

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

TİYATRODA KÖTÜLÜK ESTETİĞİ ve SHAKESPEARE'İN KÖTÜLERİ

Hazırlayan
İbrahim Alp OKUR

Danışman
Doç. Dr. Banu Ayten AKIN

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “**Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare’in Kötüleri**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

... / ... / ...

İbrahim Alp OKUR

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi İbrahim Alp OKUR'un **Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare'in Kötüleri** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmasına dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içerisinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÖZET

“Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare’in Kötüleri” başlıklı bu çalışmada antik dönemlerden günümüze her zaman için bir problem olarak tanımlanan kötülük kavramı toplumsal ve sanatsal boyutlarıyla incelenmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde kötülük kavramının toplumsal boyuttaki karşılıkları incelenirken mitoloji, teoloji, felsefe, sosyoloji ve hukuk alanlarında bu kavramın varlığı ve algılanışı ele alınmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümündeysse kötülük kavramının tiyatrodaki trajik ve komik olay, durum yaratma unsuru olarak kullanılışı antik dönemden günümüze kadar oyun örnekleri üzerinden incelenmiştir. Tüm bu incelemelerden elde edilen bulgular İngiliz oyun yazarı William Shakespeare’in dört büyük tragedyası *Macbeth*, *Othello*, *Kral Lear* ve *III. Richard*’ın kötü karakterlerinin incelenmesinde kullanılmıştır. Shakespeare’in oyunlarında bu karakterleri kötülüğün ve kötünün temsilcisi olarak kurgulayışı, bu süreçte onlara yüklediği ve eksilttiği özellikler, karakterleri oluştururken başvurduğu kültürel referanslar üzerinde durulmuştur. Shakespeare’in oyunlarında kötülüğü sadece karakterler üzerinden değil, atmosfer ve sahne tasarımı üzerinden kurgulayışı da kötülüğün canlandırılması üzerinden ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: tiyatro, kötülük, estetik, Shakespeare, tragedya

ABSTRACT

In this study titled "Evil Aesthetics in Theater and Shakespeare's Villains", the concept of evil, which has always been defined as a problem from ancient times to the present, has been examined with its social and artistic dimensions.

In the first part of the study, while the social dimension of the concept of evil is examined, the existence and perception of this concept in the fields of mythology, theology, philosophy, sociology and law are discussed.

In the second part of the study, the use of the concept of evil as an element of creating a tragic and funny event and situation in the theater has been examined through the examples of plays from the ancient period to the present. The findings obtained from all these examinations are the four great tragedies of English playwright William Shakespeare, Macbeth, Othello, King Lear and III. It was used in the study of Richard's villains. The fictionalization of these characters as the representatives of evil and evil in Shakespeare's plays, the features that he attributed to them and reduced them in this process, and the cultural references he applied while creating the characters were emphasized. In Shakespeare's plays, not only the characters, but also the setting of the atmosphere and the stage design are handled through the animation of the evil.

Keywords: theatre, evil, aesthetic, Shakespeare, tragedy

ÖNSÖZ

“Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare’in Kötüleri” başlıklı bu yüksek lisans tezinde kötülük olgusu sadece özelde tiyatro genelde sanat sınırları içinde değil, toplumsal hayattaki varlığı ve algılanışı üzerinden de incelendi. Bu kararın verilme sebebi kötülük kavramını tanımadan, disiplinler arası bir çerçevede nasıl var olduğunu ve hayatlarımızda yer edindiğini incelemeyen onu tiyatro özelinde incelemenin doğru olmayacağı düşüncesi idi. Bu sebeple tez danışmanım Doç. Dr. Banu Ayten Akın’ın çizdiği yol haritası üzerinden kötülük olgusunun antik dönemlerden bugüne hayatlarımızda nasıl var olduğunu araştırdım. Bu araştırma sonucunda adı değişse de kötülüğün kimi zaman bir kavram kimi zaman da bir karakter olarak insanlık tarihinin her noktasında varlığını sürdürdüğünü gördüm. Şüphesiz iyilik olgusu da bu şekilde hayatımızdaydı fakat iyilik denilen erdem genellikle olması gereken ve normal olan olduğu için kendi içinde bir sapmayı barındıran ve varlığını da bu sapmalara borçlu olan kötülük olgusu her zaman için daha ilgi çekici bir noktadaydı.

Nitekim tiyatronun bu ilginçliği günümüze ulaşan antik metinlerden günümüzde yazılan çağdaş metinlere kadar neredeyse her boyutuyla kullandığını söyleyebiliriz. Hamurunda çatışma ve ikilik kavramlarının olduğu tiyatro sanatı, iyi – kötü çatışmasını da farklı dönemler ve farklı örneklerle insanlığa sundu. Tezin ikinci bölümünde odaklanılan yazar olan William Shakespeare’in eserlerinin bu örnekler arasında en güçlülerinden olduğunu söyleyebilirim. Bunun sebepleri çok olsa da Shakespeare tragedyalarının merkezdeki anti kahramanlarının yapıları, bu kişilerin yaşadıkları doğal ortam olan krallığın kötülüğü özünde taşıyan doğası başat sebeplerdir diyebilirim. Aynı zamanda Shakespeare’in kötü karakter oluşturmadaki cesareti, karakterlerini kötülüğün temsilcisi ve savunucusu olarak yazma tercihi kötülük olgusunun sahneye güçlü bir şekilde taşınabilmesinin de yolunu açmış.

Bu çalışma sürecinde disiplini, zihin açıcı yönlendirmeleri ve hoşgörüsüyle bana yol gösteren danışmanım Doç. Dr. Banu Ayten Akın’a; kaynak önerileriyle düşünce ve çalışma dünyamı zenginleştiren hocalarım Doç. Dr. Özlem Belkıs ve Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Sevim Salman’a teşekkür ederim.

İbrahim Alp Okur

TİYATRODA KÖTÜLÜK ESTETİĞİ ve SHAKESPEARE'İN KÖTÜLERİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

1. KÖTÜLÜK DÜŞÜNCESİ.....	27
1.1. Mitolojide Kötülük Kavramı.....	28
1.2. Teolojide Kötülük Sorunu.....	39
1.3. Felsefede Kötülük Sorunu.....	46
1.4. Sosyolojide Kötülük Sorunu.....	57
1.5. Yasada Kötülük.....	63

2. BÖLÜM

2. SHAKESPEARE OYUNLARINDA KÖTÜLÜK ve KÖTÜLER.....	69
2.1 <i>Macbeth</i> Oyununda Kötülük.....	81
2.1.1 <i>Macbeth</i> 'in Kötü Adam Olarak Portresi.....	83
2.1.2 İrade ile Vicdanın Savaşı: <i>Leydi Macbeth</i>	89
2.1.3 <i>Macbeth</i> 'te İmgesel Anlatım.....	93
2.2 <i>Othello</i> Oyununda Kötülük.....	98
2.2.1 <i>Othello</i> 'nun Bir 'Barbar' Olarak Portresi.....	100
2.2.2 <i>Iago</i> 'nun Kötü Adam Olarak Portresi.....	101

2.2.3 <i>Othello</i> 'da Dil Kullanımı ve İmge Dünyası.....	113
2.3 <i>Kral Lear</i> Oyununda Kötülük.....	118
2.3.1 <i>Kral Lear</i> 'ın Kurduğu Oyun Evreninde Çöküş.....	120
2.3.2 <i>Kral Lear</i> 'da Kötülüğün Aritmetiği.....	123
2.4 III. <i>Richard</i> Oyununda Kötülük.....	131
2.4.1 III. Richard'ın Kötü Adam Olarak Portresi.....	132
2.4.2 III. Richard'ın Bir Prens Olarak Portresi.....	137
SONUÇ.....	141
KAYNAKÇA.....	149
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Antik Yunan'dan günümüze kötülük kavramı daima bir problem olarak ele alınmış ve felsefi, psikolojik, sosyolojik boyutlarıyla tartışılmıştır. Asal malzemesi insan ve insan doğası olan tiyatro yazını, bu problemi en başından itibaren trajik ve komik olay, durum yaratma unsuru olarak kullanmıştır. *Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare'in Kötüleri* başlıklı bu çalışmanın amacı; kötülük olgusunun tiyatro sanatı içindeki kişileştirme, olay ve felsefi olarak kurmaca ediliş biçimlerini araştırmak ve kötülüğün William Shakespeare tragedyalarındaki kötü karakterler üzerinden nasıl yorumlandığını incelemektir.

Bu konuda yapılan literatür taramasında mitolojiden teolojiye, felsefeden sosyoloji ve hukuka kadar birçok alanda kaynaklara rastlanır. Azra Erhat'ın *Mitoloji Sözlüğü* mitolojide yer alan kötülükle ilişkili olay ve karakterler hakkında geniş bir bilgi verirken Bedrettin Cömert *Mitoloji ve İkonografi* adlı eserinde dini ve mitolojik anlatımlarda yer alan kötülük unsurlarından bahseder. Colette Estin ve Helene Laporte'nin *Yunan ve Roma Mitolojisi* adlı eserlerinde bahsi geçen iki kültürün mitolojilerindeki kötücül varlıklara ilişkin bilgi edinilebilirken Deniz Melek Akman ve Yavuz Köktan merceklerini *Türk ve Yunan Mitolojilerindeki Yeraltı Alemine Ait Unsurlar'a* tutarlar. S. H. Hook *Ortadoğu Mitolojisi* adlı kitabında Ortadoğu mitolojisindeki kötücül varlıklara ilişkin bilgiler verirken Samuel Noah Kramer'in *Sümer Mitolojisi* kitabı aynı bilgileri Sümer medeniyeti özelinde sunar.

M. Kazım Arıcan *Kant'ın Kötülük Anlayışı ve Teodise Eleştirisi*, Mustafa Çevik *David Hume'da Kötülük Sorunu*, Aliye Çınar *Leibniz'de Kötülük Problemi ve Teodise*, Şaban Haklı *Kötülük Problemi, Yaklaşımlar ve Eleştiriler*, Harun Işık *Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an'a Göre Şeytan* ve Ali İhsan Yitik *Hint Dinlerinde Kötülük ve Şeytan* adlı eserlerinde kötülük konusunun din olgusu içinde bir sorun olarak ele alınışından ve felsefenin bu soruna getirdiği çözüm önerilerinden bahsederken aynı zamanda dinlerin kötülük ve şeytan kavramlarına yaklaşımlarını da ortaya koymuşlardır.

Kötülüğün felsefede ele alınışına ilişkin kaynaklar arasında ilk sırada Friedrich Nietzsche'nin *İyinin ve Kötünün Ötesinde* adlı eseri gelmektedir. İonna Kuçuradi'nin

Nietzsche ve İnsan kitabıysa hem filozofun insana ilişkin yaklaşımını hem de kötülüğe bakış açısını anlayabilmek konusunda aydınlatıcıdır. Felsefe alanında kötülük üzerine yapılan çalışmalar teolojiyle de dirsek temasındadır. Aliye Çınar *Leibniz’de Kötülük ve Teodise Problemi* adlı çalışmasında Leibniz’in kötülük yaklaşımını teodise kavramı eşliğinde irdeler. Fetullah Kalın *Friedrich Schleiermacher’in Düşüncesinde Kötülük Problemi*’nde Schleiermacher’i, M. Kazım Arıcan *Kant’ın Kötülük Anlayışı ve Teodise Eleştirisi*’nde Kant’ı, Mustafa Çevik *David Hume’da Kötülük Sorunu*’nda Hume’u, Naim Şahin *Hegel Felsefesinde Kötülük Problemi*’nde Hegel’i, Tuncay İmamoğlu *Seneca Felsefesinde Kötülük Problemi*’nde Seneca’yı ve Ülker Öktem *Platon Felsefesinde Kötülük Problemi*’nde Platon’u kötülük olgusu bağlamında ele almıştır.

