarda (yazılı veya geleneksel olsun) söz konusu isyanları tolere edecek bir karşılığın olmadığını gördük.

Oyunun düğüm bölümü ise bize serim bölümünde ortaya atılan sorunsalın nasıl çeşitlendiğini ve dallanıp budaklandığını gösterir. Serim bölümde tanık olduğumuz isyan girişimleri, önü alınmadığı takdirde, evrenin ve uygarlığın dengesini geri dönüşü olmayacak şekilde bozmaya adaydır. Özgürlüklerin ve aşırılıkların dünyası Orman'da sorunların, çapı genişlediği takdirde ne derece büyüyebileceğine ve içinden çıkılmaz bir hale geleceğine tanıklık ederiz. Shakespeare bize önce oluşabilecek kaosun boyutunu hissettirir ve ardından da düzenin yeniden nasıl sağlandığını gösterir: Aşırılıklar törpülenir, hırçınlıklar ehlileştirilir, keskin uygulamalardan revizyon talep edilir ve nihai olarak var olan işleyişe ciddi bir zarar vermeyecek noktada ortaklaşılır.

Serim bölümünde ortaya atılan sorunların aktif öznesi kadınlar iken, düğüm bölümünde sorun çözücü jestlerin aktif öznesi erkeklerdir: Kadınların isyanının ataerkil sisteme yönelik saldırısı erkeklerin müdahalesiyle geri püskürtülür. Öncelikle Orman hanesi içindeki "sorunu" çözen Oberon, Atina'dan kendi hanesine devrolan "sorunları" kendi yöntemleriyle "halleder" ve Atina odağına bir çözüm önerisiyle birlikte "teslim eder". Oberon böylelikle Atina yasalarının salahiyetine dolaylı yoldan katkı sunar. Bu noktada diğer erk sahibi, Theseus devreye girer ve bu çözüm önerisini onaylar. İki erkin ortak çabaları sonucu, yasaların meşruiyetine halel getirmek üzere olan bir girişim (kızın isyanı ve âşıkların kaçışı) bertaraf edilir. Final tablosu ise, hem Atina'daki hem de Orman'daki kaosun ardından kavuşulan uzlaşıyı ve düzeni kutsar.

Çalışmanın bu bölümünde asıl olarak, kadın karakterlerin oyunun düğüm bölümü içinde nasıl devindikleri ele anılacaktır. Bunu yaparken de kadın karakterlerin dâhil olduğu temel kırılma noktaları belirtilecek ve yorumlanacaktır. Oyunun açılışındaki tablo ile final tablosu arasında, özellikle kadın karakterlerin tavırları açısından, ciddi bir dönüşüm söz konusudur: İsyankâr kadınlar oyunun sonunda "ehlileşmiş" kadınlar olarak karşımıza çıkarlar. Peki, bu dönüşümü hazırlayan koşullar nelerdir? Oyunun dört kadın karakteri nasıl bir eylem çizgisine sahiptir? Karakterlerin her biri bu bağlamda ele alınacak ve yorumlanacaktır.

## 3.4.1 TITANIA

Serim bölümünde Ormanlar Kralı Oberon'un, Hintli çocuğun verasetini karısı Titania'dan kendi üzerine almak için bir plan hazırladığını ve uşağı Puck'ı gerekli altyapıyı sağlamakla görevlendirdiğini öğrenmiştik. Şimdi artık, Oberon'un planının nasıl uygulayacağını göreceğiz. Bu bizim için Brechtyen bir okumadır/izlemedir: Ne olacağını değil, nasıl olacağını merak ederiz.

Titania dere kıyısına, Oberon'un bahsettiği yere gelir. Periler Kraliçesi mahiyetini uykusu için gerekli düzeni sağlamakla görevlendirir. Titania'nın hedonist tavırlar içinde görürüz. Titania kendisi için şarkılar söyleyip dans eden perileri eşliğinde uykuya dalar. Oberon ise planladığı entrikayı uygulamaya geçirir.

Oberon ve Titania'nın aralarında çıkan anlaşmazlık/kavga sonrası izledikleri strateji birbirinden ciddi ölçüde farklıdır. Oberon intikam almak için entrika kurarken, Titania'nın yönelimi tamamen kendine dönüktür; olası bir saldırıya hazırlanmak gibi bir gündemi yoktur. Maiyetindeki perilere iş verir ve kendi rahatının koşullarını hazırlar.

> **TITANIA**
> Veri ellerinizi, şarkı söyleyelim, dans edelim, dönelim.
> Sonra, bir dakikanın üçte biri sizin:
> Birkaçınız gidin, gül goncalarını kurtlardan kurtarın;
> Bur grup ayrılsın, yarasalarla savaşa gitsin;
> Deriden kanatlarından küçük perilerime palto getirsin.
> Geride kalanlar da, şu yaygaracı baykuşa baksın;
> Buradan uzak tutmazsak tepemize tüneyecek yine,
> Şaşkın şaşkın bakacak şenliklerimize, huu huu deyip duracak.
> Haydi, şimdi uykuluk bir şarkı söyleyin ban.
> Sonra, ben uykuya, sizler de iş başına.
> (II. PERDE – 2. Sahne – 1. Replik)[97]

Titania'nın maiyeti sadece onun rahatını sağlamakla sorumlu görünür; "bülbülü şakıtarak" bir ninni söyletir ve onu uyuturlar. Oberon gelir ve büyülü menekşeyi Titania'nın gözlerine sürer. Titania, Oberon'un kumpasının edilgen nesnesidir.

[97] Shakespeare, a.g.e. sf. 47.

**OBERON**

Uyandığında ne görürsen
Ona yürekten vurulacaksın;
Aşkından sararıp solacaksın.
Aslan, kaplan, ayı, sırtlan,
Kılları diken diken domuz da görsen,
Kendini alamayacaksın onu sevmekten.
Çirkinler çirkini olsun yanına ilk gelen!
(II. PERDE – 2. Sahne – 7. Replik)[98]

Oberon eşini bir başkasına, hem de hayvanlar âleminin en aşağı herhangi bir mahlûkatına âşık etmesi çarpıcıdır. Bu Kraliçe'nin erkini kırmaya ve onu mizah malzemesi haline getirmeye, "rezil" etmeye yönelik bir jesttir. Üstelik bu Oberon'un denetiminde, dilediği zaman başlatıp dilediği zaman sonlandırabileceği bir aşktır. Titania'nın akıbeti artık Oberon'un elindedir.

Ve beklenen gerçekleşir. Titania uykusundan uyandığında karşısında, oyun provası için ormana gelmiş esnaf kumpanyasının oyuncusu ve Puck'ın bir eşek haline getirerek kendine eğlenme malzemesi haline getirdiği Bottom'a âşık olur. Orman Kraliçesi, insanüstü bir varlık, dünyalı Atinalıların en aşağı tabakasından sıradan bir vatandaşa, üstelik Puck'ın eğlenip bir kenara attığı bir "oyuncu bozmasına" âşık olur. Hepimiz Kraliçe'nin bu haline tanıklık ederiz.

**TITANIA**

Ah, zarif ölümlü, ne olur, durma oku!
Kulaklarım tatlı sesine vuruldu.
Gözlerim biçimine kul köle oldu;
Yüzüne vuran erdemlerinle öyle büyüledin ki beni,
İlk bakışta tutuldum sana, inan seviyorum seni.
(III. PERDE – 1. Sahne – 46. Replik)[99]

Titania, Bottom'ın eşek anırtılarını, meleklerin sesi olarak işitir; eşeğin biçimine "kul-köle" olur.

Titania'nın yeni sevgilisine yaklaşımının iki önemli aşaması vardır. İlk karşılaşmada Bottom, Titania'nın aşığı gibi değil, bir nevi kapatmasıdır.

[98] Shakespeare, a.g.e. sf. 49.
[99] Shakespeare, a.g.e. sf. 61.

**TITANIA**

Bu ormandan gitmeyi aklından çıkar.
İstesen de istemesen de burada kalacaksın.
Sıradan bir peri sanma beni şaşkın;
Ben sonsuza dek yaz mevsimini yaşarım.
Sana âşık oldum işte; haydi ne olur gel benimle!
Bundan böyle hep periler dolanacak çevrende,
Derinlerden mücevherler çıkarıp getirecekler sana.
Sen çiçekten yastıklarda uyurken, şarkı söyleyecekler başında.
Şuna hantal, ölümlü bedeni öyle bir arıtacağım ki,
Bir peri gibi sekecek, havalarda uçacaksın.
Bezelye Çiçeği, Örümcek Ağı, Pervane, Hardal Tohumu!
(III. PERDE – 1. Sahne – 50. Replik)[100]

Titania Bottom'u erotik çağrışımları güçlü sözcükler kullanarak iltifatlara boğar; onu fanilikten kurtaracağını ve emrine periler vereceğini söyler. Titania'nın doğaya olan hâkimiyeti Bottom için seferber edilir. Titania hedonist âlemine eşek kafalı sevgilisini katmak üzeredir. Bottom ise halinden şikâyetçi değildir; bilakis duruma çabuk adapte olur. Titania'nın perilerine önce alaycı bir tavır geliştirir ancak sonra onları kendi zevkine hizmet edecek şekilde "görgüsüz" bir şekilde kullanır; onlara emirler yağdırır. Titania'nın bir itirazı yoktur.

Titania ve eşek kafalı Bottom'ı aşk yuvalarında gördüğümüz bir sonraki sahnede ise ilişki biçimi değişmiştir. Bottom içinde bulunduğu durumu artık iyiden iyiye benimsemiştir ve halinden memnundur; Titania'nın periler üzerindeki iktidarına ortak olmuştur. Titania ise sevgilisini memnun etmeye çalışmaktadır. Kraliçe Titania'nın bu sahnede adeta Bottom'un "cariyesi" gibidir. Bottom Titania'nın "kapatması" durumundan, "efendisi" konumuna terfi etmek üzeredir. Kraliçe ise Bottom maiyetinden biri haline gelmek üzeredir. Titania'nın aşkıyla sarmalanmış olan Bottom, perilere emirler yağdırır. Titania, Bottom'u rahat ettirmek için elinden geleni yapar. Titania bir geyşa gibi davranır.

