

Shakespeare ve Goethe

Felsefi Bir Bakış¹

Doğan Göçmen

William Shakespeare'in hemen her şeyi metalaştırılmıştır. Hemen her şeyi etrafında tam anlamıyla bir endüstri oluşmuştur. Her şeyin metalaştırıldığı, alınıp satıldığı çağımızda, ne olursa olsun, herhangi bir şeyin metalaşması, popülerleşmesi ve giderek etrafında belli bir endüstrinin oluşması, o şeyde bir anlam sığlaşmasını, kaymasını, kaybını ve hatta anlam çarpıklığını beraberinde getiriyor genellikle.

Popülerleşme, hemen her şey gibi eseri de çağımızın istisna tanımayan bütün çelişkilerine, sanatın varlığına anlam veren, esere yeni anlam da kazandırabilen, anlamsızlaştırabilen de, özüne ve amacına uygun olabilen, fakat uygun olmayabilen de sayısız süreçlere tabi kılar. Halka mal olmak, sanatın varlığının nedenlerinden birisidir. Sanatçının eserinin bilinmesini, tanınmasını, üzerine tartışılmasını, hayranlık uyandırdığı kadar çelişkileri ve eleştirileri kıskırtmasını, parçası olduğu herkesin hayatına anlam katmasını, eserin kendisinin de bağlamlara göre yeni anlam kazanmasını istemesinden daha doğal bir şey olamaz. Sanatçı yaratmış olduğu eserinde, halkın arasında canlı ve yaygın motifleri de yansıtarak, hayatın sayısız iletişim süreçlerinde spontane oluşup kalıcılaşmaya aday öğeleri de aksettirerek, onunla halkın zevkine eleştirel hitap ederek eserini halkın yaşamına içkin kılmaya çalışır. Bu, sanatçının da, eserin de halk tarafından tutulmasını ve giderek *herkes* tarafından kabul görülüp tanınmasını sağlar. Yaratmış olduğu eseriyle ekonomik ve eğitim durumu bakımından toplumun seçkin bir kesimine hitap etmek yerine halka has olanı aksettirmekle halka hitap etmeyi yansıtmak ile Shakespeare, çağdaşları arasında istisnai bir yere sahiptir. Georg Lukács'a göre, halka has olanı (*volkstümlich*) Ortaçağ'dan kurtarıp Yeniçağ'a taşımış olmak, Shakespeare'i çağdaşları arasında "biricik" kılar:

"Shakespeare'in çağdaşları arasındaki biricik yeri, (bir taraftan -DG) onun, halka has olan sahnenin çok renkliliğini hiçbir zaman bir "Klasizm" aracılığıyla zayıflatmamasına, diğer taraftan gerilim dolu-trajik bir atmosferde nihayetinde kişiliğin ve toplumsallığın ahlaki birliğinin uyumluluğunu hâkim kılmasına dayanır."²

Burada "Klasizm" ile kastedilen tiyatrodaki formalizmdir. Shakespeare sahnede toplumsal yaşamın spontane canlı süreçlerinin çok renkliliğini birtakım biçimsel kalıplara sıkıştırarak boğmak yerine, onu sürece içkin disipline edip, ona kalıcı bir karakter kazandırmakla oyunlarıyla ta kendi döneminde son derece popüler olabilmiş, tiyatro sanatını halkın geniş kesimlerine sevdiren kabul görebilmiştir. Benim yukarıda kastettiğim "popülerleşme", burada söz konusu olan halka mal olma, halk tarafından kabul görme anlamındaki popülerleşme değildir. Kendi orijinal anlam(lar)ını muhafaza ederek 'halka ulaşma', 'halkın değerine dönüşme', 'halka mal olan', 'halk tarafından sahip çıkılan' olmak sanatın varlığının nedenlerindedir. Halka mal olmayan hiçbir şey kalıcı olamaz. Faust'ta "Şair",

¹ Elinizdeki yazının kısaltılmış hali Evrensel Kültür dergisinin Mart 2014 (no 267) sayısında yayınlanmıştır.

² Lukács, G., "Über einen Aspekt der Aktualität Shakespeares" („Shakespeare'in güncelliğinin bir yanı üzerine"), Werke (Eserleri), c. 6 içinde, Luchterhand, Neuwied ve Berlin, 1965, s. 631.

“Parlayan anlık olan için doğmuştur;
Gerçek olan, gelecek kuşaklara kalır.”

diyor. Popülerleşme kavramıyla burada daha çok genel kabul görmeye başlamasıyla eserin orijinal anlamının kayması, kaybolması ve/veya çarpıtılması pahasına, belli bir tüketici kitlesinin oluşması için içeriğin sığlaştırılmasını, kolay pazarlanması için eserin içeriğinin piyasada olan talebe göre belirlenip düzenlenmesini kastediyorum. Aynı şekilde popülerleşmeden sanatın metalaşmasıyla fiyat politikası üzerinden sanatçı ile izleyici ve/veya dinleyici kitlesi arasında belli bir yabancılaşmanın oluşmasını anlıyorum.

Bu elbette en çok da sanat alanında görülmektedir. Bu nedenle örnekleyerek açıklamak daha yerinde olabilir. Örneğin Bertold Brecht’in önce yasaklanan ve sahnelenmek istenmeyen oyunları, yasaklar tutmayınca fahiş fiyata sahnelenmeye başladı. Bu Brecht ile izleyici kitlesi arasında bir yabancılaşmayı beraberinde getirdi. Genellikle fahiş gişe fiyatlarıyla sahnelenen oyunları izlemeye giden çoğu seyirci kitlesinin algı, duygu ve değerler dünyası ile Brecht’in oyunlarına yüklediği orijinal kaygı, niyet ve anlam arasında pek bir benzerlik yoktur. Bugün artık Brecht’in oyunlarının da sahnelendiği pahalı tiyatrolarda gördüğümüz ‘son moda’ giyinen, papyonlu veya kravatlı, insanın insan tarafından sömürülmesi üzerine kurulu, sıkça kışkırtılmış savaşlarda canını kaybeden, çoğu çocuk binlerce kişinin hayatı pahasına süren kapitalist düzenin rantı ile beslenen yuppie tipli kişilerin değerler dünyası ile Brecht’in örneğin *Cesaret Ana ve Çocukları (Mutter Courage und ihre Kinder)* adlı dramına atfettiği içerik, yüklediği anlam, bu dram ile izleyici kitlesine vermek istediği mesajın içeriği arasında nasıl bir benzerlik olabilir.