Kötülük olgusu sosyolojide de mercek altına alınmıştır. Erich Fromm *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri 1* adlı eserinde kötülüğü yıkıcılık kavramı üzerinden ele almaktadır. Zygmunt Bauman *Sosyolojik Düşünmek* adlı eserinde sosyolojik bakış açısının kötülük problemi karşısındaki yerinden bahsetmektedir. Ayşe Akyayla E. Durkheim ve B. Malinowski Ekseninde ‘Sapma’ ve ‘Suç’ Kavramlarına Karşılaştırmalı Bir Bakış adlı çalışmasında sapma ve suç kavramları üzerinden kötülüğe değinmektedir. İlkay Şahin ‘Sosyal Acıya’ Sosyolojik Yanıtlar Bir Sosyodise Olarak Sosyoloji başlıklı çalışmasında sosyodise terimi üstünden kötülüğe ilişkin bir bakış açısı sunarken Sevra Fırıncioğulları *Gerçekleşen Bir Kötülük: Nekrofil: Üst Sınıflardaki Yıkıcılık Eğilimi ve Topluluk Narsisizmi ve Suç, Sapma ve Toplumsal Kontrol* başlıklı çalışmalarında yine temelde kötülük sorunu üzerinde durmaktadır.

Kötülük hukuk alanındaki çalışmalarda suç ve ceza kavramları temelinde ele alınırken bu olgunun toplumsal yaşamdaki yeri üzerinde de durulmuştur. H. L. A. Hart *Hukuk, Özgürlük ve Ahlak* adlı eserinde hukuku özgürlük ve ahlak kavramlarıyla birlikte ele alır. Kötülük bu kavramlara zarar veren bir olgu olarak kendini göstermektedir. Hugo Grotius *Savaş ve Barış Hukuku* ile savaşta ve barışta suçun, kötülüğün nasıl tanımlanacağı üzerinde dururken savaş şartları altında kötülüğün ne kadar sınırlandırılabileceği sorusunu sordurur. Orhan Münir Çağıl *Jhering’in Hukuk Nazariyesinin Anahatları* başlıklı çalışmasında Jhering’in yaklaşımı üzerinde dururken Görkem Birinci *John Wild’in Doğal Hukuk Kuramı: Felsefi Realizmden İnsan Haklarına* başlıklı çalışmasında

Wild'in doğal hukuk kuramından, bu kuramın insan haklarıyla ilişkisinden bahseder. Bunu yaparken kötülük olgusu da satır aralarında kendini göstermektedir. Sururi Aktaş ise *Cezalandırmanın Amacı Üzerine* başlıklı çalışmada kötülüğü cezalandırmanın amacını sorgular.

Georges Bataille'in *Edebiyat ve Kötülük* eseri ile Peter Andre Alt'in yedi ciltlik *Edebiyatta Kötünün Estetiği* incelemeleri de kavramın edebiyattaki yansımalarını araştıran başlıca eserler arasındadır. Alt, dinsel ve mitsel kötünün metafizik Hristiyan bağlamından kopup insan merkezli bir düşünüşün içine yerleşmesinin izini sürer. Bu noktada, kötünün antik tarihi ile modern tarihini ayırmak gerekir. Kötünün modern tarihi onun psikoloji alanına nakledilmesi tarihidir. Shakespeare ya da Racine'in oyunlarında açıklanamayanın gizli çekiciliği olarak belirlediği kötülük, 18. yüzyılda farklı bir bağlantıyla insanın içinde vazgeçilmez bölüme geçecektir. Dolayısıyla erken Romantizm ve Shakespeare oyunları baştan çıkarıcı kötüyü insanla düşünmenin tam da başlangıcında durmaktadır. Shakespeare yüzünü hümanizmanın insan odaklı düşünüşüne dönerken, Ortaçağ, Antik Roma ve akabinde Yunan düşünüşünün izlerini de eserlerine yerleştirmiştir. Onun oyun kişilerindeki ve eylemlerindeki kötüyü belirlemek için kötülük olgusunun tiyatro tarihindeki izini sürmek gerekecektir.

Kötülüğün tiyatro tarihindeki izini sürmeye Medea gibi bir karakterin mitiyle başlamak uygundur. Tiyatro oyunlarında kötülüğün eylem ve kişileştirme ögesi olarak ele alınmasının izleri Antik Yunan tragedyasından bugüne sürülebilir. Mitolojinin ve tragedyaların en çarpıcı kadın kahramanlarından olan Medea, her çağda farklı isimlerce farklı bağlamlarda yorumlanmıştır. Çoğunlukla egzotik kişiliği ve karakterindeki ilkel dışavurumları ön plana çıkarılan bu karakterin kardeşini kesip parçalarını yol üstüne serpmesi, kocasından intikam almak için çocuklarını öldürmesi en önemli eylemleridir. Büyücülüğü, sevdiği kişi tarafından hor görülmesi, özverisinin karşılıksız kalması, yabancılığı üzerinden damgalandığı barbarlığı, ötekileştirilmişliği ve kıskançlığı Medea ile özdeşleşen unsurlardır (Erhat, 2020: 200–201).

Medea'nın kötülükle ilişkisi genellikle kadın kimliği üzerinden sunulmuştur. Sümer mitolojisinde Adem'in ilk eşi olan ve ataerkil yapıya başkaldırdığı için sonraki

kuşaklara çocuk katili olarak aktarılan Lilith ile benzer bir kadere sahip olduğu düşünülür. Medea da ataerkil toplumun erkek egemen ortak bilinci tarafından cezalandırılmıştır. Iason, simyacı ve büyücü olan Medea'nın yardımıyla postu alıp Yunanistan'a döndüğünde üvey amcası Pelias verdiği sözü tutmayarak tahtı Iason'a bırakmaz. Bunun üzerine Medea, Pelias'ın kızlarına babalarını gençleştireceği sözünü vererek yardımlarını alır, gençleştirmek yerine Pelias'ı öldürür. Tahta geçen Iason ve Medea, Pelias'ı öldürdükleri gerekçesiyle sürgün edilir. Yerleştikleri Korinth'te Iason, kralın kızı Kreusa'ya aşık olur. Bir başka kadın yüzünden terk edilen Medea, geline zehirli bir gelinlik hediye eder ve Kreusa bu gelinliği giyince, ona yardım etmek isteyen babası Kral Kreon'la birlikte yanarak ölür. Doğudan batıya gelen bir barbar olarak yansıtılan Medea, Euripides'in tragedyasında intikam için çocuklarını öldüren bir kadına dönüşür. Euripides'in Medea'ya yüklediği kötücül özellikler, Antik Yunan toplumunun dışarıdan gelen kişiler için kullandığı barbar yaftası ve kadının doğasında var olan kötülük önyargısıyla şekillenmiştir. Yunan toplumu, erkek egemen ideolojinin etkisiyle birlikte dişil olan her şeyin aşağılandığı bir yere sürüklenmiştir. Antik Roma'da da durum farklı değildir. Romalı düşünür ve tragedya yazarı Seneca, Medea'nın cadılık yönünü sivriltilir, Iason'u da bu kadının öfkesinin kurbanı olarak yansıtır (Ercan, 2013: 89–100).

Üç savaşta yenilmeyi bir kez doğurmaya yeğ tutan Medea, doğurma eyleminin zorluğunu, erkeklikle özdeşleşen savaştan üstün tutar. Öte yandan bu dizelerin sonunda kadınları iyilikler konusunda kararsız kalırken kötülükler konusunda yaratıcı ustalar olmakla nitelendirir. Tragedyada Koro aşırılıkları onaylamayıp ölçülü olmanın önemini vurgulasa da asıl suçlu olarak Iason'u işaret etmeye devam etmektedir. Medea'nın intikam için çocuklarını öldürmeye karar vermesinin sebebi bir erkeğin yaşayacağı en büyük acının çocuksuz kalmak olduğunu düşünmesidir. Medea'nın cinayet planının yanlış ve kötü olduğunun bilincinde olan Koro buna toplumsal kuralları yok sayarak evliliğini yıkan ve başka bir kadınla yaşamaya başlayan Iason'un sebep olduğunu dile getirir (Dicle, 2019: 383–385). Çünkü Medea'nın işlediği cinayetlerin temel motivasyonu uğradığı ihanete karşı adalet arayışıdır.

Euripides'in Medea'yı kötülükle özdeşleştirip özdeşleştirmedeği konusu Antik Yunan'da kadınların ve yabancıların ötekileştirilmesi olgusundan yola çıkılarak

tartışılmıştır. Medea tragedyada Yunan olmayan, dolayısıyla barbar kategorisinde değerlendirilen bir karakterdir. Barbar da Yunan tragedyasında kötülük için ateşleyici güçlerden biridir. Barbar sözcüğü Yunanca-İngilizce sözlükte ‘Hellen olmayan’ ve ‘yabancı’ anlamlarına gelmektedir. Herodotos’un etnisite, dil, din ve kültür birliğini ifade eden ‘to Hellenikon’ kavramı Panhellenizm’i somutlaştırmış, Hellenler dışındaki bütün toplumlar barbar olarak tanımlanmıştır. İlk olarak dil özelinde kullanılan bu kelime Yunanca konuşmayan tüm halklar için kullanılmıştır. Homeros ‘kaba konuşan’ anlamına gelen ‘barbarophonos’ kelimesini kullanmış olsa da kelime tek başına olarak ilk kez Klasik Çağ’da görülmüş ve Pers Savaşları ile asıl anlamını kazanmıştır. ‘Barbaros’ kelimesi bu dönemde Persleri ve onların hakimiyeti altında olan halkları kapsamıştır (Yalazı, 2020: 292–293).

Aiskhylos’un *Persler* tragedyası barbarlıkla özdeşleştirilen Perslerin kadınsılıklarının, zenginlik ve şatafat düşkünlüklerinin vurgulandığı, Hellenlerin ise erkeksiliklerinin ve ölçülülüklerinin öne çıkarıldığı bir oyundur. Aiskhylos oyununda sahneye Pers ırkına mensup kişileri çıkarır, hikâyeyi onların ağzından anlatır. Karakterler kendilerini ve ülkelerini tanımlarken ‘barbar’ sözcüğünü kullanır. Ulak karakteri mensubu olduğu Pers ordusunun başına gelenleri anlatırken barbar ordusunun tamamen yok olduğunu söyler. Barbar tabirinin ayırt edici özelliklerinden biri olan yıkıcılık *Persler* metninde Pers olmakla özdeşleştirilen özelliklerden biri olarak karşımıza çıkar.