**TITANIA**

Gel buraya, otur şu çiçekten yatağa,
Tatlı yanaklarını biraz okşayayım.
Yaban gülleri takayım o ince, narin başına;
Şirin koca kulaklarını öpeyim, benim neşe kaynağım.
(IV. PERDE – 1. Sahne – 1. Replik)[101]

[100] Shakespeare, a.g.e. sf. 61, 62.

…

**TITANIA**

Yaman bir peri var hizmetimde;
Gitsin sincabın istiflediği cevizleri bulsun,
Taze ceviz getirsin sana.
(IV. PERDE – 1. Sahne – 15. Replik)[102]

…

**TITANIA**

Uyu canım, ben de seni kollarımda sallarım.
Haydi uzaklaşın periler, dağılın dört bir yana
(Periler çıkar.)
Hanımeli de çit sarmaşığına böyle usulca sarılır;
Dişi sarmaşık karaağacın kabuklu parmaklarına işte böyle yüzükler geçirir.
Ah, nasıl seviyorum seni bir bilsen;
Sana nasıl tapıyorum!
(Uyurlar. Puck girer.)
(IV. PERDE – 1. Sahne – 17. Replik)[103]

Bottom Titania'nın aşk sözcüklerine cevap vermekten ziyade perileri kullanarak zevk-ü sefa sürer; normal şartlarda ihtiyacı olmayan lüks şeylere perileri kullanarak ulaşır.

Oberon, olanları gizlice izlemektedir. Planı başarıya ulaşmıştır ancak, Titania'nın "bu kadar alçalmasına" dayanamaz, Orman Kralı'nın karısının bu hale düşmesi Oberon'un da tercih edeceği bir şey değildir. Titania'nın Bottom'a olan zaafından yararlanıp Hintli Çocuğu aldıktan sonra, Titania'nın gözündeki büyüyü kaldırır.

**OBERON**

(Öne çıkar.)
Hoş geldin sevgili Robin. Şu tatlı manzaraya bak.
Ecemin şaşkınlığına acımaya başladım şimdi.
Biraz önce koruluğun arkasında gördüm onu:
Bu çirkin budala için renk renk çiçek topluyordu.
Onu payladım ve bozuştuk.
Adamın tüylü şakaklarını,
Kokulu körpe çiçeklerden taçlarla donatmış.
Yusyuvarlak, pırıl pırıl inciler gibi,

[101] Shakespeare, a.g.e. sf. 85.
[102] Shakespeare, a.g.e. sf. 86.
[103] Shakespeare, a.g.e. sf. 87.

Bazen goncalar üstüne şişiveren o çiğ tanesi de,
Sanırsın, kendi utancına ağlayan bir göz yaşı damlası.
Sonra kraliçemi keyfimce iyi bir payladım.
Sonunda yumuşayıp bana yalvarmaya başlayınca,
Çalıntı çocuğu istedim;
Hemen vermekle kalmadı, bir de peri çağırdı
Ve çocuğu periler ülkesindeki çardağıma gönderdi.
Artık çocuk bende olduğuna göre,
Gözlerindeki bu çirkin kusuru gidermen gerek.
Şimdi, sevgili Puck, bu acayip eklentiyi
Atinalı gencin kafasından çıkar.
Öyle ki, o da ötekilerle birlikte uyandığında,
Onlara katılıp Atina'ya dönebilsin.
Bu gece ne geldiyse başlarına,
Tuhaf bir rüya gibi kalsın akıllarında.
Ama önce periler kraliçesini kurtaralım.
(Titania'ya)
Geçmişte neydiysen şimdi de olsun,
Eskiden nasıl gördüysen, şimdi de öyle göresin.
Kupid'in çiçeğinden üstün Diana'nın goncası var;
Goncanın kutsal gücü, tılsımı hemen bozar.
Uyan şimdi! Titania, uyan tatlı kraliçem!
(IV. PERDE – 1. Sahne – 18. Replik)[104]

Oberon için artık kendi hanesi içinde "sorun" adıyla anılacak bir şey kalmamıştır; artık orman eski düzenine kavuşabilir. Titania'nın "gününü görmesi" Oberon'un hoşuna gitse de, Titania'nın bir eşeğe kul köle olacak kadar alçalmasını tercih etmez. Bir kadın olarak Titania'nın bu duruma düşmesi, (Helena gibi) Oberon için utanılacak bir durumdur. Titania ile alay etmesine ve Titania'nın Oberon karşısında ezilmesine şöyle bir yorum getirilebilir: Duyduğu aşk yüzünden gözü Bottom'dan başkasını görmeyen ve gülünç duruma düşen Titania, Hintli Çocuğu Oberon'a verir. Titania'nın gülünç aşkı onu Oberon karşısında güçsüzleştirmiştir.

Gaflet uykularından uyanan Titania yaşadıklarının gerçekliğine inanamaz ve rüya olduğuna düşünür.

[104] Shakespeare, a.g.e. sf. 87, 88.

**TITANIA**

(Uyanır.)

Oberon, neler gördüm bir bilsen!

Rüyamda bir eşeğe vurulmuşum ben!

**OBERON**

(Bottom'ı gösterir)

İşte sevdiğin orda yatıyor.

**TITANIA**

Nasıl oldu bütün bunlar!

Bakamıyorum bile şimdi, ne iğrenç bir yüzü var!

(IV. PERDE – 1. Sahne – 19, 20 ve 21. Replikler)[105]

Titania'nın Bottom için söylediği "ne iğrenç bir yüzü var" repliği, Demetrius ve Lysander'ın Helena'ya âşık olduktan sonra Hermia'ya duydukları nefreti; büyük sevgiden büyük nefrete geçişi hatırlatır ve aşkın doğasına tekabül eder.

**OBERON**

Susalım şimdi! Robin, çıkar kafasını.

Titani'a söyle, müzik çalsın; derinleşsin uykuları şunların

Hepsinin duyuları uyuşsun.

**TITANIA**

Hey, müzik gelsin! Büyülü uyku versin hepsine.

(IV. PERDE – 1. Sahne – 22 ve 23. Replikler)[106]

Oberon müziğin başlamasını emreder, Titania da Oberon'un emrine itaat eder. İkili, orman odağının açılışında gördüğümüzden farklı bir ilişki kipindedir. Aralarında "yeni bir dostluk kurulan" Periler Kralı ve Kraliçesi "uyum" içinde ormanı terk ederler:

**OBERON**

Gel kraliçem.

El ele tutuşalım,

Şu uykucuların yattığı yeri biraz sallayalım.

(Dans ederler.)

Yeni bir dostluk kurduk seninle şimdi;

Yarın gece Dük Theseus'un evinde dans ederiz;

Dostluğumuzu kutlar, sağlık ve neşe dileriz onlara.

Bu sevişen çiftler de yarın orda olacak;

[105] Shakespeare, a.g.e. sf. 88.
[106] Shakespeare, a.g.e. sf. 88.

Coşup eğlenecek herkes, düğünler çoğalacak.
(IV. PERDE – 1. Sahne – 25. Replik)[107]
…
**OBERON**
Haydi öyleyse kraliçem,
Hüzün ve susma vakti geldi demek;
Gecenin ardına düşelim, gölgeleri izleyelim.
Yerküreyi bir dolanır gene geliriz hemen,
Durmak bilmez ay bile yetişemez peşimizden.
**TITANIA**
Öyleyse gidelim lordum,
Uçarken anlat bana;
Nasıl oldu da bu gece,
Yerdeki şu ölümlülerde
Burada ben uyuyakaldım.
(IV. PERDE – 1. Sahne – 27 ve 28. Replikler)[108]

Oberon ve Titania ikilisinde artık uzlaşının sağlandığını görürüz. Aralarındaki kavga bitmiştir ancak "eşitlerin" kavgası "eşitlerin" dostluğuna dönüşmemiştir. Oberon Titania'yı "yola getirmiş" olur. Ancak Oberon'un Titania üzerinde zorba bir iktidar kurmadığı not edilmelidir.

Şimdi sıra diğer sorunları çözmeye gelmiştir. Oberon, ormanda başıboş dolaşır hale gelmiş ve birbirine karışmış çiftleri buluşturmaya kararlıdır. Bu çiftlerin doğru bir şekilde eşleşmesi ve evlendirilmek üzere Atina'ya gönderilmesi gerekir. Atina yasalarının meşruiyetini O da tanır.

## 3.4.2 HERMIA

Hermia ve sevgilisi Lysander, oyunun serim bölümde, Atina yasalarının geçerli olmadığı bir yere kaçıp evlenmeyi planlamışlardı. Düğüm bölümünde âşıkların yolculukları esnasında başlarından geçen beklenmedik olaylara tanıklık ederiz: Yolculukları hiç de tahmin ettikleri gibi ilerlemeyecektir. Keza artlarından gelen tehlikenin de farkında değillerdir.

Orman odağında bu çifte ilk kez dinlenmek için mola verdikleri bir esnada rastlarız. Lysander yolculuklarında ara verip dinlenmeyi önerir. Lysander'ın bu teklifi cinsel birleşme için uydurulmuş bir bahane olabilir. Lysander tarafından bu teklif bir fırsat olarak kullanılmakla

[107] Shakespeare, a.g.e. sf. 89.
[108] Shakespeare, a.g.e. sf. 89.

birlikte âşıkların gerçekten yoruldukları da düşünülebilir. Artık karanlık olmuş, uyku vakti gelmiştir. Ancak Hermia, Lysander'ın birlikte "uyuma" teklifini savuşturur.

**HERMIA**
Olur Lysander. Sen kendine bir yatak bul,
Ben şu tepeciğe dayarım başımı.
(II. PERDE – 2. Sahne – 9. Replik)[109]

Lysander anlamazlıktan gelir; ısrarcıdır.