Aynı şekilde örneğin Victor Hugo’nun *Sefiller (Les Miserables)* adlı romanı ne olarak okunacak, ne olarak sahnelenecek? Bir komedyaya olarak mı, bir dram olarak mı? Bazı tekil şahısların acınası kaçınılmaz “kaderi” olarak mı, yoksa bir insanlık dramı, modern insanlığın içinde bulunduğu dramatik bir hal betimlemesi olarak mı? Hugo’nun kendisinin açıklamalarına bakacak olursak bir insanlık dramı olarak okumamız gerekir. Fakat Romandan uyarlanan müzikal sanki bir komedyaya gibi sahnelenmiştir. Hugo’nun “insanlığın yarası” olarak tanımladığı yoksulluğu sorunsallaştırmak amacıyla, “insanların cehalet ve çaresizlik içinde olduğu, kadınların ekmek için kendilerini sattığı, çocukların öğrenmek için bir kitaptan veya sıcak bir yürekte mahrum olduğu her yerde” kapıları çalıp, “ben sizin için buradayım” demek için kaleme aldığı *Sefiller’in* müzikalinin sahnelendiği Londra *Kraliçe Tiyatrosu’nda (Queen’s Theatre)* gösteriyi izleyenlerin çoğunun, Hugo’nun romanıyla sorunsallaştırmaya çalıştığı insanlığın acısını dindirmek, yarasını sarmak diye bir kaygısı var mıdır?³

Burada söz konusu olan, yazar ve seyirci arasındaki yabancılaşma -ki bu, bazı durumlarda rejisör ve seyirci, oyuncu(lar) ve seyirci arasında muhtemelen olabilecek yabancılaşmayı da içerebilir-, en çok örneğin Goethe ve Balzac gibi artık insanlık değeri olmuş büyük yazarlar için geçerlidir. Bu doğal olarak Shakespeare’in için de geçerlidir. Shakespeare bugün artık hem kendi eserlerine yabancılaştırılmıştır, hem hedeflediği kendinde özgürlük potansiyeli taşıyan seyirci kitlesinden uzaklaşmıştır, hem de eserlerinin değişik yanları birbirine yabancılaşmıştır. Bu nedenle Harley Granville-Barker, Shakespeare’in oyunlarının, daha doğrusu oyunlarında yaratmış olduğu karakterlerin “hayali şekillere” (*swagger shades*) dönüştürüldüğünü ileri sürer. John L. Styan, Granville-Barker’in bu gözleminden hareketle “sahnedeki Shakespeare ile etüt edilenin” aynı Shakespeare olup olmadığını, sahnelenen Shakespeare oyunları ile okullarda ve üniversiteler okutulan oyunların aynı oyunlar olup olmadığını sorar ve ekler: “Shakespeare endüstrisi o kadar farklı yönlerde oluştu ki, onun aynı köke sahip olduğu neredeyse görünmez oldu”.⁴ Styan’ın

³ Bkz.:

https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&site=&source=hp&q=les+miserables&oq=les+mise&gs_l=hp.1.0.010.5131.8866.0.13510.8.7.0.1.1.0.201.1047.1j5j1.7.0....0...1c.1.35.hp.1.7.872.D5xjPb4FS4k (erişim 23 Şubat 2014).

⁴ Styan, John L., *Shakespeare Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge et al, 1977, s. 1.

burada işaret ettiği yabancılaşma, işbölümünden ve sanatın metalaşmasından kaynaklanır. Bu her taraflı yabancılaşmaya sebep olan iki neden daha eklenebilir. Bunlar; bir, Shakespeare ile aramızda doğal olarak oluşan tarihsel mesafe –ki, bu, diğer bütün tarihsel kişilikler ile sonra gelen kuşaklar arasında kaçınılmaz olarak oluşur; iki, Shakespeare’in ve oyunlarının genel bilginin bir parçası olmasından dolayı, oyunlarının, çoğu kez üzerine fazla düşünülmeden, genel “geçer akçe” olarak görülmesinden dolayı, yani “okudum” ya/ya da “seyrettim” demek için izlenir ve okunur olmasıdır. Öyle ki; Shakespeare de, sahnelenen oyunları da tanınmaz oldu. Son saymış olduğum iki neden eğitim ve öğretimde alınacak önlemlerle ve kişisel çabalar ile aşılabilecek yabancılaşma türüdür. Styan’ın işaret ettiği yabancılaşma, işbölümünden ve sanatın metalaşmasından kaynaklanan yabancılaşmaktadır ve yapısaldır. Sanatın meta olarak alınıp satıldığı, kâr nesnesi olarak işlev gördüğü ve tüketildiği toplumsal koşullar hüküm sürdüğü sürece, yapısal sorunlardan kaynaklanan yabancılaşmanın aşılması mümkün değildir elbette. Bu yabancılaşma türünün aşılması, ancak sanatın gerçek bir gereksinim olarak bir haz nesnesine dönüştürüldüğü yeni toplumsal bir çerçevede mümkündür.