Yunanlar ve Persler arasındaki dini ayrım da barbarlık olgusu üzerinden ele alınmaktadır. Herodotos, Perslerin tanrıları insan formunda kabul etmediklerini belirtse de Pers tanrılarını Hellen tanrılarının isimleriyle anar. Tanrıları insan formunda kabul etmemek de barbarlıkla ilişkilendirilir, çünkü bunun sebebi olarak Perslerin tanrı heykeli, tapınak ve sunak gibi şeyleri yapmayı bilmemeleri gösterilir. Kent kültüründen uzak olan Persler tanrıların tapınaklarına zarar vermekten de geri durmayan bir ırk olarak ele alınır, bu da tragedyada ele alınan savaşta yenilgiye uğramalarının en önemli nedenlerinden biridir (Yalazı, 2020: 1744).

Persler tragedyasında Ulak uğradıkları yenilgiyi Tanrıça Pallas’ın kentini tanrıların koruduğunu söyleyerek açıklar. Perslerin tanrılarının isimleri neredeyse hiç

anılmaz, onlar genellikle ordularına kasteden kötü bir ‘daimon’ yüzünden zarar gördüklerini dile getirirler. Bu ‘daimon’ inancı gizli ve uğursuz ruhlarla çeşitlenir. Yunanların isimleri tanrı ve tanrıça isimleriyle birlikte anılırken Perslerin isimleriyle sadece kötücül varlıklarla birlikte anılır. Bu da yazarın Persleri tanrıların yolundan ayırdığının bir göstergesidir (Aiskhylos, 1997: 36–55). Aiskhylos Perslerden bahsederken yaşadığı dönemde kadınlarla özdeşleştirilen kavramları kullanır. Lüks, yumuşaklık, zarafet bu kavramlardan bazılarıdır (Yalazı, 2020: 1747). Korku da bu özellikler arasındadır ve barbarlıkla özdeşleştirilmiştir.

Persler tragedyasında koroya göre Pers beyleri Asya’nın farklı uluslarını haraca bağlamıştır. O ulusların mensupları Pers kralının önünde yere kapanıp köleliklerini dile getirmektedir. Bu despot yönetim insanların düşünce ve ifade özgürlüğünü de ellerinden almıştır. Perslerin Yunanlar karşısında yaşadıkları yenilgi bu ‘zor boyunduruğunun’ kırılmasını sağlayacaktır. Tragedyada milletin yakarıları üzerine dirilip onlara seslenen Darius toplumunun kendisine duyduğu saygıyı ‘yüreklerinden silinmeyen eski korkuya’ bağlar. M.S. I. yüzyılda antik yazarlar barbar terimini vahşilik, zalimlik ve savaşçılık özellikleriyle özdeşleştirmiştir, bu özellikler de tipik barbar fikrinin temel unsurları olarak kabul edilmiştir (Karakoç, 2019: 1).

İlerleyen yüzyıllarda kötülükle özdeşleştirilen bir diğer kavram da cadılık olmuş, tıpkı barbarlar gibi cadılar da kötülüğün temsilcileri olarak ele alınmıştır. Aynı ölçüde tiyatro oyunlarında kişileştirme unsuru olarak kendilerine yer bulacak olan cadılar, şeytanın hizmetkârları olarak tanımlanan kişilerdir. Bu kişilerin hem doğaüstü güçleri vardır hem de şeytanla anlaşma yapmışlardır. Cadıların şeytanı onurlandırmak için yaptıkları toplantılara ‘sabbat’ adı verilir. Bu toplantıların geceleri ıssız ve ormanlık alanlarda yapıldığına inanılır. Cadılarla özdeşleşen en önemli şeylerden biri de uçuş yetenekleridir. Cadılık antik dönemlerde doğacı, sezgici, iyicil bir pozisyondayken giderek kötülükle özdeşleşmiştir. Erken Ortaçağ’da büyü kaynaklı yaralanmalar ve ölümlere ilişkin yasalar bulunsa da bu konularda soruşturmalar azdır (Tekin, 2015: 311–312). Tarihte bilinen ilk cadı ya da kahin M.Ö. X. yüzyılda yaşadığına inanılan Endor bilicisi Endora’dır. Doğüstü güçlerinden ve kahinlik özelliklerinden yararlanan bu kişiler ilerleyen yüzyıllarda özellikle Eski Roma’da kötülükle özdeşleştirilmişlerdir.

Baküs törenlerine katılan kadınlar lezbiyenlikle ve zina yapmakla suçlanırken bu sebepler cadılık yaftasına maruz kalan kadınların toplu katliamlara uğramasına yol açmıştır. Avrupa’da büyücülerin yakılarak öldürülmesi III. yüzyılda başlarken kilise, büyücülüğü ve kahinliği V. yüzyılda kötülükle özdeşleştirerek cadı avlarının önünü açmıştır (Karaküçük, 2010: 44–45).

M.Ö. 1760 yılı civarında Mezopotamya’nın Babil ülkesinde ortaya çıkan ve tarihin en eski yazılı yasalarından biri olan Hammurabi Kanunları’nın birinci maddesi cadılık yapmayı ölümle cezalandırır. İkinci maddeyse cadılık yaptığına dair yeterli delil bulunmayan kişilerin varlıklarının demon tarafından işgal edilip edilmediğini tespit etmek için sıklıkla kullanılan ve sonu genellikle ölümle biten su deneyine tabi tutulmasıyla ilgilidir. Avrupa’da 1420-1430 yıllarında cadı avı çağı başlamış, cadılık, büyü ve büyücülük kavramlarının anlamları birbirine karıştırılarak ortaya belirsiz bir tablo çıkarılmıştır. Şeytanın yeryüzündeki işbirlikçisi olarak cadı figürünü gösteren kilise, büyüsel ritüelleri sağaltıcı bir amaçla kullanan kişilerin uygulamalarını da zararlı büyüler olarak değerlendirmiştir. Bunun sonucunda XVI. yüzyılın ikinci yarısında “...şifalı otlar bilgesi, afsuncu, falcı, yağmur duacısı, üfürükçü gibi geleneksel kültürden beslenen ilkel büyücü tipleri kara büyü ayinlerine katılan, gece uçuşları düzenleyen, şeytanla işbirliği içinde çalışan ve hayvana dönüşebilen (Akın, 2001: 44–51)” cadı figürleriyle özdeşleştirilmişlerdir.

Cadı karşıtlığı ilerleyen yüzyıllarda fazlasıyla güçlenmiş ve toplumların geneline yayılmıştır. 1300-1500 yılları arasında cadı davalarına ilişkin 500 adet kayıt varken XVI. yüzyıl sonları ve XVII. yüzyıl başlarında bu sayı özellikle Batı Avrupa’da oldukça yükselmiştir. Doğu Avrupa’da ise XVIII. yüzyıl ortalarına kadar süren cadı avı furyası bu döneme ilişkin önemli bir ipucu vermektedir. Ataerkil kültür için tehdit oluşturan bu kadınlar bu özellikleri nedeniyle cadı yaftasına maruz kalmışlardır. Sonuç olarak Avrupa ülkelerinden Rusya’ya kadar yüz binlerce köylü kadın cadı avının kurbanı olmuştur (Berktaş, 1992: 75). Ekonomik ve politik buhranlar cadı olgusunu Avrupalılar için daha da korkutucu bir boyuta taşımıştır. 1000-1400 yılları arasında yaşanan tehditler ve kuşatılmışlık hissi toplumsal paranoyaları beraberinde getirmiş ve komplo teorileri günlük hayatın içinde kendine önemli bir yer bulmuştur. Şeytan figürü de yeni ve

kapsamlı bir anlam kazanmış, yaşanan tüm olumsuzluklar Avrupa Hristiyanlığını yıkmak isteyen şeytanın kurguladığı iç düşmanlar olarak tanımlanmıştır. Cadı figürü de bu tablonun tam ortasına yerleşerek erken modern döneme taşınmıştır (Martin, 2009: 16). Kötülüğün bir kavram olarak tiyatro sahnesine çıkmasıyla özellikle Ortaçağ'da kilise sahne üzerinden tüm kötücül varlıklara savaş açmıştır, ibret oyunları da bu savaşın en önemli silahlarından biri haline gelecektir.

Elisabeth Dönemi'nde yaşayan Shakespeare'in (1564-1616) *Macbeth* (1606) oyunu kötülüğün doğası üzerine kurulmuştur ve insanın yozlaşması da bu temaya eşlik eder. Cadıların da olay dizisinin gelişiminde önemli bir yere sahip olduğu oyunda kötülük insani isteklerin ve hırsın doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Doğaüstü güçler *Macbeth*'te önemli bir yere sahiptir ama Shakespeare bu gücü kötülüğün kaynağı olarak sunmaz, bu varlıklar insana sadece aracılık etmektedir. *Macbeth*'i kötülüğün hizmetkârı haline getiren cadıların sözleri değil kendi hırsı ve Lady *Macbeth*'in acımasızlığıdır (Sinha, 2016: 42). Shakespeare doğaüstü, kötücül varlıkların insandaki kötülüğe sempati beslediği düşüncesini *Macbeth*'teki cadılar üzerinden öne sürmüştür. *Macbeth* oyununun atmosferinin bu denli ürkütücü olması da doğaüstü varlıkların kötülüğün hüküm sürdüğü bu dünyayı etkileri altında tuttuklarını göstermektedir (Wooster, 1942: 24–25). Cadıların *Macbeth*'in kötülüğünü harekete geçirdiği düşüncesi de yaygın bir düşüncedir. Özünde kötü bir adam olmayan *Macbeth*, cadıların etkisiyle ve Lady *Macbeth*'in hırslı doğasını harekete geçirmesiyle kötülüğün sınırlarına girer (Ayyıldız, 2019: 1046). *Macbeth* oyunun başından itibaren kötülük tarafından etrafı kuşatılmış durumdadır. Cadıların ortaya çıkışı kendini hissettiren kötülüğün somutlaşmasıdır. O noktadan sonra cadılar, kötülük yolculuğunda *Macbeth*'e eşlik eder. *Macbeth*, kan dökerek kötülük yaptıkça cadılar da kötülüğün sesi olarak ona kendilerini dinletmeye başlar. Çünkü *Macbeth* cadılar için yuvalanacakları mükemmel bir yapı gibidir. Üstelik ne yaparsa yapsın kötülüğün tüm yükünü kendi üzerine almakta ve hiçbir doğaüstü varlığı kötülükten sorumlu tutmamaktadır (Wooster, 1942: 29–45). Cadıların *Macbeth*'in karşısına çıktıklarında onu selamlarken kullandıkları unvanlar *Macbeth*'in aklına dahi gelmeyecek şeyler değildir: “Selam Glamis beyine! Selam Cawdor beyine! Selam yarının kralına (Shakespeare, 2014: 9)!” *Macbeth* cadılardan duyduklarının sorgulamasını yaptıktan

sonra onlara ahlaki bir değer yükler ve hedefe ulaşmak için eyleme geçmesi gerektiğine karar verir (Sinha, 2016: 43).