**LYSANDER**
Şu çimli tümsek ikimize de yastık olur.
Gönüller bir, sevgiler birse, yatak da bir olmaz mı?
(II. PERDE – 2. Sahne – 10. Replik)[110]

Hermia diretir…

**HERMIA**
Yok yok, sevgili Lysander, hatırım için
Şöyle biraz açıkta yat, o kadar yakına gelme.
**LYSANDER**
Yanlış anlama canım beni, ne olur!
Sevenler anlaşırken, sevgidir yardıma gelen
Demek istiyorum ki, yüreğim öylesine bağlandı ki yüreğine,
İkisinden bir yürek oldu desek yeridir şimdi.
İki gönül bir yeminle birleşti aramızda-
Öyleyse yanında bir yatacak yeri çok görme bana.
Hem yanında yatsam da, kötülük yatmıyor olacak yüreğimde.
(II. PERDE – 2. Sahne – 11. ve 12. Replikler)[111]

Lysander, bedensel birleşmeyi ima ettiğine dair olasılığı bertaraf eder. Lysander, Hermia ile beraber olma arzusundadır. Fakat evlilik öncesi cinsel birlikteliğin toplum tarafından kabul görmediğini söyleyen Hermia karşı çıkınca lafı çevirir; âşık ruhların birleşmesindeki güzellikten dem vurur.

[109] Shakespeare, a.g.e. sf. 49.
[110] Shakespeare, a.g.e. sf. 49.
[111] Shakespeare, a.g.e. sf. 49, 50.

**HERMIA**

Bakıyorum Lysander kelimelerle güzel oynuyor.
Lysander kötü niyetli, demedi ki Hermia,
Ne terbiyesi elverir, ne gururu bunu demeye.
Ama sevgili dost, aşk demek saygı demekse eğer,
Biraz öteye yat, aşkımıza değer ver.
Temiz bir genç erkekle el değmemiş genç kıza
Bu kadarcık ayrılıp baştan yaraşırmış derler.
İşte oldu, orda kal gecen hayırlı olsun,
Ömrünün sonuna dek aşkın değişmeden kalsın.
(II. PERDE – 2. Sahne – 13. Replik)[112]

Hermia burada bir kadınlık "erdeminden" bahseder: Evlenmeden olmaz. Burada Hermia tiplemesinin ilk sahne sonundaki aşk militanı tavrıyla çelişkili bir tavrını gözlemleriz. Babasına ve yasalara canı pahasına karşı çıkmış, Lysander'ın kaçma teklifi karşısında bir aşk militanına dönüşmüş Hermia, şimdi genç kızlığın geleneksel erdemlerinden bahseder; Lysander'a, onunla kaçmayı göze alsa bile hala "iyi kız" olduğunu gösterir. Onun bu tavrı, Helena-Demetrius sahnesindeki Helena'nın "kötü kız" yaftası yiyecek tavırlarıyla birlikte düşünüldüğünde oldukça çarpıcıdır. Hermia hala peşinden koşulan bir kültürel güzellik olma sıfatını korur.

Hermia'nın cinsel birlikteliği kabul etmemesinin sebebi farklı şekillerde de yorumlanabilir: Hermia cinsel birleşme sonrasında Lysander'ın kendisini bırakacağından veya toplum tarafından cezalandırılacağından korkuyor olabilir. Hermia'nın ilk yeminini hatırlayalım: Onun Lysander'a değil ama erkeklere karşı bir güvensizliği söz konusuydu. Benzer bir tavır burada da olabilir. Shakespeare'e göre, az sonra olacakları da göz önüne alırsak, haksız da sayılmaz. Yasalar önünde meşruiyetin önemini vurgulayan bu tavır, yasaların düzenleyiciliğini onaylamaya yönelik bir gönderme olarak yorumlanabilir. Oysa Lysander isyankâr kimliğini korumayı sürdürür. Atina yasalarının erişemeyeceği bir yere giderek evlenmeyi tasarlayan Lysander, görünürde bu yasaların erişemediği bir yere gelince gönüllerini ve vücutlarını birleştirmenin önünde bir engel görmemektedir. Lysander'ın tavrında açık bir ısrardan ve kandırma çabalarından söz edilebilir.

Âşıklar uykuya daldıkları sırada oyunun düğüm bölümüne damgasını vuracak karmaşa başlar: Oberon'un "adamı" hedefi şaşırır; yanlış Atinalı gence büyü yapar. Ormanda Demetrius'un

[112] Shakespeare, a.g.e. sf. 50.

peşinden sürüklenen Helena'nın haline acıyan Oberon, genç kızın hak ettiği ilgiyi görmesi için büyüyü devreye sokmuş ve uşağını Atinalı genci, Demetrius'u, Helena'ya âşık etmek için büyülemesini emretmişti. Ancak Puck menekşeyi Demetrius yerine yanlışlıkla Lysander'ın gözlerine sürer. Lysander uyandığında karşısında gördüğü ilk canlıya, Helena'ya âşık olur ve Hermia'yı yalnız bırakarak Helena'nın peşinden gider. Hermia uyanır ve Lysander'i bulamayınca onu aramaya başlar. Hermia, Lysander'ın onu terk edip bırakmasını gerçekten imkânsız bir olasılık olarak görür. Çünkü Lysander ona "bizi ancak ölüm ayırır" demişti. Hermia bu yemine güvenmektedir. Lysander'ın onu bırakıp gitmiş olmasından korkar ve bu olasılığı düşünmek bile istemez. Ayrıca, her iki olasılık birlikte de düşünülebilir. Ayrıca oyun içinde Hermia ve Lysander'ın birbirlerine bağlılıkları, güçlü metaforlarla açıklanmaktadır fakat bu bağlılığın daha ilk gecede boşa çıkması, kimliklerin ani ve zıt bir şekilde dönüşümlerine güçlü bir gönderme yapar.

Hermia, Demetrius'u Lysander'a zarar vermekle suçlarken "genç kız", "hanım" kimliğini böyle zor bir durumda (cinayet) bile korumaya çalışır:

> **HERMIA**
> (Demetrius'a)
> Defol karşımdan sokak köpeği!
> Bir genç kız olduğumu unutturuyorsun bana.
> Söylesene, öldürdün mü onu?
> İnsanım diye insan içine çıkma artık.
> Bir kere olsun doğrusu söyle, hatırım için.
> Uyanık olsa, başını kaldırıp yüzüne bakamayacak olan sen,
> Uyurken öldürdün onu değil mi? Ne büyük kahramanlık!
> Bir engerek, bir yılan da yapamaz mıydı aynı şeyi?
> Evet, bir yılan yaptı bu işi: Dili senin dilinden çatal bir yılan,
> Daha yeryüzünde sokmamıştır kimseyi!
> (III. PERDE – 2. Sahne – 12. Replik)[113]

Küfür etmez ve adabını bozmaz. Hermia'nın kafasındaki Lysander, kahraman ve cesur bir erkek figürüdür.

Hermia canhıraş bir şekilde sevgilisinin akıbetini araştırır. Ancak biz ne olduğunu biliriz; Helena'ya âşık olup onun peşinden gitmiştir. "İlahi aşk"ın altı boşalır.

[113] Shakespeare, a.g.e. sf. 66.

İşler Oberon'un planladığı gibi gitmemiş, mağdur edilmiş bir kadının hak ettiği itibara kavuşması temennisi ile giriştiği işin, yeni mağduriyetlerin kapısını açmasına ramak kalmıştır. Belli ki uşağı hata yapmış, kontrol elden çıkmış, "kader dizginleri eline almıştır". Oberon karmaşıklığı çözebilmek için bir hamle daha yapar: Puck'ı, Helena'yı getirmek üzere gönderir ve Demetrius'un gözüne sıvıyı damlatır. Puck Helena'yı getirir ama peşinde Lysander vardır. Demetrius Helena'yı görünce ona âşık olur. Artık hem Lysander hem de Demetrius ona âşıktır. Hermia oyun içinde ilk kez kaybeden ve hatta reddedilen kadın durumuna düşer. Kültürel güzellik, beğeni nesnesi Hermia "değer" kaybeder.

İşte tam bu noktada kadınların kavgası başlar. Kadınlar olanlardan birbirlerini sorumlu tutarlar: Hermia Helena'ya, Helena Hermia'ya saldırır. Hermia, Helena'ya aşkını çaldığı için kızmaktadır, Helena ise Hermia'ya oyun oynadığı için kızmaktadır. Tartışma şiddetlenir ve seviyesizleşir.

Artık aşk değiş tokuşu ve âşıklar arası rekabet ayyuka çıkmıştır. Lysander ve Demetrius kadınlar üzerinden bir pazarlığa tutuşur. Lysander "hakkından" vazgeçer. Buradaki pazarlık kadınlara yönelik mülkleştirmenin ve edilgenleştirmenin vardığı son noktasını gösterir. İki erkek bu kargaşayı mal pazarlığıyla halletmeye girişirler. Demetrius ile Lysander arasındaki rekabet kaba kuvvetle çözülme yoluna doğru ilerler; bir ölüm kalım meselesi haline gelmiştir. Erkekler, birbirlerini erkeklikleri üzerinden provoke etmeye başlar.

Oyunun bu aşamasında, kadınların konumlanışı baştaki portrenin tam tersine dönmüştür. Erkek âşıklar arasındaki rekabet değişmemiştir fakat en önemli farklılık Hermia ve Helena'nın tavırlarıdır. Oyunun başında Helena'nın içe dönük, öz yıkımsal tavrını sürer ancak, Hermia dışa dönüktür ve hiddeti kendine değil Helena'ya yönelitir. Erkeklerde olduğu gibi kadınlar arasında da sert bir rekabet baş gösterir.

> **HELENA**
> Aman pek hoş doğrusu! Sende hiç utanma arlanma yok mu?
> Ağzımı bozup kötü mü konuşayım istiyorsun?
> Seni kukla, seni düzmece seni, yazık sana!
> (III. PERDE – 2. Sahne – 70. Replik)[114]

[114] Shakespeare, a.g.e. sf. 76.

Helena, Hermia'ya "genç kız" edemini/kimliğini hatırlatır ve bu kimliğe ters düşen şeyler yapmamasını ister; hemen ardından kavgayı başlatacak fitili ateşler ve Hermia'nın fiziksel özellikleriyle dalga geçmeye başlar.

> **HERMIA**
> Kukla mı? Öyle mi! Sonunda buna geldik demek!
> Şimdi de boy pos çıktı ortaya.
> Evet, sayın bayan boylu, yüksek bir kişi doğrusu.
> Demek boyunla girdin onun gözüne! Ben böyle cüce,
> Böyle alçak olduğum için mi sen yükseldin onun gözünde?
> Ne kadar alçakmışım, söylesene! Seni boyalı şenlik direği!
> Haydi konuş!
> Alçak olsam da tırnaklarım gözüne ulaşır, unutma.
> (III. PERDE – 2. Sahne – 71. Replik)[115]

Helena'nın kukla benzetmesi, Hermia'nın boyunun kısalığına yapılan bir göndermedir. Hermia ve Helena'nın dış görünüşüne dair veriler alırız. Hermia daha önce iki erkeğin aşığıyken şimdi ise iki erkek tarafından de nefretle karşılanmaktadır. Bu durum onu fiziksel özelliklerinden şüphelendirmeye başlar, örneğin boy kompleksini görürüz.