Styan işaret etmiş olduğu yabancılaşmayı sadece Shakespeare endüstrisinin bir sorunu ve sorumluluğu olarak görmez. Ona göre, bu gelişme, dramın, eğitimi/öğretimi ve sahnelemeyi aynı zamanda kapsayan karşılıklı bir disiplini gerekli kıldığını göremeyen genelin başarısızlığının bir belirtisidir. Bu yazı genelin sorumluluğuna bir yanıt olarak kaleme alınmaktadır. Amacım Shakespeare’in bir eserini yorumlamak ya da oyunlarında yaratmış olduğu karakterlere dair bir çözümle sunmak değildir. Burada amacım çok daha mütevazıdır. Friedrich Engels’in Shakespeare ile Wolfgang Goethe’yi ilişkilendirdiği bir pasajdan hareketle; G.W.F. Hegel’in *Estetik Üzerine Dersler*’inde Shakespeare’e ilişkin yaptığı bazı belirlemelere yakından bakarak; son olarak da Georgy Lukács’ın Shakespeare’in oyunlarında yaratmış olduğu karakterlere temel oluşturan insan tiplemesini modern dramda gözlediği çevre (*milen*) teorisine karşı vurguladığı kısa bir yazısını aktararak; Shakespeare’in tarihsel anlamını göstermeye, temellendirmeye çalıştığı Rönesans insanı ve buna hizmet eden felsefi duruşu sergilemeye çalışacağım. Böylelikle Shakespeare’e dair ikinci ve üçüncü sırada anmış olduğum yabancılaşmanın ortadan kalkmasına mütevazı bir katkı sunacağımı umuyorum.

Engels ile Goethe üzerinden Shakespeare’e doğru

Friedrich Engels, eski Yunanları, Shakespeare’i ve Goethe’yi aynı gelenek içine yerleştirir. Fakat bu gelenek içinde Goethe’yi en kapsamlı ve en derin olan olarak tanımlar. Söz konusu gelenek, insanın duygu, düşün ve değerler dizgesinin dünyevileştirilmesini sağlayan gelenektir. Bunu yaparken aynı zamanda kendisini bu geleneğin yarattığı entelektüel birikim ve değerlerin mirasçısı olarak da tanımlar.

Karl Marx ve Arnol Ruge’nin ortak yayınladığı *Alman-Fransız Yıllık Kitaplar (Deutsch-Französische Jahrbücher)* için Ocak 1844 yılında kaleme aldığı *İngiltere’nin Durumu (Die Lage Englands)* başlıklı yazılarının ilkinde İngiltere’de varolan toplumsal sorunlar karşısında değişik sınıfların sergilemiş olduğu ahlaki duruşu ve entelektüel-ruh halini tartışır Engels. İlk yazısının konusu, Thomas Carlyle’in *Geçmiş ve Şimdiki Zaman (Past and Present)* başlıklı kitabıdır.⁵ Engels, Carlyle’in kitabından hareketle Alman okurlarına İngiliz toplumunun ekonomik, ahlaki, entelektüel, siyasi ve toplumsal durumunu anlatmak ister. Carlyle eski bir aristokrattır. Kitabında, kapitalizme geçen İngiliz toplumunun sorunlarını tartışır ve çözüm önerileri geliştirir. Carlyle, İngiliz toplumuna ilişkin ilkesel bir belirlemede bulunur. Buna göre “İngiltere her tür zenginlikle doludur fakat buna karşın İngiltere ölmektedir.” Zenginliği kim yaratmaktadır? İşçiler. Fakat işçilere kendi emekleriyle yaratmış olduğu zenginliğin meyvelerini tatmaları yasaktır. Onlara kendi yaratmış oldukları zenginliğe “dokunma” diye emredilir. Dolayısıyla “dopdolu zenginliğin ortasında halk

⁵ Bkz.: Engels, F., “Die Lage Engalnds” (“İngiltere’nin Durumu”), Marx-Engels Werke, c. 1 içinde, Dietz Verlag, Berlin, 1972, s. 525-549.

açtır”. Bu nedenle İngiltere’nin zenginliği “büyülenmiş zenginliktir” ve bu her tarafta bir “karmaşa canavarının” hüküm sürmesine sebep olmaktadır.⁶

Toplum olarak tanımlanan bu yapı, karşılıklı destek ilkesi yerine herkesi herkese düşman etmektedir, bu nedenle de herkesi herkesten yalıtılmaktadır ve nihayetinde herkesi yalnızlaştırmaktadır. Peki, toplumun bu duruma gelmesinin nedeni nedir? Carlyle, bu modern topluma dair elbette son derece yerinde gözlemlerini açıklarken bugün de günlük hayatta bile çok yaygın olan romantik-muhafazakâr bir kanıyı ileri sürer. Carlyle’a göre toplumda yaşanan toplumsal kötülüklerin nedenlerinin en başında “Tanrı’nın unutulması” gelmektedir. Ona göre, “Din yoktur, Tanrı yoktur, insan ruhunu yitirmiştir”⁷. Carlyle, bu durumu, ateizmin hâkim olduğu durum olarak tanımlar. O halde “insanlık ateizm içinde kaldığı sürece”, kaybolan ruhunu “yeniden elde etmediği sürece” hiçbir şeyin bir değeri ve anlamı olmayacaktır.⁸ Engels, Carlyle’ın bu dine ve Tanrı’ya çağırısı karşısında eleştirisini formüle eder. Kendisini eski Yunan’dan beri gelişen, Yeniçağda Shakespeare tarafından kurulan ve Goethe’de üst uğrağına ulaşan edebiyat geleneğinin mirasçısı olarak tanımladığı bağlam budur.

Kapitalist dünya düzenine geçmesiyle karşı karşıya kalınan sorunlar, Carlyle’ın önerdiği gibi Tanrı’yı yeniden keşfetmekle ve böylelikle dine geri dönmekle çözülecek mi, insanlık kaybolan ruhuna yeniden kavuşabilecek mi?