Cadıların ve doğaüstü varlıkların Shakespeare metninde yer alma nedenine ilişkin açıklamalardan biri de yazarın bu kalıplaşmış inançları ve önyargıları kullanarak halkın beğenisini kazanmaya çalışma ihtimalidir. *Hamlet*'teki (1600) hayalet ve *Macbeth*'teki cadılar gibi halkın toplumsal hafızasında ve yaygın inançlarında yer etmiş figürler bu oyunların kitleye ulaşmasını kolaylaştıracaktır. Shakespeare zemine bu tip öğeleri yerleştirdikten sonra oyunlarında yer alan ahlaki ve felsefî sorgulamaları da yapacak, böylece hem sorunu ve çözümü doğaüstü alanda arayan seyirciye hem de akıl ve vicdan sorgulamasıyla hayatı çözümleyen seyirciye hitap edecektir (Wooster, 1942: 32).

Arthur Miller'ın (1915-2005) *Cadı Kazanı* (1953) oyunu da Avrupa tarihinde geniş bir yer tutan cadılık olgusunu merkeze alan bir oyundur. Shakespeare'in doğaüstü figürler üzerinden insan aklını ve vicdanını sorgulaması gibi Miller da cadılık olgusunu merkeze yerleştirdiği oyununda politik bir eleştiri kaleme alır. Oyun, yazarının 1996 yılında *The New Yorker* dergisinde belirttiği üzere; McCarthy dönemindeki siyasi ve toplumsal durumların cadı avı metaforu üzerinden ele alınmasını içerir (Kozal, 2013: 55). Miller'a göre XVII. yüzyılda farklı düşünen ve yaşayan kişiler cadılık yaftası vurularak kısıpca alınırken XX. yüzyılda bu damga yerini komünist damgasına bırakmıştır. Cadı olarak avlananları gören insanlar otosansüre başvurarak kendi düşünce, söylem ve eylemlerine ket vurur. Korku, suskunluğu beraberinde getirir. Susma ve susturma merkezli bir kamuoyu oluşturma'nın yolu susmayan kişilere karşı yaptırım uygulamak olarak belirlenmiştir (Güler, 2016: 397). Böylelikle iktidar mekanizması, sistemini sorgulayan bireye karşı şeytani bir planla gücünü sürdürür.

Şeytan da cadı figürü gibi bir kötülük temsilcisidir. Şeytanla anlaşılan insan figürü Ortaçağ'ın ana meselidir. Ortaçağ'da tiyatro kilise tarafından büyük bir saldırıya maruz kalmıştır. Bu saldırıların temelinde tiyatrunun Hristiyanlığın yükselişine engel olduğu görüşü vardır. M.S. 200 yılında bir yazar tiyatroya şeytanın kilisesi adını verir. IV. yüzyılda kilise, düğünlerde oynanan küçük oyunlar ve farslar için oyuncular geldiğinde

papazların düğün yerinden ayrılmasını istemiştir. V. yüzyılda oyuncuların dini törenlere alınmaları yasaklanır (Fuat, 2010: 58).

Kilise tiyatrosunun ön plana çıktığı bu dönem akrobatların, soytarıların ve hokkabazların da halk arasında ve saraylarda ilgi görmeye başladığı bir dönemdir. Bu dönemde tiyatro düşüncesinde yeni gelişmelerin yaşanmamış olmasının en önemli nedeni, Ortaçağ'da tiyatronun yasaklanmış olması ve din adamlarının tiyatronun zararları üzerine bildiriler yayınlarak kara propaganda yapmasıdır. Tiyatroya ilişkin ilk örneklerse *Kitab-ı Mukaddes*'ten bazı bölümlerin sahne etkileri de göz önünde bulundurularak seslendirilmesiyle ortaya çıkmış, işin içine oyuncuların ve diyalogların girmesiyle performanslar gerçek bir canlandırmaya dönüşmüştür. O zamana kadar manastırların içinde var olan bu tiyatro, XIII. yüzyılda manastırların dışına taşınmış, kent yönetimleri tarafından da yapımı üstlenilen bir sanat olarak görülmeye başlanmıştır. Dinsel tiyatronun en önemli türleri; gizem oyunları, mucize oyunları ve ibret oyunlarıdır. İyilik ve kötülük konusunun ön planda olduğu tür olan ibret oyunları İngiltere'de ortaya çıkmıştır. Dini temaların işlendiği Ortaçağ Tiyatrosu giderek büyümüş, oyun yeri kilisenin içinden dışarı taşmış, oyunlarda yüzlerce oyuncu rol almaya başlamıştır. İyilik ve kötülük, cennet ve cehennem olguları bu oyunların dekorlarında da etkisini göstermiştir (Yıldız, 2005: 430–431).

Ortaçağ Tiyatrosu'nun devam edebilmiş olmasının gizi, insanlardaki ölümsüz oynama yeteneği ve seyretme isteğine bağlanmaktadır. Kilise bu yüzyılda dini tiyatroyu başlatarak tiyatro sanatına yeni bir soluk getirmiştir. İbret oyunları bu dönemin tiyatrosunda önemli bir yer tutar. Adından da anlaşıldığı gibi seyircileri anlatılan hikâyeye aracılığıyla ibret almaya ve dinin emirleri doğrultusunda yaşamaya yönlendiren bu oyunlar ruhun kurtulması için nasıl yaşanması gerektiği konusuyla ilgilidir. Hristiyanlığın yasakladığı yedi büyük günahın insan için ne kadar kötü olduğunun vurgulandığı bu oyunlar, insanın şeytanın silahlarına karşı hangi araçları kullanabileceği üzerinde durur. Bu araçlar iman, ümit, merhamet, adalet, kararlılık, ağırbaşlılık ve cesaret gibi erdemlerdir. İbret oyunları içinde en tipik özellikleri taşıyan ve en çok bilinen oyun olan *Everyman* insanları sonlarını düşünerek yaşamaya yönlendirir (Çiğdem, 2010: 132). XV. yüzyılın sonlarında yazıldığı düşünülen bu oyun, insanın hayattayken sahip olduğu

zenginlik, güç ve akıl gibi özelliklerinin, ölüp Tanrı'nın karşısına çıktığında kendisine fayda etmeyeceğini savunur. Oyuna göre o anda önemli olan ve insanı kurtarabilecek tek şey işlediği sevaplar ve yaptığı iyiliklerdir. İngiltere'de oynanan ilk ibret oyunu 1384 yılında York'ta sahnelenen *Play of the Lord's Prayer*'dir. Azizlerin ya da *Kutsal Kitap*'ta var olan kişilerin yerini temsili kişilerin aldığı bu oyunlarda iyilikler ve kötülükler de somut varlıklar olarak sahneye taşınmıştır. Günahlar ve sevaplar, kötü davranışlar ve faziletler de sahnede oyun kişileri olarak yer almıştır. Şeytan ve yardımcılarının da sahnede olduğu bu oyunlarda bu karakterler çoğu zaman mizahi bir çizgide ele alınır. İspanya'daki dinsel oyunlarda da kötülük olgusunun sahneye taşındığını görürüz. En eski dinsel oyunların *Kutsal Kitap*'taki öykülerden ya da azizlerin yaşamlarından oluşturulduğu İspanya'da 'autos sacramentales' adı verilen bir oyun türü gelişmiştir. İngiltere'deki ibret oyunlarına benzeyen bu oyunda evrenin yaratılışı, İsa'nın doğuşu, yargı günü gibi konular işlenmiştir. Bu konular işlenirken alegorik bir anlatı benimsenmiş, *Kutsal Kitap*'ta yer alan kişiler günlük hayattan insanlar olarak temsil edilmiştir. Şeytanın genellikle bir korsan ya da Arap olarak sahneye taşınması, kötülüğün tıpkı barbarlık konusunda olduğu gibi ötekileştirici kodlar üzerinden ele alındığını göstermektedir. İspanya'da bu oyunlar oynanırken, "...önce büyük bir alay düzenlenerek sokaklardan geçilir, oyunun oynanacağı kiliseye gidilirdi; bu alaya çoğu zaman dev kılığına, canavar kılığına sokulmuş insanlar da katılırdı (Fuat, 2010: 65–91)." Dev ve canavarlar da bu dönemde kötülükle özdeşleştirilen ve kötülüğün cisimleştiği hayali yaratıklardır.

Kötülükle özdeşleşen en büyük figür olan şeytan da sonraki yüzyıllarda bir karakter olarak tiyatro sahnesine çıkartılmıştır. Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) ve Christopher Marlowe (1564-1593) gibi yazarların eserlerine konu ettiği ve başka sanat eserlerine de uyarlanan Faust söylencesi bu konudaki en net örnekler arasındadır. Faust, eski bir Ortaçağ Alman söylencesi kahramanıdır. Büyüye merak salan bu kahraman isteklerine ulaşmak için şeytanla bir anlaşma yapar ve bu anlaşmanın sonucunda lanetlenir. Doktor Faustus karakterinin gerçekten yaşadığına dair çeşitli görüşler vardır. Doğruluğu kesin olmayan ama yaygın olarak kabul gören birçok kaynağa göre bu karakter 1500'lü yılların ilk yarısında Almanya'da Wittenberg civarında yaşamış

bir büyücü ve simyager olan Doktor Johann Georg Faust'tur (Sağlam, 2010: 8). Faust anlatıları birçok uyarlamayla ele alınmış ve 'Faustian' denilen bir tür ortaya çıkmıştır. Marlowe Katolik-Protestan çatışması üzerinden İngiltere'deki çalkantılı durumu ön plana çıkartırken, Goethe Gretchen'in aşkını hikâyeye dahil ederek Romantizm'e eğilim gösterir. Thomas Mann'ın (1875-1955) *Doktor Faustus* (1947) romanında Faust figürü olarak Leverkühn, müzikal deha için şeytanla anlaşma yapar ve hikayenin sonunda ölür. Bu romanda dehayla delilik arasındaki çizgi anlaşmanın gerçekliğini kuşkulu bir duruma getirir ve psikolojik bir boyut ortaya çıkar. Gaston Leroux'un (1868-1927) *Operadaki Hayalet* (1909) ve Oscar Wilde'ın (1854-1900) *Dorian Grey'in Portresi* (1891) romanlarıysa ana hikayeden esinlenerek oluşturulmuş farklı hikayeler olarak karşımıza çıkar.

Terry Pratchett'in Eric romanı Faust anlatısının fantastik türde parodisi olarak güzel bir popüler edebiyat uyarlamasıdır. 2007 yapımı Ghost Rider filmi ise motosikletli Faust figürü ile Hollywood'un Faustian anlatılara olan ilgisinin örneklerindendir. (...) Geleneksel Faust anlatılarında ölümsüzlüğün ve ölümün anlamı çoğunlukla inançlar bağlamında kurulduğundan ölüm bir bedel olarak dikkat çekmektedir. Bu bedel çoğunlukla şeytanla yapılan anlaşmanın karşılığı olarak acılı bir son ve sonrası cehennem azabıdır. Fakat Leroux ve Wilde'in metinlerinde dönemlerinin zihniyetine paralel giden bir inançtan uzaklaşma söz konusudur. Ölümsüzlüğün tanımı sanatla ilişkilendirilirken inanç ya semboliktir ya da hiç yoktur. Ölümsüzlüğün bedeli olarak ölüm yine mevcuttur, fakat ceza değil kurtuluş olarak temsil edilir. Yaşadığı ve yaşattıklarının çirkinliği altında ezilen Dorian da çirkinliğinin ve sevgisizliğinin altında ezilen Erik de ölümleriyle yaşadıkları azaptan kurtulurlar (Alkan, 2014: 1-4).