Burada çarpıcı olan şudur ki oyundaki erkeklerin atışması kahramanlık, cesaret gibi erdemler üzerinden yürürken, kadınların atışması onların fiziksel nitelikleri üzerinden ilerler.

> **HELENA**
> Yalvarırım baylar, beni alaya alsanız da,
> Hırpalamasına izin vermeyin, ne olur.
> Bu da mı gelecekti başıma!
> Şirretliği hiç beceremem, korkağın biriyim ben.
> Tutun onu lütfen, vurdurmayın bana.
> Boyu benden biraz alçak diye,
> Onunla baş edebilirim sanıyorsunuz belki…
> (III. PERDE – 2. Sahne – 72. Replik)[116]

Hermia'nın fiziksel şiddet tehdidi artınca Helena diğerlerinden yardım ister; korkaklığı vurgu alır. Helena yanındaki erkeklerden yardım dilerken, ısrarla veya farkında olmadan boy mesesini açmakta ve Hermia'yı sürekli kızıştırmaktadır. Helena'nın erkeklerden yardım

[115] Shakespeare, a.g.e. sf. 76.
[116] Shakespeare, a.g.e. sf. 77.

istemesi çok çarpıcıdır. Bellidir ki erkeklerin destekleyeceği bir aşağılama pratiği, Hermia üzerinde daha etkili olacaktır. Fakat bu atışmanın sonunda Helena, arkadaşlıklarını vurgulayan bir konuşma yapar ve "ihanetini" itiraf eder. Pişmanlığını dile getirir ve her şeyi eskiye döndürmek için Hermia'dan bir şans daha ister. Her şeyin sorumlusunun kendisi olduğunu düşünmekte ve bu ilişkiler yumağından çekilmek isteyerek kendisini affettirebileceğini düşünmektedir. Helena öz yıkımının doruk noktasıdır.

Artık dört aşığın da kavgası birbirine karışmıştır. Erkeklerin kavgası düelloya evrilir, kadınların kavgası ise Helena'nın ortamı terk edişiyle son bulur. Bu bölüm oyunda ilişkilerin en çok karmaşıklaştığı ve işin içinden çıkılmaz bir hal aldığı bölümdür. Düzensizliğin ve çarpıklığın en son safhasına şahit olur ve hep birlikte düzenin gelmesini dileriz.

Lysander-Demetrius ile Helena-Hermia'nın kavgaları birbirinden ayrışmaktadır. Erkeklerin kavgalarında kahramanlık, aşkın yüceltilmesi, aşk rekabeti gibi vurgular ön plandadır. Fakat kadınların kavgası temelde "genç kız" kimliğinden ani bir şekilde taviz verilmesi sonucunda gelişmektedir. Normalde birbirlerine kaba sözler söylemeyen "hanım hanım" yaşayan bu iki arkadaş, kavga etmeye başlayınca "şirretleşirler" ve farklı bir moda geçerler. Ayrıca erkek âşıkların aşkları değişir, kadınlarınki aynı kalır.

Her şey birbirine girmiş, sorun yumak olmuştur. Puck yine hedef şaşırmıştır. Puck birçok doğaüstü yeteneği olmasına, becerikliliğiyle tanınmasına rağmen bu dörtlüyü bir türlü birbirinden ayırt edememiştir. Bu espri ile dört aşığın birbirlerine benzerliği vurgulanmış olabilir. Oberon yine devreye girer; karışıklıkları, düzensizliği ortadan kaldırmak için kolları sıvar. Düğüm bölümünün ilk çözümü ve oyunun ilk finali başlar. Âşıklar derin bir uykuya dalarlar. Şafak söker ve âşıklar büyü etkisinde geçirdikleri saatlerin ne kadarının rüya olduğunu kestiremezler, ama tamamen rüya olmadığını bilirler çünkü hayatlarında önemli değişiklikler meydana gelmiştir.

Theseus, Hippolyta, Egeus ve saray erkânı geldiğinde ise âşıklar arası işler "kendiliğinden" düzene girmiştir. Bu mutabakatın resmileşmesindeki tek engel Egeus'un arzusudur. Theseus, Egeus'un aleyhine, âşıkların lehine karar verir. Bu durum, değişmez denilen Atina Yasaları hakkında da soru işareti uyandırır. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Atina yasaları evliliğin tarafı olan bir erkeğin (Demetrius) aleyhine işletilmez. Shakespeare, bu öykünün bağlandığı

noktayı göz önünde tuttuğumuzda, Atina yasalarını kadınlar lehine acımasız bulur ve revizyon talep eder.

### 3.4.3 HELENA

Oyunun açılışında, Helena'nın jesti, Atina'dan "kaçan" sorunun peşine Atina ahalisini takmıştı. Helena, Demetrius'tan bir teşekkür alabilmek uğruna, çocukluk arkadaşı Hermia'nın, evlenmek üzere aşığı Lysander ile birlikte Atina'dan kaçacağını Demetrius'a ispiyonlamıştı. Demetrius ormana, Hermia'nın peşinden gider, Helena'da, her şeyi göze alarak, Demetrius'un…

> **HELENA**
> İstersen öldür beni, ama dur artık Demetrius.
> **DEMETRIUS**
> Çekil git, bırak tepemde dolaşmayı.
> **HELENA**
> Ne olur, yalnız bırakma beni bu karanlıkta.
> **DEMETRIUS**
> Orda dur, yoksa karışmam! Ben gidiyorum.
> (Çıkar.)
> (II. PERDE – 2. Sahne – 17-20. Replikler)[117]

Demetrius Helena'yı başından savar ve yalnız bırakır. Helena'nın Demetrius'un peşinden ayrılmaması ormanda tek başına kalmama çabasıyla birleşmiştir. Demetrius Helena'yı açık bir dille tehdit eder: "Yoksa karışmam." Peki neyle? Tecavüz? Ölüm? Ama nafile; Helena bu tehdide rağmen geri adım atmaz.

Helena, Demetrius'un ilgisini çekmek uğruna türlü çeşitli aşağılamalara maruz kalmakta, öz yıkım ve kendini değersizleştirme süreci şiddetlenerek artmaktadır. Onun bu haline tanık olan Oberon, Helena'nın hak ettiği ilgiyi görmesi için Puck'ı devreye sokar. Oysa Puck yanlış gence büyü yapınca, Helena'nın mağduriyeti daha da artar. Hermia'nın sevgilisi Lysander uykusundan uyanır ve büyünün etkisiyle Helena'ya ilan-ı aşk eder. Lysander Helena'ya âşık olur ve ona Demetrius'u öldüreceğini, Hermia'dan nefret ettiğini söyler. Helena ise onun kendisiyle dalga geçtiğini zanneder ve üzüntüsünden kahrolur.

[117] Shakespeare, a.g.e. sf. 51.

**HELENA**

Ne yaptım ki bunlar hep benim başıma geliyor?
Önüne gelen alaya alıyor beni, benimle herkes oynuyor.
Demetrius'un gözünde bir tatlı bakışa hasret kaldığım
-Kalacağım- yetmezmiş gibi, bir de sen
Yetersizliğimi yüzüme vurmasan olmaz mı?
Böyle oyuncak olmayı, böyle yalancıktan sevilmeyi,
Böylesine küçülmeyi hiç hak etmedim, inan.
Haydi sağlıcakla kal. Şunu da bil ki,
Daha iyi yetişmiş, daha soylu biri sanmıştım seni.
Ne bahtsız kadınmışım: Biri yüzüme bile bakmıyor,
Öteki demediğini bırakmıyor.
(Çıkar.)
(II. PERDE – 2. Sahne – 25. Replik)[118]

Helena, mazoşizmin doruklarındadır; kendine "pişmiş kelle" muamelesi yapar.

Oberon devreye girer ve uşağından yaptığı hatayı telafi etmesini ister. Ancak, Puck bu sefer de yanlış zamanlama yapmıştır; sorunu çözmek üzere devreye sokulan ikinci büyü girişimi bu sefer her iki erkeği de Helena'ya âşık eder. Helena artık ikisinin birden kendisiyle dalga geçtiğini sanarak büsbütün yıkılır. Hermia'nın öyküsünde aşamalarından bahsettiğimiz, kadınları ve erkelerin kavga sahnesi başlar. Bu kavga esnasında, Helena'nın oyunun ilk perdesinde olduğu gibi sık sık irrasyonellikten rasyoneliteye ani geçiş yapmasına tanıklık ederiz.

**HELENA**

Sen değil misin Lysander'ı peşime takan;
Yüzümü gözümü övsün, beni küçük düşürsün diye?
Öteki sevdalın Demetrius'u sen kışkırtmadın mı?
Daha biraz önce beni ayağıyla iten,
Tanrıça, peri kızı, göksel, eşsiz, seçkin, diyor şimdi.
Nefret ettiği kişiye insan bunları niye söyler,
Hele Lysander, ruhu senin kışkırtmanla tabii.
Ne olmuş senin kadar hoş, senin kadar çekici,
Bahtı açık değilsem?
Sevilmeden seviyor, hep itiliyorsam ne olmuş?
Hor görmektense acıman gerekmez mi bana?

[118] Shakespeare, a.g.e. sf. 53.

(III. PERDE – 2. Sahne – 45. Replik)[119]

Helena aşk ilişkilerindeki "saçma" dönüşümleri kısaca özetler ve rasyonel bir tespit yapıp bu ani dönüşümün "gerçek" olamayacağını açıklar. Fakat hemen akabinde yine akıl tutulması yaşar ve bütün bu "dönüşümlerin" arkasında, Hermia'nın olduğunu ve olanların sadece kendisini aşağılama çabaları olduğunu düşünür.