Engels, çağımızın “boş” ve “içerikten yoksun”, insana anlamlı bir yaşam perspektifi sunma konusunda hemen her bakımdan yetersiz, “bütün toplumsal kurumların içten çürüdüğü” konusunda Carlyle şikâyetçi olmakla haklıdır. Fakat şikâyetçi olmak yeterli değildir. Dünyadan kötülüklerin kovulması için, onların nedenlerini iyi bilmek ve bunlardan doğru sonuçlar çıkarmak gerekmektedir. Engels’e göre, Carlyle’a aristokrasinin eski bir üyesi olmasına karşın çağdaş toplumun büyük sorunlarını görme ve bunları az-çok uygun betimleme olanağı sağlayan Alman edebiyatıdır, en başta da Goethe’nin edebi eseridir. Fakat Carlyle’ın Alman edebiyatının olmazsa olmaz tamamlayıcısı Alman felsefesini bilmemektedir. Bu nedenle gözlemleri dolaylı ve içgüdüsel kalmaktadır. Bu noksanlık, onu, toplumsal yapısal sorunlara dair son derece yerinde gözlemlerine karşın Goethe’nin tam tersi bir sonuca, sorunların kaynağını Tanrı ve dinden uzaklaşmada görmeye götürür.

Nedir o halde insanı sıcak kanlı yapan duygularını yitirmesine, onu canlı kılan ruhunu kaybetmesine, dayanışma gibi toplumsal yaşama anlam kazandıran toplumsal kurumların çürümesine, çağın boş olmasına ve anlamsızlaşmasına sebep olan şey nedir? Çok anlamlı ve derin sorular.

Şimdi, Engels’in Carlyle’a yanıtını aktarmadan önce, ileri sürmüş olduğu düşüncelerin hepsini “bütün bunlar ‘peygamber’ Goethe’de de bulunmaktadır ve gözü açık olan okuyup çıkarabilir” dediğini hatırlatmak gerekir.⁹ Engels’e göre insanın ruhunu kaybetmesi, onun dinden uzaklaşmış olmasından, ateizmden kaynaklanmaz. Tersine Engels’e göre insanı ruhsuzlaştıran en önemli nedenlerden birisi, tam da dinin kendisidir. Neden, nasıl? Engels’in yanıtı üzerine düşünürken aynı zamanda Yunus Emre’ye atfedilen ve günlük hayatımızda yaygın olarak kullanılan “yaratılanı severim, yaratandan ötürü” sözleri üzerine de düşünelim. Engels’e göre din,

“...özü itibarıyla insanın ve doğanın bütün içerikten boşaltılmasıdır, bu içeriğin öbür tarafta olan bir tanrı hayaletine devredilmesidir -ki bundan sonra Tanrı insanlara ve doğaya bu bolluğundan bir kısmını tekrar lütuf olarak geri verir.”¹⁰

Engels’in Goethe’ye atfettiği bu görüşte ifadesini bulan düşünce şöyle özetlenebilir. Dini de, Tanrı tasavvurunu da yaratan insandır, tersi değil. İnsan kendi özünün ne olduğunu anlama, tanımlama

⁶ Aktaran Engels, bkz. age, s. 529-531.

⁷ Aktaran Engels, bkz. age, s. 532.

⁸ Aktaran Engels, bkz. age, s. 538.

⁹ Engels, age, s. 547.

¹⁰ Engels, age, s. 543.

ve açıklama çabası içinde kendisine, doğaya ve topluma hakkında son derece sınırlı bilgiyle kendine dair tarihte sürekli değişen ve gittikçe mükemmelleşen bir ideal öz, bir genel insan tasavvuru yaratabilirdi ve bunu ancak herkesin ve her şeyin dışında düşünüp tasarlayabilirdi. İşte, insanın Tanrı diye tasavvur ettiği insanın kendisinin kendisine dair genel bir tasarımdan başka bir şey değildir aslında. İnsan, kendisinin yaratmış olduğu bu genel varlığa kendinden ne kadar çok özellik atfettiyse, bunu kendi içini boşaltma pahasına yaptı ve yaratmış olduğu bu genel varlığı kendinden ve doğadan ne kadar uzaklaştırdıysa, bunu kendine ve doğaya yabancılaşma pahasına yaptı. Engels, “insanlığın Tanrı diye yücelttiği özsel varlık, onun şimdiye kadar bilmediği kendinin özüdür” derken ve bu özsel varlığın yaratılış sürecini “insanın kendi kendisinin içini boşaltma eylemi”¹¹ olarak betimlerken bunu kasteder.

Modern Alman edebiyatının değişik aşamalarında farklı biçimlerde ifadesini bulan amacı, kaybolan bu genel anlamı, burada söz konusu olan dışsallaşmış ve yabancılaşmış içeriği dünyevileştirerek insana yeniden kazandırmaktır. Şimdi, bu sürecin üst uğrağını oluşturan Goethe'nin çabasının Engels tarafından daha doğrudan tanımına yakından bakabiliriz:

“Goethe, ‘Tanrı’ ile uğraşmaktan hoşlanmazdı; bu kelime onu rahatsız ederdi; o kendini sadece insani olanda evinde hissedirdi ve bu insanlık, bu, sanatı dinin zincirlerinden kurtarma, Goethe'nin büyüklüğünü temellendirir. Bu bağlamda ne eskiler, ne de Shakespeare kendisini Goethe ile ölçebilir. Ama bu tamamlanmış insanlık, bu dini ikiliğin aşılması sadece Alman ulusal gelişiminin diğer tarafına (felsefe) yabancı olmayan tarafından bütün kendi tarihsel anlamında kavranabilir. Goethe'nin henüz dolaysız, yani belli bir anlamda elbette kâhince ifade edebileceği şey, en yeni Alman felsefesi tarafından geliştirildi ve temellendirildi.”¹²

Burada Goethe'nin eseri olarak işaret edilen sanatın dinin tahakkümünden kurtuluşunu aynı zamanda insanın kurtuluşu olarak almak gerekir. Bu ise ancak sanatın ve edebiyatın felsefeye birleşmesiyle mümkündür. Modern Alman edebiyatını ve felsefesini birbirinin tamamlayıcısı olarak okumak ve ikisinin ortak çabasını, *büyük insanlık toplumunun* dünyevileşerek kendine dönüşün çabası olarak kavramak gerekiyor.