İnsanın şeytanla yaptığı anlaşma, kendi iradesinin sınırlarını aşan şeylere erişme isteğinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Bilgi, zenginlik gibi hedeflerin yanında gençlik ve ölümsüzlük gibi insanın kontrolünde olmayan şeyler de bu anlaşmaların konusunu oluşturmaktadır. Faust modern insanın aklındaki soruları dile getiren, onun bilgiye duyduğu açlığı, bildikleri ve elde ettikleriyle yetinmeyişi, doyumsuzluğunu ve daha fazlasına ulaşmak için risk almaktan çekinmeyişi temsil eden bir karakterdir. Özellikle Marlowe ve Goethe'nin eserleri Faust'u tiyatrodan işleyen en önemli eserlerdir. Türk tiyatrosunda da Necip Fazıl Kısakürek (1904-1983) Faust söylencesinden yola çıkarak *Siyah Pelerinli Adam* (1943) oyununu kaleme almıştır.

Faust söylencesini oyunlaştıran Marlowe kötülüğü bilginin, yeteneğin ve hırsın doruklarında bulur. Bilgisi, yeteneği ve hırsıyla doktor unvanına erişen Faustus tüm bunlarla yetinemez ve büyü yapmayı öğrenmek ister. Bu sayede maddi dünyanın fiziksel sınırlarının dışına çıkacak, insanların sadece düşüncelerine değil duygularına da hükmedecek, hatta doğa olaylarını bile kontrolüne alabilecektir. Faustus, koronun deyimiyle bilgisiyle kibir denizlerine yelken açmış, mum kanatlarının erişemeyeceği yerlere çıkmıştır. Tanrı'nın çizdiği sınırı geçtikten sonra onun yoldaşları melekler değil cinler ve şeytanlar olur. Bu şeytanların en ünlüsü Mephistopheles'tir. Faustus büyü yaparak onu kendi hizmetine almak ister. Mephistopheles de bu isteği olumlu karşılar, çünkü Tanrı'nın adına acı çektiren, kutsal kitabı yadsıyan kişilerin ruhunu elde etmek için fırsat kollamaktadır. Ancak o ruhun ele geçirilmesi için kişinin şeytanı çağırmak uğruna cehennem yolunu tutmuş olması gerekmektedir. Doktor Faustus'un hırsı öylesine güçlüdür ki Mephistopheles'in onu doğru yoldan ayrılmaması için ikna etme çabaları bile boşa gider. Şeytandan daha radikal bir karakter olan Faustus ise cennetin mutluluğundan mahrum kaldığı için acı çeken Mephistopheles'i küçümser. Ruhunu Lucifer'e sunması karşılığında ondan tam bir doyum içinde yaşayacağı yirmi dört yıl talep eder. Bu yıllar içinde Mephistopheles hep hizmetinde olacak, ne isterse verecek, ne sorarsa söyleyecek, düşmanlarını öldürüp dostlarına yardım edecektir. Doktor Faustus'un uşağı Wagner de efendisiyle aynı yoldadır. O da büyüünün gücüne ulaşmak istemektedir, en az Faustus kadar kibirli bir karaktere sahiptir. Kibir de kötülüğün en belirgin enstrümanlarından biridir. Oyunun finalindeyse Faustus yaptıklarından pişmandır. Zamanın durmasını, kendisine verilen sürenin uzatılmasını ister. Bu süre boyunca Tanrı'nın rızasını kazanmak için iyilikler yapacaktır ama saat dolduğunda Faustus ölür. Koro seyircilerin Faustus'un yazgısından ibret alması için gerekli sözleri söyler. Faustus'un cehenneme düşüşü bu düşüşü seyreden seyircilere ibret olmalıdır ve insanlar yasak şeylere ancak uzaktan bakmalıdır. Aksi halde yasak şeylerin derinliği Faustus gibi zeki insanların Tanrı'nın onayladığı ölçüden dışarı taşmalarına neden olur (Marlowe, 1999: 19–117).

Goethe'nin *Faust* (1790) eserinde Tanrı ile Mefistofeles'in Faust üzerine iddiaya girmeleri oyunu başlatan adımı oluşturur. Faust karakter özellikleriyle bu iki varlığın da dikkatini çeken biridir. Tanrı, Mefistofeles'in onu ele geçirmeye çalışmasına izin verir,

çünkü Faust'un kişiliğinin sağlamlığına güvenmektedir. İyi bir insanın karanlık arzularının içinde debelense de doğru yoldan asla ayrılmayacağını dile getirir. Faust, Mefistofeles ile çıktığı yolculukta zaman zaman pişmanlığa kapılır ama geri dönülemeyecek bir noktada olduğunu düşünmektedir. "Tanrılara benzemiyorum ben! Fazla derin düşünmüşüm, / Toprağı eşeleleyen solucana benziyorum," der (Goethe, 2019: 30–47). Goethe'nin Faust'u entelektüel ve kuşkucu bir karakter olarak yazılmıştır. Çağının insanı olan bu karakter dinamizmiyle ön plana çıkar. Tek arzusu gelişmek ve bilgiye egemen olmaktır. Bu karakterde yaşanan dönüşümün arka planında dünyanın yaşadığı dönüşüm bulunmaktadır. Modern dünyanın en önemli dinamiği olan değişim, bu dünyanın insanı olan Faust'un peşine düştüğü bir niteliktir. Hız kavramı da yaşadığı çağ ile bağlantılı olarak Faust için önemli bir yerdedir. Hızlı olacak, daha büyük işler yapacak ve kendine olan güvenini tesis edecektir. Sadece teorik bilgiyi değil duygusal bilgiyi de isteyen Faust, insanı var eden her duyguyu sonuna kadar yaşamak istemektedir. Amaçlarını gerçekleştirmek uğruna yaşayacağı olumlu ya da olumsuz her şeyi göze almıştır (Sevim Salman, 2010: 36–37).

Marlowe ve Goethe'nin eserlerinde şeytanla anlaşma yapma metaforu bilginin en üst sınırlarında dolaşan ve daha fazlasını isteyen insanın şeytanı çağırması ya da onun dikkatini çekmesi olarak ele alınırken doğu kültürünü temsil eden Kısakürek'in oyununda şeytan kendi isteğiyle insanın karşısına çıkar ve bu karşılaşma sonucunda şeytanın şerrinden sakınan bir insan figürüyle karşı karşıya kalırız (Sağlam, 2010: 9). Kısakürek'in oyununda şeytanın vaatleri insanın zaafı ve bilgi isteği üzerine şekillenmiştir. Şeytana göre felaket de tam olarak burada, insanın bilgi isteğindedir. Karşısındaki insana, "Başı önünde, tevekkül ve teselli içinde akan insan zincirinin herhangi bir halkası olmaya razı değilsin (Kısakürek, 2000: 134)," der.

Marlowe'un Doktor Faustus'u Szerb'in ifadesiyle ara oyunun arada kalan trajik kahramanıdır. Bu dünyanın nimetlerinden yararlanmayı bilen, kendini bu dünyanın insanı, mikro kozmos olarak dünyanın gizlerini çözmeye muktedir insan olarak gören birey, Tanrı ve ölüm meseleleri karşısında çaresizdir. Akıl ve dinin açıklamaları arasına sıkışmıştır. Akıl-Ruh ikilemidir söz konusu olan. Goethe'nin insanı ise evrensel var oluşun, Tanrı'ya başkaldırma, kendini Tanrı'dan üstün görüş (Strum und Drung) ile Tanrı karşısında yerini kabul etme, ölçülü olma (klasisizm) arasındaki salınımın gerilimi üzerinde durmaktadır; akıl-

duygu karşıtlığı. Siyah Pelerinli Adam'da Şeytanın nedensiz gelişi oldukça korkutucudur. Çünkü Marlowe ve Goethe'deki gibi Şeytan ile karşılaşma meselesinde bireyin bir dahli söz konusu değildir. Dolayısıyla şeytan'ın her an her yerde ve herkesin karşısına çıkabileceği kuşkusunu salar yüreklere. Üstelik şeytan-kötülük çok yakındır ve istediği zaman kolaylıkla evinizin içine girebilir (Sağlam, 2010: 20–21).

Kötülüğün tiyatro sahnesindeki yeri onu ele alan yazarların yaşadıkları dönem ve temsil ettikleri sanat düşüncesi doğrultusunda değişimlere uğramıştır. Alman yazar Friedrich Schiller'in (1759-1805) *Haydutlar* (1781) oyunu Fırtına ve Coşku (Sturm und Drung) akımının ve bu akımın kötülüğe yaklaşımının en belirgin örneklerindendir. Bir Frenk kontunun iki oğlu arasındaki çatışma oyunun temelini oluşturmaktadır. Bu çatışmayı başlatan tarafsa güçlü ve yakışıklı bir adam olan ağabeyi Karl'ı kıskanan Franz'dır. Franz ağabeyinin bazı kötü özelliklerini kullanarak ona bir mektup komplosu kurar ve babasıyla arasının açılmasına sebep olur. Hedefi ağabeyini evlatlıktan reddettirip tek varis olmak, yaşattığı acıyla babasının ölümüne sebep olarak da onun yerine geçmektir. Kötülük ise bu planında Franz'ın en büyük yardımcısı olacaktır. Planına ağabeyini tanıyan birinden gelen mektubu babasına okuyarak başlayan Franz, kendi yazdığı bu mektupta ağabeyine tecavüz, cinayet ve isyan suçlarını yükler. Bu üç suç kötülüğün en aşırı türlerindendir. Franz mektubun ardından kendi retorikleriyle de ağabeyinin kuyusunu kazmaya devam eder. Karl "...tövbekar Tobias'ın hikâyesini okuyacağı yerde, Julius Caesar, Büyük İskender gibi kapkara kafirlerin maceralarını (Schiller, 1958: 6)..." okumayı tercih etmiştir. Ağabeyi için çizdiği kötü insan imajı dönemin şartlarına göre oldukça başarılıdır, çünkü Franz kötülüğün ne olduğunu gayet iyi bilmektedir. Franz, anasının karnından ilk çıkan evlat olamamıştır, bu yüzden veliaht olma hakkını sonsuza kadar kaybetmiştir. Üstelik Karl'ın aksine çirkin bir adamdır, bu da onu sosyal hayatta kaybetmeye yazgılı bir noktaya mahkum etmektedir. Sevddiği kadın da ona değil ağabeyine aşıktır. Franz tüm bunlar yüzünden babasını, hatta doğayı ve tanrıyı suçlamaktan çekinmez. Ona göre hakkı yenmiştir. Kardeşine verilen üstünlüklerden mahrum bırakılmış, doğa iki kardeş arasında tarafsız davranmamıştır. Öyleyse doğa Franz'dan daha kötücüdür.

Franz her şeyden önce bir Aydınlanma kafasına sahiptir, planlarını ve stratejilerini soğukkanlı bir aklın araçlarıyla gerçekleştirir... Franz'ın akılcılığı (...) bir akıl

felsefesini radikal biçimde rayından çıkararak büyük suçları meşru gösterecek şekilde yeniden yorumlayan bir modelin söz konusu olduğunu göstermektedir (Alt, 2016: 36).