**HELENA**
İyi, iyi, devam edin, üzülmüş gibi yapın,
Arkamı döndüğümde dil çıkarın, dudak bükün;
Birbirinize göz kırpın, sürdürün bu tatlı şakayı.
Neşenizi bozmazsanız, bakarsın tarihe geçer.
Biraz acıma duygusu, biraz terbiye olsaydı sizde,
Böyle alay konusu yapmazdınız beni.
Neyse, haydi hoşçakalın;
Belki kusur bende; çaresi ya ayrılıkta, ya ölümde.
(III. PERDE – 2. Sahne – 47. Replik)[120]

Helena varsaydığı bu kumpasın ortasında kalıp aşağılanmaktansa hepsini terk etmeyi tercih eder. Helena'nın "düşürülmüşlüğünün" de bir sınırı vardır. Sonunda resti çeker. Kamusal ortamda bu kadar aşağılanmaya dayanamaz. Bu jestinde, yine ironik bir şekilde, Hermia'nın dostluğunu yitirdiğini düşünmesinin de önemli bir payı vardır. Helena bir kez daha her şeyi yakar.

Ortadaki karmaşık sorunu halletmek üzere devreye Oberon girer ve düzeni sağlar. Helena, doğru eşlemeyi sağlayan Oberon sayesinde hak ettiği değeri bulur: Demetrius'una kavuşmuştur artık.

## 3.4.4 HIPPOLYTA

**Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın en sessiz kadın karakteri Hippolyta'dır. Oyun içinde, onun söylediği sözlerden yola çıkarak bir analiz yapmak, karakter kurulumu için yeterli olmayacak ve karakterin toplumsal jestlerini ve sahne üzerindeki görünümünü belirginleştirmek için, hâlihazırda verilen öykülemeyi derinleştirmek gerekecektir.

[119] Shakespeare, a.g.e. sf. 73.
[120] Shakespeare, a.g.e. sf. 73, 74.

Oyunun serim bölümü, bir uzlaşıyla açıldı. Hippolyta, mağlubiyetleriyle sonuçlanan savaş sonrasında kendisine önerilen hayatta kalma koşulunu benimser ve yaşam tarzında belirgin bir değişikliğine gider: Amazonlar ile birlikte yaşarken artık Atina Sarayı hiyerarşisi içinde konumlanacak, Atina Düşesi olacaktır.

Hippolyta oyunun sadece serim ve çözüm bölümünde görünür. Serim bölümünde, Hermia'nın eş tercihinde babasının kararına riayet etmemesi sonrası oluşan krize yönelik tavrı konusunda bize fikir verebilecek tek veri, Theseus'un Hermia'nın önüne koyduğu tercihler sonrasında Hippolyta'ya yönelerek ondan "gülümsemesini" rica etmesidir. Bu veriden yol çıkarak, Hippoylta'nın sahneyi olumlayıcı bir yaklaşımı olmadığını, Hermia'ya yönelik yaptırımları belli bir memnuniyetsizlikle karşıladığını söyleyebiliriz.

Oyunun çözüm bölümünde ise, Hippolyta'yı kaybolan gençleri aramak için yola koyulan kafile ile birlikte görürüz. Gençler, Oberon'un büyüsü sayesinde uygun bir şekilde eşleşmiş, geriye bu uygun eşleşmenin Atina otoriteleri tarafından onaylanması kalmıştır. Gençler başlarından geçenleri Atina'dan gelenlere anlatırlar. Theseus ve Hippolyta'nın bu anlatıya yönelik tavırları birbirinden farklılaşır.

> **HIPPOLYTA**
> Theseus, tuhaf şeyler anlatıyor bu âşıklar.
> **THESEUS**
> Gerçek olamayacak kadar tuhaf.
> Böyle acayip şeylere, bu peri masallarına hiç inanmam ben.
> …
> (V. PERDE – 1. Sahne – 1. ve 2. Replik)[121]

Atina'nın ve yasaların başındaki "rasyonel erkek öğe" olan Theseus doğaüstü olaylara inanmadığını belirtir. Akıl ve mantık temelli bir söylem kurar. Hippolyta ile Theseus arasında yaklaşım farklılıkları vardır.

Bu noktada akla Theseus'un Titania ile birlikteliği gelir. Periler kraliçesi Titania'nın, Oberon'la atışmalarındaki sahnede dile getirdiği üzere, Theseus'la da büyü aracılığıyla birlikte olduğunu biliriz. Theseus'un rasyonellik taraftarı söylemi, kısmen de olsa, şüphe uyandırır. Theseus bu sözleriyle, doğaüstü olaylara, Hippolyta karşısında inanmıyormuş gibi

[121] Shakespeare, a.g.e. sf. 97.

davranıyor, bir tür bastırma ve inkâr pratiği geliştiriyor olabilir. Nitekim Theseus'un çarpık aşk ilişkileri her an deşifre olabilir. Theseus'un bu replikleri, kendi altını boşaltarak yorumluyor olabilir. Hippolyta'nın anlatılanların gerçek olma ihtimaline olan inancını koruduğunu görürüz:

**HIPPOLYTA**
Ama gece olanları baştan sona dinleyince,
Anlatanların hepsini böyle şaşkın görünce,
Bunlar hep kuruntu, hayal ürünü diyemiyor insan;
Kalıcı, gerçek bir şeyler var burda, demeden edemiyor.
Ama yine de çok garip, çok şaşırtıcı.
(Lysander, Demetrius, Hermia ve Helena girerler.)
(V. PERDE – 1. Sahne – 3. Replik)[122]

Hippolyta ile Theseus arasında yaklaşım farkı devam eder ve Hippolyta, Theseus'a tabi olmaz. Onun ortama mesafeyi koruduğunu veya henüz adapte olamadığını dile getirebiliriz.

Theseus ormandan uzlaşmış çıkan gençlerin birlikteliğini ve olası evliliğini kutsar. Genç erkekler de Dük'ün düğününü… Ve konu bu günün akşamında başlayacak düğün kutlamalarına gelir.

**THESEUS**
Söyleyin bakalım,
Yemek sonrasıyla yatma arasını nasıl dolduralım?
Bir asır boyu üç saat var önümüzde;
Nasıl eğlenelim, neler oynayalım bu sürede?
Şenlikçi başımız nerde, neler hazırlamış bizlere?
Bitmek bilmez bir saati hoş geçirtecek bir oyun yok mu?
Philostrate'yi çağırın.
(V. PERDE – 1. Sahne – 6. Replik)[123]

Theseus'un cinsel sabırsızlığını ima ettiğini görürüz. Yatma vaktine kadar olan zamanı "bir asır kadar uzun" olarak tanımlar. Hippolyta'nın bu sabırsızlığa yönelik bir tavrını bilemiyoruz.

[122] Shakespeare, a.g.e. sf. 98.
[123] Shakespeare, a.g.e. sf. 98.

Theseus zamanın çabucak geçmesini sağlayacak oyunun başlaması için şenlikçibaşı Philostrate'yi çağırır. Theseus Philostrate'nin önerdiği oyunlar arasından esnaf kumpanyasının hazırladığı oyunu seçer. Oyuncular **Piremus ile Thisbe'nin Acıklı Güldürüsü** adlı oyunu sergilerler.

Philostrate'nin ısrarlı karşı çıkışına rağmen Theseus oyunu izlemeye karar verir. Philostrate'nin bu tavrına karşın Theseus oyuncuların harcadıkları "emeğin ve içtenliklerinin" görülmeye değer olduğunu belirtir. Bu tavır şöyle yorumlanabilir: Thesus dalga geçmektedir veya kendisi için hazırlanmaya çok fazla çaba göstermiş olmaları hoşuna gitmiş olabilir. İşte bu noktada, Hippolyta ile Theseus arasında yeni bir tartışma noktası daha belirir.

> **HIPPOLYTA**
> Zavallı kişileri kaldıramayacakları bir yükün altında ezilir görmek hoş değil. Görev duygusu ve hizmet anlayışı da ölüyor bu durumda.
> (V. PERDE – 1. Sahne – 17. Replik)[124]

Hippolyta tiyatrocularla alay edilecek olmasından rahatsızlık duyar.

> **THESEUS**
> Böyle bir şey olmayacak ki, tatlı sevgilim.
> **HIPPOLYTA**
> Ama bu işi beceremediklerini söylüyor.
> **THESEUS**
> Beceremedikleri için onlara teşekkür etmek
> Bizi daha da yüceltir.
> Onların yanlış anladığını,
> Biz anlar ve hoş görürsek,
> Yeterince eğlenmiş oluruz.
> …
> (Philostrate girer.)
> (V. PERDE – 1. Sahne – 18.-20. Replikler)[125]

Theseus Hypolita'nın oyunu seyretmeye isteksiz tavrına sağduyuyla yanıt verir: Ürkek görev duygusunun bu alçakgönüllü havasında, sırnaşık ve küstah bilgiçliğin takırdayan dilinde bulduğumdan daha fazlasını buluyorum.

[124] Shakespeare, a.g.e. sf. 98.
[125] Shakespeare, a.g.e. sf. 100.

Esnaf kumpanyası hazırladıkları oyunu sergilemeye başlar ve Lysander, Hippolyta ve Theseus oyuncularla dalga geçerler. Oyun henüz başlamışken dalga geçmeye başlamaları, gösteriyi üstten bir tavırla ve önyargıyla izledikleri şeklinde yorumlanmaya açıktır. Theseus ve Hippolyta'nın oyunun yorumlanması üzerine fikir ayrılıkları bakidir: Theseus oyuncuların yeteneklerine bakılmaksızın oyunun hayal gücüyle beraber izlenmesi gerektiğini söylemektedir. Hippolyta ise onları o kadar kötü bulur ki durumu ancak seyircinin hayal gücünün kurtarabileceğini söyler. Bu replikte ikili arasındaki toplumsal cinsiyet rolleri tersyüz olmuştur. Şimdi rasyonalitenin sesini Hippolyta temsil ederken, Theseus oyunu izleyen seyircinin büyük beklentiler içine girmeksizin ve kendi hayal dünyası üzerinden izlediğinde her türlü oyundan keyif alınabileceğini söyler.

Düğün töreni eğlencesi bütün soyluları bir arada ve uyum içinde gösterir. Hippolyta da bu tablo içindedir.