Engels'in yukarıda yaptığım alıntıda Shakespeare ile Goethe arasında sanki olumsuz bir ilişki kuruyor gibi görünmesinden yanlış sonuçlar çıkarmamak gerekir. Shakespeare, Goethe ve modern ya da Aydınlanmacı Alman edebiyatı (*Sturm und Drang*) üzerinde, örneğin (son büyük eserini anmış olmak için) *Firtina* adlı oyunuyla, ama başka birçok diğer eserleriyle de derin izler bırakmıştır. Hatta Goethe'nin 1771 yılında *Shakespeare Günü*'nde yaptığı konuşmayı temel alırsak, Alman edebiyatının tamamıyla yeniden kuruluşuna yön vermiştir, diyebiliriz. Alman edebiyatının dünyevileşmesinin en önemli modern kaynaklarından birisi Shakespeare'dir ve Shakespeare bu konuda belki de en iyi seçenektir. Edebiyatın dünyevileşmesine paralel, karşılıklı iletişim ve içi içe dünyevileşen Alman felsefesi için iki seçenek vardır: Bir, felsefenin dünyevileşmesinin en önemli modern kaynaklarından birisi, Tanrı ve doğa kavramını eşleyen (*panteizm*), böylelikle doğaya yabancılığı kuramsal olarak ortadan kaldıran (*natura naturans*) ve sonunda Tanrı kavramını da dünyevileştiren kuşkusuz Spinoza'dır. İki, tam anlamıyla materyalist doğa, insan ve toplum kavramını temel alan Baron d'Holbach'in *Doğanın Sistemi*'dir (*Système de la nature*). Bu konuda, örneğin Lessing ve Herder gibi Goethe de kilise ve feodal sınıflarla uzlaşarak modernleşmeye felsefi zemin sunduğunu düşündüğü Spinoza'yı takip etmenin kendi koşullarına daha uygun olduğunu düşünür. Fakat bu, onu, “Prometheus ile yarışan” Shakespeare'i hemen her bakımdan örnek olarak dünyayı her bakımdan edinmek isteyen ve gerekirse kendisini Tanrı ile ölçmekten çekinmeyen *Faust* gibi bir karakter ve bir eser yaratmaktan alıkoymaz.

Goethe'ye göre Shakespeare'in eserinin anlamı

¹¹ Engels, age, s. 543.

¹² Engels, age, s. 547.

Goethe, *Faust*'ta örneğin Lessing gibi yazarlara özgü Spinozacı rasyonalist yaklaşımın sınırlarını aşmak ister. Zira dünyanın sadece akıl yoluyla kavranması ve açıklanması yetmemektedir, dünyanın aynı zamanda edinilmesi gerekmektedir. En geç bu aşamada insanın dünyayla ilişkilenebilmesinde düşüncenin yanında duygusallık büyük bir rol oynamaya başlar. Bu nedenle Goethe'ye göre sanatın sadece yeni bir *ablaklı kültür* idealine işaret etmesi ya da sahnelemesi yetersiz kalacaktır elbette. Sanat nedir? Goethe'ye göre sanat aynı zamanda, Heinz Hamm'ın işaret ettiği gibi, insanın “her şeyden kendine has yetilerle donatılmış kendi Ben'inin yaşamını zorunlu dışa vurumdur”.¹³ İşte, sanatın aynı zamanda Ben'in kendisini gerekirse genel değer ve kurullarla çatışarak nasıl gerçekleştirdiğini de ortaya koyması gerekmektedir. Goethe, sanata bu yaklaşımın kaynağı olarak Shakespeare'i gösterir ve bunu yukarıda andığım Shakespeare konuşmasında felsefeyle de ilişkilendirerek şöyle ifade eder: Shakespeare'in

“...planları, genel geçer üslup ile konuşacak olursak, plan değildir, fakat onun oyunlarının hepsinin etrafında döndüğü gizli konu (ki bunu henüz hiçbir filozof keşfetmemiştir), kendi Ben'imizin kendisine has olanının, irademizin talep ettiğimiz özgürlüğü, bütünü zorunlu gidişle çarpışmasıdır.”¹⁴

Goethe bu konuşmasından iki yıl sonra 1773'de *Faust* üzerinde yazılı olarak çalışmaya başlar ve çalışması neredeyse yaşamının son günlerinde yayınlayıncaya kadar sürer. *Faust*'un konusu yukarıdaki alıntıda ifadesini bulan ve herkesin “kaderi” olan dramın sahnelenmesidir. Bu nedenle Georg Lukács *Faust*'u “insan cinsinin dramı” ve insanlık tarihinin sahnelenmesi olarak tanımlar.¹⁵ *Faust* I, 1808 yılında, yani Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* adlı eserinden bir yıl sonra yayınlanır. Bu iki eserin neredeyse aynı zamanda yayınlanması elbette rastlantısal değildir. Lukács, *Faust*'u *Tinin Fenomenolojisi*'nin “şiiirsel” olarak tanımlarken bu iki eser arasındaki içsel-sistematik ilişkiye işaret eder. Zira Shakespeareci duruş, her iki eserin ortak kökenidir.