Franz kötülük ormanına tam anlamıyla girmeden önce kendisini durdurabilecek tüm etik değerlerle hesaplaşır. Vicdanından sonra sıra babasıyla olan kan bağına gelir. Bir kişinin ebeveynine karşı kötülük yapması tüm etik değerlerin ötesinde bir yerde yanlıştır; kan bağı. Franz ölümcül mantığını burada da devreye sokar ve babasının sırf baba olduğu için edindiği kutsallığı paramparça eder. Çünkü bu kutsallık bir kurnazlıktan ibarettir. Franz'ın babası onu sevdiği için dünyaya getirmemiştir, çünkü o sırada kendisini tanımamaktadır. Erkek olarak dünyaya gelmiş olmasının da bir önemi yoktur, tıpkı kadın olarak gelme ihtimalinin öneminin olmadığı gibi. Şahsına saygıya dayanmayan bir sevgiyi kabul etmeyen Franz, kendi deyimiyle hayvani bir isteği tatmin eden hayvani bir hadiseden başka bir şey olmayan doğum olayının kutsallığını yıkar. Artık önünde onu kötülük yapmaktan alıkoyacak hiçbir şey kalmamıştır. Franz'ın akıl bağı olan materyalist düşünce de kan bağına yadsıyan bir izlek ortaya koyar. Bu düşünceye göre bencillik tek geçerli davranış prensibi olmalıdır. Franz'ın bencillik öğretisi materyalizmin bile ötesine geçen bir seviyededir. 'Ateist bir Aydınlanmanın satanik felsefesi' olarak tanımlanabilecek bu öğreti daha düşük bir seviyede olmakla birlikte Karl'da da kendini gösterir. Karl karakterinde de koşulsuz, nedensiz ve yüzde yüz bir iyilik göremeyiz. Aksine Franz'ın yazdığı mektuptaki iddiaları gerçekleşmesi olası kılan şey Karl'ın sürdürdüğü hayat tarzıdır. Karl'ın yaşadığı dönemin birçok olgusuyla ve düşüncesiyle meselesi vardır, itirazlarını dile getirmekten çekinmez. Çağının hem insani hem de akademik anlamda niteliksiz kişilerinin büyük isimler ve kavramlar hakkında dersler vermesinden rahatsızdır. Tıpkı Schiller ve onunla aynı sanat düşüncesindeki kişiler gibi özgün ve güçlü olanın peşindedir. Franz'ın itirazları benmerkezci bir noktadan yükselirken Karl'ın itirazları toplumsal, ahlaki ve evrensel bir niteliktedir. Kardeş kumpasıyla baba tarafından reddedilmek Karl'ın yönelişini belirler. Yönelişi Franz'ın aksine akılcı hesaplamalarla değil, reddedilmenin yol açtığı duygusal taşkınlıkla olacaktır. Nefretini ilahi bir esinle yönlendirdiğini söyleyen Karl kendini bir intikam meleği noktasına getirecek ve başarısızlığa mahkum bir çabaya girişecektir. Oyunun diğer kötü karakteri Spiegelberg ise bize kötü insan bulmanın yollarından bahsedecek

kadar bu konuda deneyim sahibidir. Sokağa bir kese altın bırakıp o altını kim alırsa peşine düşmek, yanından geçerken keseyi görüp görmediğini sormak ona göre ‘doğru’ insanı bulmak için yeterlidir. Eğer keseyi alan kişi evet derse işe yaramazdır ama öyle bir şey hatırlamadığını söylerse aranan kişi bulunmuş demektir. Karl da Franz ve Spiegelberg gibi karanlık tarafta ilerlemektedir ama onlardan farklı olarak kötülüğünün etik sınırları vardır, Schiller’e göre o bütün kötülüğüne rağmen saygıdeğer biridir. Spiegelberg bu oyunda şeytanın temsilcisidir. Schiller de onu sinsice sokulan şeytan olarak tanımlamıştır, bu karakter işlediği suçlarla şaşkınlık uyandıracaktır. Önce haydutluk tasarılarıyla arkadaşlarını yoldan çıkarmaya çalışır ve önlerindeki tek seçeneğin bu olduğuna, kendileri için temiz bir hayatın mümkün olmadığına onları ikna eder. Öyle ki Roller sağ elini Spiegelberg’e uzatırken ruhunu şeytana teminat olarak verdiğini söyler. Kutsal kitaplarda önemli bir yere sahip olan Yusuf kıssası kardeş kıskançlığının temel alındığı bu oyunda kendine yer bulur. Karl ile Franz’ın babası İhtiyar Moor yaşadıklarından sonra sık sık Karl’ın sevgilisi Amalia’dan *Tevrat*’taki bu kıssayı kendisine okumasını ister. Kendisini Yusuf peygamberin babası Yakup ile özdeşleştirmektedir. Kötülük konusunda *Haydutlar*, *Kutsal Kitap*’a birçok göndermede bulunur. Sadece genel hatlarda gerçekleşen ve ikircikler barındıran bu yararlanma Yakup ile Yusuf öyküsünden Sodom ve Gomora’ya kadar çeşitlenir. Ancak *Kutsal Kitap*’tan alıntılar söz konusu olduğunda sözler anlam belirsizliği, ironi ve saptırma içinde kalmaktadır. Alt’a göre bu durum eserin kutsal metinle kurduğu negatif ilişkinin göstergesidir, buna göre eser boyunca kutsal buyruklara karşı duran bir tavır izlenmektedir. *Haydutlar* geleneksel normlar ve değer yargılarıyla çatışan bir oyundur, Aydınlanma düşüncesiyle de hesaplaşmaktadır. Schiller bu eserinde insan ruhunun sınırları aşan, kuralları ihlal eden ve bilgileri çarpıtmaya yol açan sınır durumlarıyla uğraşmıştır. Schiller ahlaki bir tavır yüklediği bu eserinde kötülüğü yıkmak için onu olabilecek en açık şekliyle görünür kılmak gerektiği düşüncesinden yola çıkmıştır. Peter-Andre Alt (1960), *Haydutlar*’da kötülüğün bağlantılı bulunduğu iki alan olarak mit ve psikolojiyi göstermektedir. Yazınsal alıntılar mitsel anlamı harekete geçirirken karakterlerin monologları da psikolojik altyapıyı oluşturmaktadır. Bu monologlar, karakterlerin ahlak yasaları ve hukuk ilkelerini çığneyecekleri anlarda karşımıza çıkmaktadır. Erdemin ve dolayısıyla iyiliğin ancak kötülükle tezat halinde görünür hale geldiğini savunan Schiller bu düşünceyle durağan

değil, diyalektik bir yapıyla kötülüğü ele almıştır. İyi ile kötü birbirini bütünleyen kavramlar olarak kurgulanmıştır. Schiller, bu bütünlüğü anlattığı karakterlerini de çoğu zaman tipleştirmekten kaçınmamıştır. Ona göre kötülük sadece ibret oyunlarının bir parçası, malzemesi olarak ele alınmamalıdır. Kendi hareket alanına sahip olması gereken kötülük bu sayede inandırıcılık kazanacaktır. Kötünün etkileyici bir tarafı vardır ve onu sahneye taşıırken bu tarafı yok saymak inandırıcılığı zedelediği gibi, kötünün estetiğinden faydalanmayı da imkansız hale getirmektedir (Alt, 2016: 28–37).

Tiyatroda kötülük bireysel bir konu olarak ele alındıktan sonra XVIII. yüzyıldan itibaren bu konuyu toplumsal boyutuyla ele alan yazarlar ortaya çıkmaya başlar. Alman oyun yazarı Heinrich von Kleist (1777-1811), *Kırık Testi* (1808) adlı komedi oyununda kötülüğü adalet mekanizması üzerinden ele alır. Yozlaşmış bir köy hâkimi olan Adam, adalet dağıtması gerekirken adaletsizliğin temsilcisi olur. Şehvet düşkünlüğü, yalancılığı ve mesleğini kötüye kullanması en belirgin özellikleridir. Kâtip Licht’in deyimiyle ahlak tarafı biraz gevşek bir dedenin torunudur (Kleist, 1990: 3). Adam’ın isminden yola çıkarak Adem göndermesi yapan Licht, Adam’ın yüzündeki yarayı ve bu yarayı açıklamak için kurduğu düşme hikâyesini de Adem’in dünya yaratıldığı sıralarda cennetten düşüşüne bağlar. Adam’ın da yara izinin gerisinde bir yasak meyve hikâyesi vardır. Önceki gece Eve adında bir kızın evinden kaçmaya çalışırken yaralanmıştır. Bu kaçış esnasında bir testi kırılmıştır ve testinin sahibi Marthe Rull testi kırıldığını düşündüğü Ruprecht’i dava etmek istemektedir. Hakim Adam da suçu Ruprecht’in ya da herhangi birinin üstüne atarak bu olaydan sıyrılmak ister.

Kleist toplumsal yozlaşmanın kaynağında adalet sistemindeki yozlaşmayı gösterir. Toplumsal hayattaki kötülüğü cezalandıracak konumdaki kişiler kötülüğün başlıca temsilcileri haline gelmiştir. Adam elindeki yargı gücünü kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. “Efendim davayı usullere göre mi, yoksa Huisum’da adet olduğu gibi mi görmemi arzu buyururlar (Kleist, 1990: 30),” diye sormaktan çekinmez. Dava ilerlerken Adam kendini kurtarmak için her yolu dener, kötülüğün temsilcisi olarak giderek şeytani bir figüre dönüşür. Oyunun sonunda testi kırmanın Yargıç Adam olduğu Eve tarafından itiraf edilir ve Adam kaçır. Yargıç Adam’ın yanında Katip Licht de eleştirinin odağındadır.

Yargıç Adam'dan sonra eserdeki ikinci yargı mensubu kişi Licht'tir. Eserde üstlendiği rol ile isminin anlamı arasında da bir bağlantı vardır. Licht, aydınlık, ışık demektir ve Licht kelimesiyle birlikte Licht in eine Sache bringen: meseleye ışık tutmak, etwas ans Licht bringen, bir şeyi aydınlığa kavuşturmak, keşfetmek, çözmek ve lichten = aydınlatmak. Onun şahsında da yargı eleştirisi yapılmıştır. Yasal olmayan yollardan birtakım gelirler elde etmektedir, bunu da Adam bildiği için kendi açıklarının meydana çıkarılmamasında bunu bir şantaj unsuru olarak kullanmaktadır. Fırsatçı birisidir, aynı zamanda son derece sinsidir. Adam'ın suçunu bildiği halde bunu kendisi açığa çıkaracağı yerde, diğer karakterlerin bu suçları açığa çıkarmasını sağlar. Çünkü Adam'ın yerinde gözü vardır ve Adam görevden alındığı takdirde o makama kendisinin getirileceğini hesap etmektedir. Licht, elindeki avantajı iyi kullanarak yavaş yavaş ön plana çıkmayı başarmıştır (Ünal, 2012: 113–114).