Saray odağının eğlencesi sonlanır ve âşıklar odalarına çekilirken oyunun son sözü söylenir. Puck, Titania ve Oberon sahneye girer ve âşıkların aşkları, uyumun gücü kutsanır. Kutsal "aile" Orman perileri tarafından da kutsanır ve devamlılığı garanti altına alınır. Ve Puck'un sözleri oyuna son noktayı koyar:

**PUCK**
(Seyirciye)
Biz gölgeler, kusur işleseydik eğer,
Şöyle düşünün ve bizi hoş görün:
Bu hayaller görünürken sahnemizde,
Siz de biraz kestirdiniz yerinizde.
Diyelim ki cılız ve anlamsızdı konumuz,
Ama rüyada geçmedi mi oyunumuz?
Sayın baylar, bayanlar, bizi bağışlarsanız,
Bir dahaki sefere daha iyi oynarız.
Övgü hak etmedikse bile,
Hislerinizi getirmeyin dile.
Doğrucu Puck'a güvenin
Bize bir fırsat verin.
Yine beğenmezseniz,
En yalancı Puck, deyin.
Şimdi sizlere iyi geceler;
Verin elinizi, anlaştıysak eğer.

Robin hepinize sağlık ve esenlik diler.
(V. PERDE – 1. Sahne – 100. Replik)[126]

## 3.5 SHAKESPEAREAN KOMEDİ VE BİR YAZ GECESİ RÜYASI

Shakespearean komedi, genelde komedya türü üzerine kabataslak bir değerlendirme şunları dile getirir: Evlilik merasimlerini, âşıkların kavuşmasını, küsen eşlerin barışmasını, eşsiz olanların eşleşmesini konu alır ve hepsi ilahi "mutlu son"la, evlilikle biter. Oyun içindeki karakterlerin farklı tercihleri ve yönelimleri ortak bir noktada buluşur. Oyunların finali de bu uzlaşıyı kutsar. Peki bu uzlaşmada kutsanan şeyin dramaturjik anlamı nedir?

Shakespeare dönemi toplumsal yapılanma modelini göz önünde tuttuğumuzda evlilik kurumunun kutsanmasıyla insanların, özellikle kadınların cinsel arzusunun belli bir noktaya yönlendirildiğini ve böylelikle kontrol altına alındığını söyleyebiliriz. Toplumsal düzenin işlemesi ve kendini yeniden üretmesi için mikro düzeyde yönetim birimlerine ihtiyaç duyduğunu belirtmiştik. Bu bağlamda evlilik birbirini seven iki insanın naif buluşması ötesinde bir anlam taşır. Oyunların finalinde kutlanan ve kutsanan, uygun yeni bir yönetim mekanizmasının daha işlerlik kazanmasıdır. En mahrem ve kişisel konular kilisenin veya devletin siperi altına alınır ve bireyler bu kurumların istedikleri şeyi yapmaya teşvik ve telkin edilirler. Bireylerin çıkarlarıyla devletin ve kilisenin çıkarları çatışmamalı kesişmelidir, aksi halde, düzen bozulur ve anarşi olur. Komedilerin finalindeki mutlu son dediğimiz şey, bu çıkar ortaklığının ve uzlaşmanın kutsanmasıdır. Oyunlarda aslında Tudor tarzı bir evlilik kutsanır. Her birinde babada, kocada, efendide, öğretmenlerde, yasa koyucu/uygulayıcıda ve Lordda, en üst mertebede Kralda vücut bulan eril otorite yeniden onaylanır. Buna engel olan başka bir eril otoritenin varlığı söz konusu ise, bu bertaraf edilir. Örneğin **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın finalinde kızını Demetrius'la evlendirmek isteyen Egeus'un ısrarına Theseus engel olur; onu uygun ve sorun çıkarmayacak eşleşmeyi onaylamaya davet eder. Hermia kendi tercihleri doğrultusunda hareket eder ama tercihi son kertede eril bir otorite tarafından onaylanmalıdır; Hermia'nın Lysander ile birlikteliğini Egeus onaylamaz ama Theseus onaylar.

Elizabethyen evlilik sadece iki insanı değil aynı zamanda iki aileyi birleştirir. Bu toplumda bir soyun sağlığı ve etkinliğini artırmak ve pekiştirmek için önemli bir yoldur. Evliliğin

[126] Shakespeare, a.g.e. sf. 115.

ekonomik ortaklık boyutu da açıktır, keza Shakespeare hiçbir komedisinde, sosyal ve ekonomik durumların müzakere edilmesini gizleme çabası içerisine girmez.[127]

Shakespeare'in mutlu sonları toplum geneli için evliliğin ekonomik önemini onaylarken, aynı zamanda, daha belirgin bir biçimde, bireyler arasındaki aşkı da kutlar ve mutluluk ailevi birleşmenin kamusal meselesiyle duygusal ve cinsel uyumluluğun özel meselesi arasındaki çelişkinin giderilmesinde yatar.[128] Aşk ve para güçlü bir kombinasyondur, ve Shakespeare'in oyunları bu kombinasyonu mitsel açıdan daha da güçlü kılar. **Bir Yaz Gecesi Rüyası** okuyucuları (ve hatta izleyicileri) zaman zaman Hermia ve Helena'nın hangisinin Lysander ile Demetrius'un hangisiyle birlikte olduğunu unutabilir ki bu doğaldır, bunların kendileri bile bazen unuturlar. Bir kadın uzundur ve bir kadın kısadır; kendilerini her zaman çok farklı, çok ayrı, yegâne görürler. Artık komedideki kimlik ile tragedyadaki kimlik "bakış açısı" meseleleridir.[129]

Shakespeare uzmanları dönemin eril yönetim mekanizmaları içindeki bir paradoksa dikkat çekerler. 1556'dan 1603'e kadar Kraliçe Elizabeth güçlü kişiliğinde hep "erkeklerin dünyasını yöneten bir kadın" olma paradoksunu taşımıştır ve bu Shakespeare'in komedi sahnesinde çoğunlukla zorlukla, eksik bir biçimde uyum sağlayabildiği bir şeydir. Elizabeth'in kendisi bekâr kalarak hem kişisel hem de siyasi düzeyde bu çelişkiyi kontrol eder.[130]

Shakespeareyen komedide göze çarpan bir başka nokta, ilişkiler hanesinden dışlanan anne kız ilişkisidir.[131] Biz oyunlarda anneler ve kızları arasındaki ilişkiye dair bir sahne görmediğimiz gibi, diyaloglarda da duymayız. **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nda da Hermia ve Helena'nın anneleri yoktur. Sadece babaları vardır. Shakesperare komedilerinin merkezi kadın karakterler anneler değil, geleceğin anneleridir; erkekler tarafından kurulan ve erkeklerin yönettiği bir dünyada babasından kocasına geçmek üzere olan bakirelerdir. Toplumsal olarak bir eş konumuna geçecek çiftin düğün ve zifafları kutsanır. Bu törenle artık erkek, evinin yetke sahibine kadın ise kadınlığın bir başka çağına geri geçiş yapar. Gençler eşleştirilir, herkes

[127]Craig, W. J. **The Comedies of Shakespeare**, London, New York, Oxford University Press, 1911., cilt 2, s. 171-174.
[128]Craig, a.g.e,. s. 183.
[129]Craig, a.g.e. s. 193.
[130]Geoffrey Bullough, **Narrative and Dramatic Resources of Shakespeare VI**, yay. haz.: Geoffrey Bullough, London: Routledge and Paul, New York: Colombia University Pres, 1957-75, s. 367-413.
[131]Montrose, a.g.e., s. 92.

uygun eşini bulur. Savaşçılar, isyankâr eşler ve saldırgan kız çocukları uyuma davet edilir. Yine benzer şekilde despotik yasalar yumuşamaya davet edilir.

## 3.6 SHAKESPEARE TİYATROSUNA FEMİNİST YAKLAŞIMLAR

Pek çok feminist tiyatrocunun veya eleştirmenin üzerinde aşağı yukarı uzlaştığı nokta, feminist bir tiyatro dramaturjisi için Shakespeare oyunlarının olduğu gibi sahnelenmesinin mümkün olmadığı yönündedir. Shakespeare oyunları feminist tiyatro için çok önemli bir referanstır ancak ciddi müdahalelere, en azından revizyonlara gereksinim vardır. Shakespeare'in oyunlarındaki kadın karakterler yaşayan karakterlerdir, ancak oyunlarda kadınsı bir ses geri planda kalır.[132]

Shakespeare'i yeniden okuyan feminist kuramcıların öncüsü Juliet Dusinberre'nin tezi şöyledir: "Shakespeare'in kadınların yaşamlarını iyileştirme yolunda bir modernizmi vardır".[133] Dusinberre'nin bu görüşünü Sue Ellen Case de paylaşır. Case, komedilerindeki bağımsız kadın imgesini ön plana çıkaran ve bu imgeleri trajedilerindeki bağımlı, negatif kadın imgesiyle zıtlaştıran Shakespeare'in, kadın portrelerini şekillendirirken zamanın öncüsü olduğunu veya dönemi içinde en tutarlı kadın tasvirini sunduğunu ileri sürer.[134]

Feminist tiyatrocular Shakespeare'in erkek bir oyun yazarı olarak kaçınılmaz olarak cinsiyetçi yönler taşıdığını ancak, kadınların belli sınırlar içinde özgürleşmesinden yana olduğunu ifade ederler. Shakespeare bu anlamda, bir başka klasik yazarın, Moliére'in kadınlara yaklaşımıyla benzeştirilebilir. Bu iki farklı tiyatro insanı, kendi dönemlerindeki, günümüzün bakış açısıyla feminist diyebileceğimiz, kadın mücadelesinden yana tavır alır. Yönelimleri liberal feminizmi veya burjuva feminizmini destekler niteliktedir.

Feministlerin Shakespeare oyunlarına müdahalesi genel anlamda şöyle ifade edilebilir: Kadınların oyunlarındaki sessizliği yorumlanmalı ve kadınsı ses açığa çıkarılmalıdır. Oyunların dramaturjisi bu bağlamda yeniden ele alınmalıdır.

---

[132]Sarah Werner, "Performing Shakespeare: Voice Training, and the Feminist Wievpoint," **New Theatre Quarterly**, Ağustos 1997, sayı 12, cilt 48, s. 65-79.

[133] Güzin Yamaner, **20. Yüzyıl Tiyatrosuna Kadın Bakış Açılarının Yansımaları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

[134] John Elsom, "Is Shakespeare Sexist?," **Is Shakespeare Still Our Contemporary?** London, New York: Routledge in association with the International Association of Theatre Critics, 1989, s. 54.