Hegel ve Lukács ile Shakespeare'e bakış

Yukarıda Engels'in Goethe'yi “eskiler” (eski Yunan şairleri) ve Shakespeare ile aynı gelenek içinde gördüğüne işaret ettim. Bundan hareketle bir sanat kuramcısı ve uygulayıcısı olarak Shakespeare'i daha çok Goethe bağlamında ve Goethe'nin geriplanı olarak ele aldım. Şimdi, yazının mantıksal gelişiminin üst uğrağı olarak doğrudan Shakespeare'e dönelim ve Lukács'ın bir gözleminden hareketle Shakespeare ile “eskiler” arasındaki ilişkiye göz atarak başlayalım. Lukács'a göre Aiskhulos ve Sophokles antik Yunan tragedyasının doruk nokrasını temsil ederler. Tragedya birey ve toplum arasındaki gerilim dolu ilişkiden doğar. Aiskhulos ve Sophokles bu gerilimi eserlerinde farklı biçimde ve farklı düzeylerde yansıtırlar. Site yurttaşı, birey olma rüştüne erince site yurttaşlığının çizdiği dar sınırları parçalar; fakat iç değerleri bakımından hiçbir zaman “site yurttaşlığının ötesine geçemez”.¹⁶ Hegel, bunu eski Yunan'da eylemin içeriği söz konusu olduğunda “önemli” olan “öznel karakter” değil, “pathos”tur diyerek betimler.¹⁷ İşte, Lukács'a göre “tragedyaların ruhsal haritası”¹⁸ bu gerilimden oluşmaktadır. Antik Yunan tragedyasında bu gerilim sahnelenirken “içerik bakımından zengin düzenlenmiş bir bütünlük oluşur”. Öyle ki; Shakespeare'e kadar sahnelemede bu içerik bakımından aynı zamanda hem zenginliğin hem de bütünlüğün ortaya konması konusunda Aiskhulos ve Sophokles'in ötesine gidilememiştir. Modern burjuva dramında toplum, çevre (*milen*) olarak görünür –ki bu, insana yabancı ve kaçınılmaz bir güç olarak durur. Fakat insan aynı zamanda çevrede yersiz ve “yurtsuzdur” gibidir, ona her ne kadar sanki zincirle bağlı olsa da. Yani Lukács'a göre modern burjuva tragedyasında bütünlük

¹³ Hamm, H., Goethes “Faust”: Werkgeschichte und Textanalyse, Volkseigener Verlag, Berlin, 1988, s. 21.

¹⁴ Goethe'nin 1771 yılında “Shakespeare Günü”nde yaptığı konuşmadan (bkz: http://www.uni-jena.de/unijenamedia/-p-13852.pdf?rewrite_engine=id).

¹⁵ Hamm, age., s. 10.

¹⁶ Lukács, age, s. 630.

¹⁷ Hegel, G. W. F., Vorlesungen über die Ästhetik, Werke, c. 14, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970, s. 202.

¹⁸ Lukács, age, s. 630.

kaybolmuştur. Ne var ki; Lukács'ın burada yakınlıkla bahsettiği kayıp, birçok postmodernist sanat anlayışı için yön verici olabilmektedir. Buna karşın Shakespeare'de her sahne ortadan kaldırılamaz bir "kendi başına duran bireysellik, kendi içinde tamamlanmış bir *monad*", yani kendi içinde bir bütünlük arzeder.¹⁹ Bilindiği gibi monad, kuramsal olarak tikel ve tümel olanı aynı zamanda içerir. Bu bakımdan Shakespeare'in sanat teorisine yaklaşımını "eskiler" ile "modernler" arasında açılmış üçüncü bir güzergâh/duruş (*tertium datur*) olarak tanımlayabiliriz.

Lukács'ın modern dram ile Shakespeare'in yaklaşımı arasında bir ayırım yapması okuru şaşırtabilir. Shakespeare bir Rönesans çocuğudur. Rönesans'ın genel ruh halinin Shakespeare'in tiyatroya yaklaşımını nasıl belirlediğini ve bunu eserlerine nasıl yansıttığını yakından görmek için Rönesans'ın ne anlama geldiğine bakmamız gerekir. Hegel, Hıristiyan dinî inancına göre insanın dünyayla ilişkisini "öbür tarafta olma" kavramıyla betimler. Buna göre Cennet denilen uygarlık da, bu dünyanın uygarlığı da insan için hep "öbür tarafta olan olarak kalır". İnsan bu dünya uygarlığına da "öbür dünya" uygarlığına da yabancı kalmak zorundadır. İnsan bu dünyayla ilişkisini bir "sonsuz uzaklıktan" hareketle kurar -ki bu, bu tarafta olanın kurban edilmesine yol açar. İnsanın kendisini bu dünyayla olumlu anlamda ilişkilendirmesi, romantik sanatın üçüncü ya da son evresinde belirir. Hegel bu kavramla Rönesans döneminin sanatını betimler. Bu dönemde yeni olan, bu "bu varlığa ve hakikatin kendisine karşı olan susuzluktur". İnsanlar kendi "kendilerine yetmek" ve burada var olanla "yetinmek", "kendi kendisiyle barışık olmak" ve "insanın sonluluğunu", tikel ve portre türünde olan her şeyin olan sonlu olduğunu kabul etmek istemektedir.