Oyunda köy halkını temsil eden tüm kişiler saf ve iyidir. Bu kişiler aynı zamanda sorgulamadan inanabilen, otoriteye boyun eğen kişilerdir. Jean-Jacques Rousseau'nun (1712-1778) düşüncelerinden etkilenen yazar, Paris'te geçirdiği yılların olumsuz hatıralarıyla birlikte ideal olanın ve içinde iyiyi barındıranın taşra hayatı olduğunu düşünmeye başlamıştır. Büyük şehirler ve bu şehirlerin kurumları onun gözünde kötülüğün temsilcisi konumundadır (Ünal, 2012: 111–112).

Jean-Paul Sartre (1905-1980) *Gizli Oturum* (1944) oyununda alışılmışın dışında bir cehennem tasviri yapar. Oyunun üç kişisi Garcin, Ines ve Estelle ölmüş ve cehenneme gitmişlerdir. Bu cehennem İkinci İmparatorluk Dönemi tarzında döşenmiş şömineli bir salondur. Ağır, bronz bir heykel vardır. Bir garson cehennemliklere salona girişlerinde eşlik eder. İhtiyaç duyduklarında onu çağırabilecekleri bir zil vardır ve bu zil her zaman çalışmaz. Bu cehennemde ne çeşitli işkence aletleri vardır ne de onlara işkence edecek zebaniler. Dünyanın farklı yerlerinden gelen ve birbirlerini tanımayan bu üç kişi bir daha kendilerini hiç göremeyecekleri bu odaya kapatılmışlardır. Bu odada birbirlerinden başka çıkışları yoktur. Sartre'ın bu oyununun özeti iki kelimelik bir cümledir; “Cehennem başkalarıdır (Sartre, 1965: 50).” Bu oyunda kötülük oyun kişilerinin geçmişlerinde gizlidir. Bu kişiler geçmişlerinden bahsederek ve yaptıkları kötülüklerden söz ederek birbirlerinin gözünde kendilerini aklamaya çalışırlar. Çünkü onları yargılayacak başka bir mahkeme ya da kişi yoktur. Bu salona, yani cehenneme atılmalarına sebep olan günahlardan aklanmalarının tek yolu birbirlerinin gözünde aklanmaktır. Aynanın olmadığı bu salonda kendilerini görmenin tek yolu da yine birbirlerinin bakışıdır. Estelle

rujunu sürerken Ines onun aynası olur, çünkü Ines güzel bir kadındır ve onun tarafından güzel bulunmak Estelle’i de güzel olduğuna ikna edecektir (Yıldıztaş, 2010: 59–60).

Oyun kişilerinin kötülükleri suç ve günah ekseninde ele alınmıştır. Garcin eşinin duygusal açıdan zayıflığını kullanarak ona psikolojik işkencede bulunmuş ve ölümüne sebep olmuştur. Aynı zamanda siyasi partisine ihanet etmiş ve kurşuna dizilerek öldürülmüştür. Ines yaşamak için başkalarının acı çekmesine ihtiyaç duyacak kadar kötü bir insandır. Kendini kötü olarak tanımlayan bu kadın altı ay boyunca eziyet çektiği sevgilisi tarafından ikisinin de ölümüne yol açacak bir intihar girişimi sonucunda öldürülmüştür. Estelle ise bebeğini öldürmüş ve bunun sonucunda eşinin intihar etmesine sebep olmuştur. Oyun kişileri kendilerini sadece birbirlerinin gözünden görüp tanımlayabildikleri için bu üç kişinin birbiri hakkında ne düşündüğü büyük bir önem kazanır. Garcin Ines’e “Sen kötülüğün bedelini tanıyorsun. Korkak derken, bu işi bilen bir insan olarak diyorsun, değil mi” diye sorar, Ines’in buna cevabı “Evet (Sartre, 1965: 27–47),” olur. Karakterlerin bu cehennemden kurtulmalarının yolu başkalarının gözleriyle kendileriyle hesaplaşmalarından geçmektedir.

Bu odadaki -ya da dünyadaki- herkes, diğeri için cehennemdir. Bu yüzden, cehennemi hatırlatan diğeri cezaların hiçbirine ihtiyaç yoktur. Inés ya da Estelle’in varlığı yerine cehennemin en korkunç işkencelerine razı olduğunu haykırarsa da Garcin, kurtuluşun yalnızca onlar aracılığıyla olduğunu kavrar. Kendini, başkası onu ne olarak görüyorsa o olarak yakalamak; bütün varoluş süreçlerinde duyulan yalnızlığa rağmen başkasının bakışı ile çevrelenmiş olmak; kendini, başkasının onu gördüğünden daha detaylı daha açık görememek büyük bir tehliktir, insan için. Ancak başkası olmadan, insan kendine dürüst olamaz. Başkasının gözleri, insanı, olduğu şey olarak görmesi için bir tehlike olabilir; ancak insan, varoluşunu dürüstçe kurmak için başkasının gözlerine mecburdur. Bu, dünyanın her yerinde ve her insan için böyledir (Yıldıztaş, 2010: 61).

Sartre’ın cehenneminde bizi iyi ya da kötü yapan eylemlerimiz hakkında kararı verecek olan kişi de bir başka bireydir. Eylemlerimizin başka bireyler tarafından görülmediği, anlaşılmadığı bir dünyada iyi ya da kötü olmak da anlamsızdır. Bu yüzden bir insanın yaptığı kötülükler onu tanıyan ve kötülüklerinden haberdar olan son insan ölene kadar geçerliliğini koruyacaktır. Öteki dünyada cehennem fiziksel bir acı vaat ederken bu dünyadaki cehennem bilinçlerdedir.

Kötülüğü toplumsal boyutuyla ele alan İspanyol şair ve oyun yazarı Federico Garcia Lorca'nın (1898-1936) *Bernarda Alba'nın Evi* (1936) oyunu kötülük kavramının ataerkil düzen ve gelenekler çatısı altında ele alındığı bir oyundur. Tüm kişileri kadın olan üç perdelik bu oyunda olay dizisi evin beyaz badanalı odasında geçmektedir. Oyunun ana karakteri Bernarda Alba bu evde beş kızıyla birlikte yaşamaktadır ve eşinin ölümünden sonra evin iktidarını ele geçirmiştir. Bu iktidarı da ataerkil bir bakış açısıyla kullanmaktadır. Öyle ki beş kızı bu evde Bernarda Alba'nın katı yönetimi altında adeta onun köleleri olarak yaşamaktadır. Ölümle başlayan oyun ölümle sona erer ve Bernarda Alba'nın kızı nişanlısından hamile kalıp annesinden korktuğu için intihar ederek yaşamına son verir. Bernarda Alba için ise önemli olan hâlâ ailesinin şerefidir (Önalp, 1986: 232). Bernarda Alba kızının ölümünün ardından diğer kızlarından onu başka bir odaya taşıyıp kız gibi giydirmelerini ister, bunu herkesin kızının bakire olarak öldüğünü düşünmesi için yaptırır. Ona göre kadınlar kilisede papazdan başka hiçbir erkeğe bakmamalıdır, papaza bakabilmelerinin sebebi de onun etek giymesidir. Bernarda Alba'nın kibri sadece ahlak üzerinden değil sınıfsal bir temel üzerinden de şekillenir. Ona göre kadın evlenmek ve erkeğe hizmet etmek için yaratılmıştır. Kızı Amelia'ya göre kadın doğmak cezaların en ağırıdır. Kızlarından bir diğeri olan Magdalena da gözlerinin bile kendilerine ait olmadığını söyleyerek kardeşinin bu düşüncesine katılır. Yaşadıkları toplum da annelerinin düşünce yapısına arka çıkmaktadır. Öyle ki evlilik dışı bir ilişkiden çocuk sahibi olan bir genç kızın linç edilerek öldürülmesi yaşadıkları yerde adaletin tecelli etmesi olarak algılanmaktadır. Bernarda Alba, kendi kızının da kaderini yaşayacağı bu genç kızın zeytin sopalarla, kazma saplarıyla dövülerek öldürülmesinden yanadır (Lorca, 2008). Lorca kötülüğü bireysel özgürlüğü yok eden katı toplumsal yapıda ve bu yapının temsilciliğini üstlenen insanlarda bulur. Tıpkı Bernarda Alba'nın evi gibi masumiyetin rengi olan beyaza boyanmış evlerin duvarları çoğu zaman kan lekelerini, gözyaşlarını ve çığlıkları gizlemektedir. Bernarda Alba ve onun temsil ettiği kötülük beyaza boyanmış bir kötülüktür ve beyazlığıyla övünür. Oysa tüm bu aklama çabasının altında özgürlükleri ve dolayısıyla hayatları ellerinden alınmış bireyler vardır.

Alman oyun yazarı Bertolt Brecht (1898-1956), *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nda (1943) kötülüğü ahlaki ve ekonomik bir düzlemde ele alır. Oyunun girişinde yaptığı tasvir bu

oyunda kötülüğün hangi noktada filizlendiğini de göstermektedir. Brecht öğretisi oyunu olarak tanımladığı oyununa oyunun geçtiği Sezuan eyaletinin insanların başka insanların sırtından geçindiği tüm ülkeleri simgelediğini yazarak başlar. İyilik ve kötülük kavramları oyunun temel çatışmasını da oluşturmaktadır. Tanrılar iyi bir insan bulmak için yollara düşmüştür. Yeterli sayıda iyi insan bulabildikleri takdirde dünya olduğu gibi kalacaktır. Aksi takdirde dünya hak ettiği felaketi yaşayacaktır. Ancak 1. Tanrı'nın da dediği gibi “Böyle bir dünyada kimse iyi kalamaz (Brecht, 1999: 159).”

Sucu Wang Tanrılara geceyi geçirebilecekleri bir ev bulmak için birçok kapıyı çalar ama kimseden olumlu yanıt alamaz. Sadece fahişelik yapan Shen Te onları evinde ağırlamayı kabul eder. Tanrıları ağırlamayı sadece toplumsal açıdan kötülükle özdeşleştirilen bu işi yapan kişinin kabul etmesi Brecht'in kötülüğü algılayış biçiminin örneklerinden biridir. Tanrıları dünyada karşılayan sucu Wang da kendini iyi biri olarak görmemektedir, çünkü yaptığı işe bazı oyunlar katarak kazancını artırmaya çalışmaktadır. O birçok yoksul insan gibi geçimini sağlayabilmek için kötülüğe başvurmak zorunda kalmıştır. Bu da Brecht'in kötülüğün kaynağında ekonomik eşitsizliği gördüğünü gösterir. Yazarın eserlerine yansıttığı Marksist dünya görüşü de bu fikrin temelini oluşturmaktadır. Shen Te de tıpkı Wang gibi iyilik ve kötülük konusunda kendisiyle yüzleşmekten çekinmez. O da tanrılara iyi bir insan olduğuna pek inanmadığını söyler. İyi insan olmak istemektedir ama geçimini de sağlamak zorundadır, yaşayabilmek için kendini satmaktadır. Tanrılar Shen Te'ye yardım eder ve ona bir miktar para verirler. Eyalet sakinleri de Shen Te'nin iyi niyetini sonuna kadar suistimal ederler. Onun için iyilik demek hoşgörü ve sabır demektir. Peki iyilik gerçekten bu mudur? Suistimalin farkında olmamıza rağmen bu döngüyü devam ettirmek midir iyilik yapmak, yoksa doğru olan bu farkındalıkla birlikte herkese hak ettiği karşılığı vermek mi? Shen Te bu sorunun yanıtını kendi kişiliğini ikiye bölerek verir. Shen Te olarak evet demeye devam edecektir ama hayır demesi gerektiğinde kılık değiştirmiş olarak kuzeni Bay Shui Ta'yı devreye sokacak ve hayır diyecektir. Oyunda tanrılar da kötülüğün varlığını insanların güçsüzlüğüne bağlarlar. İnsan iyi niyetlidir ama güçsüzdür. Açken iyiliğin, tehlikedeysen de yiğitliğin sökmediğine inanacak kadar güçsüz olan insan bu yüzden kötülüğü ve korkaklığı seçmektedir. İnsanın uzun süre iyi kalabilmesi için de kendisinden iyilik

beklenmelidir. Brecht toplumsal hayattaki kötülüğün, şiddet ve zorbalığın kaynağında toplumun buna sessiz kalmasını göstermektedir. Kötülerin sesi gür çıkarken iyiler sessizdir. Kötüler güçlüyken iyiler güçsüzdür.