Tarihsel anlatıların gerçekliği yansıtma becerisi, doğası gereği, anlatıyı dillendiren veya kaleme alan öznenin bakış acısıyla ilişkilidir ve öznenin dünya görüşünden bağımsız bir şekilde ele alınamaz. Tarihi yazan ise erkeklerdir, yazım pratiği doğal olarak eril bir nitelik taşır. Kadın gerçekliklerinin tarihi bu durumda eril kurgunun bir parçasıdır: Kadınlar marjinalleştirir ve asimile edilir. Kadınların gerçek anlatıları kendi sesini kaybetmiş olarak yankılanır.[135]

Feminist Shakespeareyenler, oyunlar aracılığıyla dönemin kadınları hakkında yeni bilgiler edinmekle ilgilenir ve oyunlarda gerçek kadını yansıtmanın yollarını araştırır: Bu oyunlar, kadınlar hakkındaki, yeniden üretilen ve kalıcılaştırılan imgeleri ve kadınlık için baskın olan kadınlık durumlarını nasıl ihlal edilebilir.[136]

Shakespeare'i kültürel çoğulculuk bağlamında ele alan, çoğunluğu Afrika-Amerikalı ve Asyalı feministler, bir başka noktaya daha dikkat çeker ve yazarın oyunları üzerine yapılacak toplumsal cinsiyet tartışmasının kapsamını genişletirler. Shakespeare evrensel bir oyun yazarıdır. Ancak bu evrenselliğin toplumsal cinsiyet ve ırk sorunu bağlamında revizyona ihtiyacı vardır.[137] Kim F. Hall'a göre Shakespeare İngiliz kültürünü homojen bir kültür olarak kabul eder ve homojenleştirir. Kullandığı malzeme coğrafi olarak Britanya topraklarına aittir ama İngiliz midir? Hall'a göre Shakespeare çokkültürlülüğü dışlar.[138] Beyazların oyunlarındaki ayrıcalıklı konumunun göz ardı edilmemesi gerekir ve oyunların toplumsal cinsiyetle birlikte ırk, sınıf ve etnik aidiyet bağlamında yeniden okunması gerekir.

Elaine Showalter ise bir başka tartışma açar. Shakespeare döneminde sahneye çıkanlar erkekler ve oğlanlar çocuklarıdır. Biz günümüzde Shakespeare tiyatrosunun cinsiyetçiliğini farklı bir izlek ve algı kalıpları içinden değerlendiriyoruz: Artık kadın rollerini erkekler icra etmiyor, seyirci bir kadın oyuncu tarafından yansıtılan bir kadın karakteri seyrediyor, onunla özdeşleşiyor veya kendisiyle arasına mesafe koyuyor. Değerlendirme kriterleri bu noktayı da dikkate almalıdır. Showalter, kadınların icra ettiği rollerin seyirci üzerindeki etkisinin daha

[135]Lisa Jardine, "Unpicking the Tapestry: The Scholar of Women's History as Penelope Among Other Suitors," **The Routledge Reader in Gender and Performance,** yay. haz.: Lizbeth Goodman, Jane de Gay, Routledge 2003. 32-33.
[136]Dympna Callaghan, **A Feminist Companion to Shakespeare**, Dympna Callaghan'ın Önsözü, Blackwell Oxford 2000, Literature and Culture Series.
[137]Felicia Hardison Londre "Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare," **Theatre Journal**, Mart 1995, sayı 47, cilt 1, s. 159.
[138]Kim F. Hall, "Uses for a Dead White Male: Shakespeare, Feminism and Diversity," **New Theatre Quarterly**, sayı 11, cilt 41, Şubat 1985. s. 57-59.

sahici olduğunu savunur: Bu daha risklidir, çünkü bir erkek tarafından icra edildiğinde, kurgusal bir ima şansı varken artık böylesi bir durum geçerli değildir. Bu yeni bir anlam dönüşüm tansiyonu yaratır.[139]

Cixous'ya göre bir kadın oyuncuyla bir erkek oyuncu bir oyuna girerken farklı süreçlerden geçerler. Erkekler kendini bulur, ancak kadınlar ise bir kimlik krizi yaşarlar. İşte bu noktada kadın oyuncu kendi dilini oluşturmalıdır: "Kendimize ait duyguları sahneye yansıtmak gerekir. Kadınlığı tanımak ve onu yansıtmak gerekir."[140] Metinlerdekiler, erkeklerin kadını nasıl gördüğüne dair repliklerdir. Cixous kadınları konuşma ve yazma alanına kendilerini atması yönünde teşvik eder. Kadın oyuncular sahne üzerinde genellikle spiker konumundadır, yazılanları söyler. Oysa kendi sözlerini söylemeleri gerekir. Kadınlar lehine farklı bir imge buradan çıkacaktır. Cixous'ya göre Shakespeare bunun için iyi bir egzersiz malzemesidir: Yaşayan ve çelişkili karakterler çizer. Ancak ona feminist bir karakter kazandırmak gerekir.

Femninist tiyatrocular Shakespeare'i yeniden okumaya ve hatta ciddi dramaturjik müdahaleyle yeniden yorumlamaya ve sahnelemeye davet ederler. Shakespeare'in kadınları, tabiri caizse kaleideskop gibidir. Farklı bakılırsa farklı olur. Shakespeare kendi kültürü içinde hem ilericidir hem de gerici. Kadınların özgürlüğünü belli bir çerçevede desteklemesi bağlamında ilerici olmakla birlikte, Elizabetyen kurgunun algı kalıplarına sadık kalması bağlamında da gericidir. Komediler dönemi içinde değerlendirildiğinde muhafazakârdır. Hâlihazırdaki kültürün devamını ister.

Önemli bir Shakespeare uzmanı olan Penny Gay bu genel kanıya karşı çıkar ve canlı performansın seyirci üzerindeki etkisine dikkat çeker. Shakespeare döneminde kadın rollerini zaten erkekler canlandırdığı için, rollerinin yorumuna müdahale etmelerini beklemek gerçekçi değildir.[141] Oysa günümüzde bu rolleri oynayanlar kadınlardır ve bizzat kadınlar, kadınlar açısından rencide edici buldukları yorumları sahiplenmek veya bu replikleri söylemek zorunda değildir. Oynamayı reddedebilir, değişiklik ve revizyon yapabilirler. Hatta Penny Gay'e göre, kadınlar olarak oyunun veya öykünün dramaturjisine itaat etmeyi reddetmeliyiz: "Canlı performansın her zaman okumaları kesintiye uğratma ve bunlara müdahale etme şansı

[139]Güzin Yamaner, **20. Yüzyıl Tiyatrosuna Kadın Bakış Açılarının Yansımaları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
[140]Sarah Werner, "Performing Shakespeare: Voice Training, and the Feminist Wievpoint," **New Theatre Quarterly**, Ağustos 1997, sayı 12, cilt 48, s. 65-79.
[141]Penny Gay, "The History of Shakespeare's Unruly Women," **The Routledge Reader in Gender and Performance**, yay. haz.: Lizbeth Goodman, Jane de Gay, Routledge 2003. s. 41-42.

vardır. Metindeki yorum değişikleri, sahneleme anlamında yapılan müdahaleler aynen seyirciye geçer. Seyirci bizim metinle aynı fikirde olup olmadığımız anlar."[142]

[142]Gay, a.g.e. s. 44.

# SONUÇ

Bu çalışma William Shakespeare'in **Bir Yaz Gecesi Rüyası** adlı komedisini feminist bir bakış açısıyla, toplumsal cinsiyet dramaturjisine pozitif ayrımcılık yaparak yeniden okumayı denemiştir. **Bir Yaz Gecesi Rüyası** devlet yapılanması, sınıflar arası ilişkiler, aşkın ve arzunun metafiziği bağlamında ele alınarak okunabilir. Bu çalışma tüm bu dramaturjik eksenlere toplumsal cinsiyetle ilişkisi bağlamında yer vermiştir.

**Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nı yeniden okuma denemesi değerlendirme kriterlerini feminist dramaturjiden almıştır. 70'li yıllardan itibaren kültür-sanat ve edebiyat alanlarında eleştiri kriterlerinin arasına bir başka kategori daha eklenmiştir: Feminist eleştiri. Feminist tiyatrocuların çıkış noktasında iki yönlü hedefleri vardır: Kadınların sahne tarihini, tiyatrodaki tarihini yazmak ve tiyatro yapıtlarındaki kadın düşmanı öğeleri açığa çıkartmak. Bu hedefler zaman içinde genişlemiş ve arayışlar kadın tiyatrosu için, feminist tiyatro için bir estetik ve dramaturji metodu oluşturma tartışmalarına evrilmiş, feminist tiyatro alanı kendi şahsına münhasır bir eleştiri geleneği başlatmıştır.

Feminist tiyatro eleştirisi, tiyatro klasiklerini de masaya yatırmıştır. Kadınlar bu eserlerin, erkekler tarafından yazılmış diğer edebiyat ürünleri gibi, doğası gereği "eril bir bakışın" ürünü olduğunu ve bu nedenle kadınların "gerçek" yaşamına veya "gerçek" kadına dair sınırlı veya çarpıtılmış veriler sunduğunu dile getirmiştir. Klasiklerin toplumsal cinsiyet ekseninde analizleri ve revizyonları yapılmaya başlanmış, klasik oyun yazarlarının cinsiyetçiliği tartışma konusu olmuştur.

Klasik oyun yazarları arasında hakkında en çok tartışma yürütülen isimlerden biri William Shakespeare'dir. Feminist tiyatrocuların Shakespeare tiyatrosunun cinsiyetçiliği hakkındaki görüşleri çok geniş bir yelpazeyi kapsar. Ancak feministlerin üzerinde az çok uzlaştığı nokta Shakespeare oyunlarının, içinden "kadınsı bir ses" çıkarmaya elverişli olduğudur.

Bu çalışma, Shakespeare tiyatrosunun cinsiyetçiliği hakkında sağlıklı sonuçlar çıkarabilmek için yazarın içinde yaşadığı dönemin toplumsal cinsiyet politikalarını bilmek gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda, Shakespaere dönemi İngilteresi ve dönemin kadınlık, evlilik ve aile algısına dair bir araştırmayı arka plan verisi olarak kullanmış, oyunu buralardan elde ettiği veriler eşliğinde değerlendirmiştir.