"İnsan, içeriğin ve görünümün güzelliğinin ve idealliğinin kurban edilmesi pahasına bile olsa, kendi varlığında var olanın sanat tarafından şimdi var olanın canlılığında kendisinin kendi tinsel insansal eseri olarak yeniden yaratılmış halde önünde görmek ister."²⁰

Hegel'in burada uzun uzun anlattığını Lukács bir cümlede şöyle özetler: Rönesans, "tarihte insan bireyinin kendisini bu tarafta gerçekleştirmesini en üstün değer düzeyine yükseltir."²¹ Kısaca Rönesans budur. İnsan gözünü bu tarafa, doğaya, kendisine, kendindeki doğaya ve içinde gizli duygulardan ve düşüncelerden, hislerden ve değer yargılarından oluşan evrene döndürmüştür. Hatta Shakespeare'den hareketle, Rönesans, "Tanrı"yı bile bu dünyaya getirmiştir, diyebiliriz. Shakespeare, tanrı kavramını dünyevileştirmekle kalmaz ona bir de isim verir. *Julius Caesar*'da Caesar'ın büyük rakibi Cassius, Caesar'ı açıkça "Tanrı" olarak tanımlar. Hangi dilde alırsak alalım, ister "Tanrı", ister "Allah", ister "Gott", ister "God" isterse "Dieu" diyelim. Bu kavram bütün dillerde "en üstün olan" ya da "en yüce olan" anlamına gelir. Dünyanın hükümdarları, insanlığın en yüceleri olarak insanların hayatlarındaki hemen her şeylerini, hayatlarında doğru olanı da, yanlış olanı da, güzel olanı da, çirkin olanı da, adil olanı da, adil olmayanı da belirler. Shakespeare, Cassius'a Caesar'ı Tanrı olarak tanımlatmakla sanki bu gerçeğe işaret eder.

İnsan ilişkilerine, insanların sorunlarına, insanların kaptislerine ve komplekslerine, insanların değerlerine ve yargılarına dünyevi yaklaşımın tiyatro kuramı için kalıcı sonuçları vardır. Shakespeare'in *Nasıl İsterseniz* adlı oyununda Jacques, insan yaşamını bir tiyatro sahnesine benzetir ve insanları bu sahnede sadece birer aktör olarak anlatır:

Bir sahnedir bütün dünya,
Ve bütün erkekler ve kadınlar sadece oyuncu:
Herkesin kendi çıkışı ve girişi vardır;

¹⁹ Lukács, age, s. 632 (vurgu benim): Lukács'ın kullandığı bu kavram, Leibniz'den beri tüm Alman felsefesinin en temel kavramlarından olagelmıştır. Bu nedenle Shakespeare'in sanat anlayışında saklı olan felsefi duruşun bütün Alman felsefesi üzerinde derin etkisinin olduğunu pekâlâ ileri sürebiliriz.

²⁰ Hegel, age, 196.

²¹ Lukács, age, s. 631.

Ve bir insan kendi zamanında birçok rol oynar,
Perdesi yedi evredir. Önce bebek olarak,
Bakıcının kollarında ağlar, yediğini ret eder.
Sonra mızımızlanan öğrenci, sırtında okul çantası
Ve parlayan sabah yüzü, salyangoz gibi sürünür
Okula isteksizce. Ve sonra sevgili,
Fırın gibi inler, dertli bir balad ile
Sevgilisinin kaşlarına yakılmış.
(...)

Shakespeare'in, sanki Stoacıları andırırçasına yaşamı her şeyiyle ve her evresiyle bir tiyatro sahnesine benzetmesi üzerine felsefi açıdan sayısız kalın kitap yazılabilir. Yaşamın sadece çile ve ıstırap dolu, katlanılmak zorunda olunan bir çeşit geçit olmadığı, tersine ciddi fakat aynı zamanda zevk ve haz dolu bir oyun olarak da kavranabileceği fikri, insanı kula benzeten, dünyaya yabancılaştıran dinî çilekeş yaşam anlayışında büyük bir devrimdir –ki bu, yukarıda işaret ettiğim gibi, Shakespeare'in Goethe'yi en çok etkileyen bakışıdır. Shakespeare'in yaşamı bir tiyatroya benzetmesi birçok açıdan ele alınabilir. Ben burada birbiriyle yakından ilgili iki boyutu öne çıkarmak istiyorum.

Birincisi doğrudan tiyatro anlayışını ilgilendirmektedir ve bunu görebildiğim kadarıyla en iyi Lukács betimler. Shakespeare sahneyi farklı kelime bileşimlerinin basit bir şekilde bir tabloya dönüştürerek oluşturmaz. Tersine, “Shakespeare’de diyaloglardaki kaderlerin kendileri gerçekten vardır ve tiyatro sahneleri (bunların -DG) acıklı kopyalardır veya kasti yıkımlardır, sözde çoktan tamamlanıp ortaya konmuş olanın çarpıtılmasıdır.”²² Burada Lukács, Shakespeare’in tiyatro sahnesini gerçek hayatın bir yansıması, gerçek yaşamın bir *aynası* olarak tasarladığına işaret eder -ki gerçekten de Shakespeare’in oyunlarında kurgulamış olduğu diyaloglarda ayna metaforunun, örneğin *Julius Caesar*’da Cassius ile Brutus arasındaki diyalogun hemen başında işaret ettiği gibi, son derece önemli, hem ontolojik hem de epistemolojik işlevi vardır.

İkincisi Shakespeare’in yaratmış olduğu karakterlerle ilgilidir. Hegel bunu son derece isabetli bir şekilde betimler ve Lukács bunun tarihsel anlamını vurgular. Hegel’e göre Shakespeare’in yaratmış olduğu karakterlerde “karşımıza bireyler vardır, kendi ayakları üzerine duran bağımsız, sadece kendisinin olan tikel amaçları olan, yalnızca kendi bireyselliklerinden hareketle betimlenen ve bunu tutkunun sarsılmaz sonuçlarıyla, yan düşüncelere dalmadan ve geneli düşünmeden, kendisini tatmin etmek için gerçekleştirir”.²³ Bunu ne dini motiflerden hareketle yapar ne de genel bir pathostan hareketle. Buna Caesar da örnek gösterilebilir, Macbeth de. Shakespeare’in yaratmış olduğu karakterlerinde sergilediği hayata dünyevi bir bakış açısıyla şevkle ve sıkıca sarılan insan düşüncesinin tarihsel anlamını Lukács şöyle yorumlar: “Shakespeare’de dikkate değer olan, onda bu taraflılığın hâkim olmasıdır. İnsanın parçalanmamış oluşu ve parçalanamayacağı, insan özünün yok edilemeyeceğinin önceliği, ne öncesinde ne de sonrasında bu şekilde ortaya kondu...”²⁴ Bu, Yeniçağda ve Modernlikte “insan nedir?” sorusunun korkusuzca yeniden formüle edilmiş ifadesi olabilir ancak.