Çalışma öncesi yapılan dönem araştırmasına göre Shakespeare bir geçiş dönemi insanıdır. Geçiş dönemleri sistemik yapıların meşruiyet kaybına uğradığı ve kendini yeniden inşa etme gereği duyduğu dönemlerdir. Geçiş dönemleri aynı zamanda radikal ve özgürlükçü girişimlere, alternatif tanımları ve yapılanmaları devreye sokmaları için uygun koşullar hazırlayan tarihsel dönüm noktalarıdır. Bulanıklığa veya belirsizliğe sürüklenmiş "anlam"ın nasıl bir "tanım"da sabitleneceği alternatif girişimlerin gücüne bağlıdır. Nitekim Shakespeare dönemi, kadınların özgürleşmesi lehine pozitif gelişmelere sahne olan bir tarihsel döneme tekabül etmektedir. Yazar ise, dönemin toplumsal cinsiyet tartışmaları içinde kadınların özgürleşmesinden yana tavır almış; libertist tezlerin savunucusu olmuş ve bu bağlamda burjuva feminizmine tekabül edebilecek feminizan bir duyarlılık sergilemiştir. Shakespeare, **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nda kız çocuklarının kendi seçtiği eşlerle evlenmesinden yana bir tavır alarak, Devlet'ten yani yasalardan "yumuşama"sını ve bu en temel insan hakkı lehine bir girişimde bulunmasını talep etmiştir. Ancak diğer yandan, kadınlardan "varoluş zinciri"ni tanımaları ve bu hiyerarşideki konumlarını bilmeleri gerektiğini de ifade etmiştir. Shakespeare **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nı Tudor dönemi dünya algısı içinden yazmıştır. Tudor dönemi dramaturjisi sistemin meşruiyetini tehlikeye atabilecek "radikal" girişimleri, "sivri" çıkışları, "uçlardaki" tavırları "taviz vererek", "uyum sağlamaya" davet eder; aksi takdirde "düzen bozulur", "kaos çıkar". Shakespare Tudor tarzı devlet yapılanmasından özgürlükler lehine radikal bir değişim geçirmesini beklemez; hâlihazırdaki modelde bir demokratikleşme talep eder. Bu anlamda bir revizyonisttir. Revizyonist dünya görüşleri radikal eğilimler tarafından "yetersiz" bulunabilir ve destek görmeyebilir; ancak revizyonizmin "ötekilerin" özgürleşmesinden kısmen de olsa yana bir yaklaşım olduğu da not edilmelidir.

Bu çalışmayla **Bir Yaz Gecesi Rüyası**'nın**,** toplumsal cinsiyet tartışmalarına ilişkin hayli gelişkin bir malzeme sunduğu sonucuna varılmıştır. Oyun dramaturjisi her ne kadar toplumsal cinsiyet rollerini yeniden üretiyor gibi görünse de, feminist bir yorumla sahneye konulduğunda farklı bir etki uyandırmaya fırsat tanıyan noktalar barındırır. Oyun bu bağlamda yeniden okumalara, yorumlamalara ve sahnelemelere açıktır. Oyundaki toplumsal cinsiyet dramaturjisine ilişkin verilerin nasıl yorumlanacağı, bu yapıtı ele alan kadınların ve erkeklerin feminizan duyarlılıklarına bağlıdır. Ancak, böylesi denemelere girişirken, ustaca yazılmış bir tiyatro metniyle, bir Shakespeare metniyle karşı karşıya olduğumuz da unutulmamalıdır. Dünyanın en yetkin tiyatrocularından biri olan Bertolt Brecht'in ifade ettiği gibi: "Evet, Shakespeare'i değiştirebiliriz. Eğer bunun üstesinden gelebilirsek…"

## Bibliyografya/Kaynakça


Abrams, M.H.: "Feminist Eleştiri," **Kuram**, Kitap 10, Ocak 1996, s. 69-75.

Akmen,Üstün: "William Shakespeare'in Can Babacası: Bahar Noktası," **Tiyatro**, Kasım 2002, s. 46-47.

Argın, Şükrü: "Pornografinin İdeolojik Yapısı", **Edebiyat ve Eleştiri Dergisi**, sayı 5, ty.

Baykal, Bekir Sıtkı: **Yeni Zamanda Avrupa Tarihi** 1. Cilt, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1988.

Belsey, Catherine: "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies," **Alternative Shakespeares**, yay. haz.: John Drakakis, Routledge, London and New York, 1985, s. 166-190.

Brecht, Bertolt: "Deneysel Tiyatro," **Epik Tiyatro**, çev: Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Kültür Yayınları, Kasım 1997, s. 70-88.

Brown, John Russell: "Three Adaptations," **Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production 13**, yay haz: Allardyce Nicoll, 1971, s. 142-143.

Bullough, Geoffrey: **Narrative and Dramatic Resources of Shakespeare VI**, yay. haz.: Geoffrey Bullough, London: Routledge and Paul, New York: Colombia University Pres, 1957-75, s. 367-413.

Callaghan, Dympna: **A Feminist Companion to Shakespeare**, Dympna Callaghan'ın Önsözü, Blackwell Oxford 2000, Literature and Culture Series.

Case, Sue Ellen: **Feminism and Theater**, Methuen, New York, 1988.

Craig, W. J.: **The Comedies of Shakespeare**, London, New York, Oxford University Press, 1911., cilt 2, s. 171-174.

Elsom, John: "Is Shakespeare Sexist?," **Is Shakespeare Still Our Contemporary?** London, New York: Routledge in association with the International Association of Theatre Critics, 1989, s. 51-66.

F. E. Halliday: **Shakespeare and His Critics**. London, Duckworth, 1949.

Frye, Roland Mushat: **Shakespeare's Life and Times: A Pictorial Record**, Princeton University Press, 1967, s. 212-235.

Garlick, Kenneth: "Illustrations to 'A Midsummer Night's Dream' Before 1920," **Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production 37**, yay haz: Allardyce Nicoll, London: Cambridge University Press, 1984, s. 41-45.

Gay, Penny: "The History of Shakespeare's Unruly Women," **The Routledge Reader in Gender and Performance**, yay. haz.: Lizbeth Goodman, Jane de Gay, Routledge 2003. s. 41-46.

Halliday, F.E.: **Shakespeare and His Critics.** London, Duckworth, 1949.

Hendricks, Margo: "Obscured by Dreams: Race, Empire and Shakespeare's A Midsummer Night's Dream," **Shakespeare Quarterly**, Bahar 1996, sayı 47, cilt. 1, s. 37-40.

H. Londre, Felicia: "Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare," **Theatre Journal**, Mart 1995, sayı 47, cilt 1, s. 141-159.

Hall, Kim F.: "Uses for a Dead White Male: Shakespeare, Feminism and Diversity," **New Theatre Quarterly**, sayı 11, cilt 41, Şubat 1985. s. 57-59.

Hill, Cristopher: **1640 İngiliz Devrimi**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 1983.

Hunter, Dianne: "Cultural Politics of Fantasy in Shakespeare's Midsummer Night's Dream," (çevrimiçi): http://www.clas.ufl.edu

Jardine, Lisa: "Unpicking the Tapestry: The Scholar of Women's History as Penelope Among Other Suitors," **The Routledge Reader in Gender and Performance,** yay. haz.: Lizbeth Goodman, Jane de Gay, Routledge 2003. 29-34.

Kott, Jan: "Titania ve Eşek Başı," **Çağdaşımız Shakespeare,** çev: Teoman Güney, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, Ekim 1999, s. 174-176.

Lamb, Margaret: "Feminist Criticism," **The Drama Review**, sayı 18, cilt 3, Eylül 1974, s. 47-49.

Marwick, Arthur: "Experimental Theatre in the 1960s," **History Today**, London, Ekim 1994, sayı 44, cilt 10. s. 34-41.

Matthews, John&Caitlin: **An Encyclopedia of Myth and Legend: British and Irish Mythology**, Diamond Books, Londra, 1995, s.115-116.

Maurois, Andre: **İngiltere Tarihi I-II**, İstanbul, Kanaat Kitabevi, 1944.

Montrose, Louis Adrian: "'Shaping Fantasies': Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture," **Literary Theories: A Reader and A**

**Guide**, yay. haz.: Julian Wolfreys, New York: New York University Press, 1999. s. 72.

Schwarz, Kathryn: **Tough Love: Amazon Encounters in the English Renaissance**, Durham and London: Duke University Press, 2000.

Shakespeare, William: **Bahar Noktası**, çev: Can Yücel, İstanbul, Erotik Us Yayınları, Ocak 2003.

Shakespeare, William: **Bir Yaz Gecesi Rüyası**, çev: Bülent Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992.

Shakespeare, William: **Bir Yaz Dönümü Gecesi Rüyası**, çev: Nureddin Sevin, Ankara, Maarif Matbaası, 1944.

Showalter, Elaine: "Feminist Criticism in the Wilderness," **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**, yay. haz.: Elaine Showalter, New York 1985.

Wallerstein, Immanuel: **Ütopistik Ya Da 21. Yüzyılın Tarihsel Seçimleri**, çev: Taylan Doğan, İstanbul, Aram Yayıncılık 2002, s. 11-40.

Warren, Roger: "Interpretations of Shakespearean Comedy," **Shakespeare Survey: An Annual Survey of Shakespearean Study & Production 35**, yay haz: Allardyce Nicoll, London: Cambridge University Press, 1981s. 144-145.

Wells, Stanley: **Shakespeare: Yazar ve Eserleri**, çev.: Cevza Sevgen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Ekim 1995.

Werner, Sarah: "Performing Shakespeare: Voice Training, and the Feminist Wievpoint," **New Theatre Quarterly**, Ağustos 1997, sayı 12, cilt 48, s. 65-79.

Yamaner, Güzin: **20. Yüzyıl Tiyatrosuna Kadın Bakış Açılarının Yansımaları**, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

Yurdoğlu, İhsan: **İngiltere Tarihi II**, İstanbul, Ahmet Saitoğlu Kitabevi, 1946.

**Devrimler ve Karşı Devrimler Ansiklopedisi**, Cilt 2, Fasikül 9-10, İstanbul, Gelişim Yayınları, 1988.