Yukarıda *Nasıl İsterseniz*’de Jacques’in insan yaşamını bir tiyatro sahnesi olarak tasavvur edişini doğrudan aktarırken aşk sahnesinde yarıda kestim. Aşkın başlamasıyla insan yaşama çok daha sıkıca sarılır, aktörlüğü çok daha büyük bir anlam kazanmaya başlar, insan hem kendisini hem de başkalarını çok daha önemser, yaşam denilen oyununu çok daha büyük bir sahnede, çok daha ciddi bir şekilde oynamaya başlar. Genel tarafından ve teker teker diğerlerinin nezdinde tanıma hırsı, tanımak için verilen kavga giderek acımasızlaşır, gerekirse güç ve iktidar kavgasına dönüşür. Jacques:

²² Lukács, age, s. 630.

²³ Hegel, age, 200.

²⁴ Lukács, age, s. 631.

“Onur konusunda kıskanç, kavgada tez canlı ve çabuk,
Ün balonunu arar...”

Böylelikle modern toplumda insan ilişkilerinin en temel sorununa ulaşmış bulunuyoruz.

Modern toplumda ebeveynler ile çocuklar arasındaki ilişkilerin, arkadaşlık ve dostluk ilişkilerinin, karşılıklı sevgi ve saygıya dayanan ilişkilerin, aşk ilişkilerinin dışında kalan bütün ilişkiler, birer çıkar, güç ve iktidar ilişkileridir –ki bu ilişkiler de sürekli güç ve iktidar ilişkilerine dönüşebilir. Her güç ve iktidar kavgasında iktidarda olan alaşağı edilmek, güçlü olan yıkılmak istenir. Fakat hangi motifle ve hangi amaçla? Shakespeare, *Julius Caesar*'da bu konuda bize iki seçeneğin olduğuna işaret eder ve Cassius ve Brutus karakterleri ile de bunların temsilini sunar. Cassius, Caesar'ı kıskanır, kendisini hem fiziksel olarak hem de entelektüel olarak ondan daha üstün görür. Kendisi de Caesar gibi özgür doğmuştur. Fakat Caesar hükümdar (“Tanrı”) olmuştur, kendisi onun önünde eğilmek zorunda olan sanki köle olmuştur. Bu nedenle Caesar'ın iktidarını yıkmak ister. Fakat bunu amaçlarken, bir bütün olarak ne iktidar kurumuyla herhangi sorunu vardır ne de iktidarda kalmak için Caesar'ın başvurduğu araçlara karşı ilkesel bir eleştirisi vardır. Cassius sadece Caesar'ın yerine kendisi geçmek ister. Brutus'a göre ise iktidar kurumunun varlığının kendisi bir sorundur. Caesar'ı yıkmak isterken perspektif olarak sanki iktidar kurumunun kendisinin olmadığı yeni bir durum yaratmak ister. Bu nedenle oyunun sonunda Antonius onu Caesar'a karşı komplo kurup öldürenlerin içinde dürüst ve en iyi Romalı olarak tanımlar. Bütün güç ve iktidar kavgalarında kimin ne olduğu ve neyi amaçladığını görmek için birbiriyle yakından ilişkili bu üç karakter hala ölçüdür.

Hegel, Rönesans sanatını (Romantik sanatın üçüncü ve son aşamasını) betimlerken bütün tutkularıyla kendilerini gerçekleştirilmeye çalışan insan tiplerinin tarih sahnesinde belirlediğine işaret eder. Bu, güzel olanın ve ideal olanın yok olmasına sebep olmuştur. İlginçtir; Shakespeare de, Goethe de şair ve oyun yazarı olarak eserlerinde son anlarına kadar hep bu yeni insan tipini vurgulamışlardır. Cassius ile Brutus'un yan yana durması sonunda Shakespeare'e de yetersiz gelmiş ve *Fırtına*'da bir ütopya betimleme, Goethe ise *Faust II*yi yazma gereği duymuştur. Çok daha ilginç olanı, Shakespeare'in ütopyaya fırtına ile ulaşabileceğine işaret etmiş olmasıdır.

Kaynakça

1. Engels, F., “Die Lage Engalnds” (“İngiltere'nin Durumu”), Marx-Engels Werke, c. 1 içinde, Dietz Verlag, Berlin, 1972.
2. Hamm, H., Goethes “Faust”: Werkgeschichte und Textanalyse, Volkseigener Verlag, Berlin, 1988.
3. Lukács, G., “Über einen Aspekt der Aktualität Shakespeares“ („Shakespeare'in güncelliğinin bir yanı üzerine“), Werke (Eserleri), c. 6 içinde, Luchterhand, Neuwied ve Berlin, 1965.
4. Styan, J. L., *Shakespeare Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge et al, 1977.
5. Goethe'nin 1771 yılında “Shakespeare Günü”nde yaptığı konuşmadan (bkz: http://www.uni-jena.de/unijenamedia/-p-13852.pdf?rewrite_engine=id).
6. https://www.google.com.tr/search?newwindow=1&site=&source=hp&q=les+miserables&oq=les+mise&gs_l=hp.1.0.0110.5131.8866.0.13510.8.7.0.1.1.0.201.1047.1j5j1.7.0...0...1c.1.35.hp..1.7.872.D5xjPb4FS4k (Wikipedia, “Les Miserables”, erişim 23 Şubat 2014).