Bu durumun tersine çevrilmesiye neredeyse imkansızdır. Brecht oyunda *Çıkmaz Ayın Son Çarşambası* adlı şarkıda yoksulların altın tahtlara oturacağı, kötülerin kellelerinin uçurulacağı, tuzun ekmeğin herkes tarafından bölüşüleceği, dünyanın cennete dönüşeceği gün olarak çıkmaz ayın son çarşambasını gösterir. Sezuan'da yaşananlar tanrıların bile dünyadaki iyilik ve kötülük üzerine düşünüp kendi yasalarını suçlamalarına sebep olur. İnsanlar sırf hayatta kalabilmek için çırpınıp durmaktadırlar. Cehenneme giden yol iyi niyet taşlarıyla döşelidir ve insanları uçurumun kenarına getiren de iyi niyettir. İyilik yapan insanlarsa bu uçurumun dibini boylamaktadır. 3. Tanrı'ya göre böyle bir dünya yaşanılmaz bir dünyadır. 1. Tanrı ise bu durumu yasaların yanlışlığına değil insanların değersizliğine bağlar. 3. Tanrı'ya göre insanların değersizliğinin sebebi dünyanın sevimsizliği, 2. Tanrı'ya göre de dünyanın sevimsizliğinin nedeni insanların zayıflığıdır. Shen Te'nin Shui Ta'ya dönüşüp ortadan kaybolmasıyla buldukları tek iyi insanı da kaybeden tanrılar bunun üzüntüsünü yaşamaktadır.

Yirminci yüzyılda kötülüğün tiyatro sahnesindeki yansıtılış biçimi çeşitlenmeye başlamıştır. In-er-face tiyatroun yirminci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmasıyla tiyatro seyircisi çıplak gerçekle yüzleşmek zorunda kalmıştır. Bu gerçeklik dünyayı saran kötülük ve bunun dışavurumu olarak şiddet unsurlarının sahnede olabilecek en gerçekçi şekilde ele alınışından ibarettir (Bağırlar, 2019: 605–606). In-er-face tiyatro milenyumda ortaya çıkan bir tiyatro anlayışı değildir, kökleri eskiye dayanmaktadır.

Fütüristlerde izleyeni manipüle etme, aşağılama yoluyla kışkırtma anlayışı vardır. Dışavurumcularda da bu yönelişi tetikleyen bir çıkış cümlesi, anahtar bir cümle vardır işte bu yöneliş 'your' sözcüğünün argo deyişimiyle 'er' sözcüğüne dönüşmesi sonucu tiyatroda 'in-er-face' yeni bir eğilimin habercisi olmuştur (Kocaoğlu, 2010: 2).

1990'larda ortaya çıkan 'in-er-face' tiyatro genellikle küfür, ırk ve cinsel tercihle ilgili söylemler, cinsel aşağılama veya istismar, işkence, tecavüz, uyuşturucu, ölüm ve savaş travmaları gibi şiddet içeren tabu veya rahatsız edici öğeler içermektedir

(Şenlen Güvenç, 2011: 19). Bazı tiyatroların doksanlı yıllarda tiyatro sanatçılarına özgürlük ortamı sunmasıyla oyun yazarları o güne kadar sahneye taşınan konuların ve o konuların anlatılma biçimlerinin ötesine geçmek istemişlerdir. In-yer-face tiyatronun yazarları da gerçeği olabilecek en saf haliyle izleyicinin karşısına çıkarmayı tercih etmiştir. Bu oyunlarda seyirciyi kışkırtmak için kullanılan birçok enstrüman vardır ve oyun dili bunların başında gelmektedir. Oyunlarda kasıtlı olarak argo ve küfür kullanılarak seyircinin kulakları tırmalanmaktadır. Bu durum seyircinin varlığından haberdar olduğu ama kendi dünyasına girmesine izin vermediği ya da ondan kaçtığı gerçekliğe maruz bırakılması anlamına gelmektedir. İzleyici sahnedeki devinimi izleyerek deneyimlemekte, hatta onun bir parçası olmaya zorlanmaktadır (Bağırlar, 2019: 606). In-yer-face tiyatronun kötülükle kurduğu ilişki oldukça somuttur. Kötülük bu tiyatro eğiliminin değişmeyen temalarından biridir. Kullandığı dil ve imgelerle seyircinin kişisel alanına tecavüz eden bu eğilimde her türlü kötülüğün gerçekleşmesi olasıdır. Bu durum da yüzleşmenin aşamalarından biridir ve izleyicinin özdenetiminin sınırlarının sorgulanmasını sağlar (Kocaoğlu, 2010: 5).

Antik dönem metinlerinden günümüze kadar kötülük tiyatro tarihinin her döneminde başrollerden birini oynamıştır. Bunun nedeni kötülük olgusunun dramatik yapının hem anlam dünyasını ve olay dizisini hem de karakter gelişimini ortaya çıkaran bir yapıda olmasıdır. Antik dönemden günümüze kadar oyunların yazılış amaçları genellikle iyi ve kötü, doğru ve yanlış olanın ayırt edilebilir hale gelmesidir. Bu kimi zaman seyirciyi dini bir çıkarıma yönlendirmek, kimi zaman politik bir söylem oluşturmak, kimi zaman da bireysel bir yaklaşımı öne çıkarmak olmuştur. Dinin geçerli bir bakış açısı olduğu toplumlarda kötülük bu düzlemde ele alınıp sahneye yansıtılırken insanları inanmaya ve kötü addedilen davranışlardan uzak durmaya yönlendiren eserler verilmiştir. Politik düzlemde yazılan ya da döneminin güncel politik konularına hitap eden metinlerde kötülük düşman ulus ve ideolojilerle özdeşleştirilmiş, eserin üretildiği toplumun kültürel ve politik kodları ötekiyi, dolayısıyla da kötüyü belirleyen temel kriterler olmuştur. Bireysel anlatımların öne çıktığı oyunlardaysa kötülük ya mücadele edilen bir olgu ya da hayata karşı verilen mücadelede bir yöntem olarak ele alınmıştır. Bu

durum hayatın genelini kontrol altında tutan sistem olgusunun asıl kötü olan olarak belirlendiği yaklaşımlarda karşımıza çıkar.

Kötülüğün dramatik yapılarıdaki çekiciliğinin en önemli nedenlerinden biri de yapıyı ileri taşıyan karakterlerin derinlik kazanabilmesi için kötülükten pay almalarının gerekmesidir. Dini oyunlarda karşımıza çıkan salt iyilikten oluşmuş meleksi figürler gerçek bir dünyada geçen dramatik aksiyonu yansıtmakta yetersiz kalmaktadır. Bu yüzden tiyatro sahnesinde de tıpkı dünya sahnesinde olduğu gibi iyilik ve kötülük arasında tercihte bulunması gereken karakterler yer almıştır. Oyundaki çatışmayı ilerletecek olan karakterin kendi içinde de bir çatışmanın olması ve bu çatışmanın da genellikle iyilik ve kötülük arasında gerçekleşmesi gerekmektedir. Karakterin hangi tarafı seçeceği onu ve eylemini belirleyen temel mekanizmayı ortaya çıkarırken dramatik yapının gidişatı da iyilik ve kötülük kavramlarından hangisi baskınsa o yöne doğru ilerlemektedir. Kötülük uzunca bir süre kahramanın mücadele ettiği bir olguyken anti-kahraman kavramının ortaya çıkmasıyla oyunların ana karakterleri de karanlık tarafta yer alan kişilerden seçilmeye başlanmış, madalyonun diğer yüzü seyircinin karşısına çıkartılmıştır. Artık kötü karakter kategorize edilip kutuplaştırılmaz. Baştan çıkarıcı, manipüle edici, yoldan saptırıcı ve çatışılması gerekli bir figür değil; dağılmış, parçaları saçılmış, her yerde, zamanda ve olayda bir parçası bulunabilecek; felsefi, dini, ahlaki, etik değerlemesi yapıldığında kavranması güç ve akışkan bir figüre dönüşmüştür. Kurban mı suçlu mu belirsiz bir salınımı vardır ve Büchner'in Woyzeck'inden Schaffer'ın Alan Strang'ına, Ridley'nin Sfenks'inden Mayenburg'un Kurt'una karakterde mutlak bir Medea laneti ya da Richard zulmü bulmak olanaksızlaşır.

Kötülüğü taht oyunları, iktidar hastalığı ve kimlik buhranları içinde ele alan Shakespeare, bu çalışmaya dört oyunuyla dahil edilmiştir. *III. Richard* (1593) oyununda kötülüğü Richard'ın iktidar hırsı üzerinden ele alırken *Othello*'da (1604) kötülük kıskançlık ve intikam kavramları üzerinde vücut bulur. *Kral Lear*'da (1605) Edmund karakteri kötülüğün taşıyıcısı konumundayken *Macbeth*'te kötülük cadılar tarafından Macbeth'in aklına düşürülen bir tohumla ve Lady Macbeth'in azmettiriciliğiyle acımasız ve nihilist olarak tanımlanabilecek kadar amaçsız bir noktaya ulaşır. Bu çalışmada kötülük olgusu mitolojiden teolojiye, felsefeden sosyoloji ve hukuka kadar farklı

disiplinler çerçevesinde ele alınarak anlaşılmaya çalışılacak ve Shakespeare'in dört tragedyasındaki kötülük olgusunun işleyişi karakterler ve olaylar üzerinden incelenecektir.



1. BÖLÜM
KÖTÜLÜK DÜŞÜNCESİ

1. BÖLÜM

KÖTÜLÜK DÜŞÜNCESİ

Dini metinlerden mitolojik yapıtlara, edebiyattan tiyatroya ve sinemaya kadar insana dair sözü olan tüm yapıtlarda kendine yer bulan kötülük kavramı her alanda farklı biçimlerde anlatılmış ve sorunsallaştırılmıştır. Kötülük dinlerin çıkış kaynağı olarak yeryüzüne indirilmiş bir sorun, dünyayı şeytanın boyunduruğuna almak için geliştirilmiş bir araç, dogmatik ve skolastik sistemler için bir sınav sorusu, ahlak ve estetikle yenilmeye çalışılan bir gizli ya da açık düşman, dünyadaki iyilik güzellik hikayelerinin beyhudeliğine yapılan bir vurgu, seküler sistemler için yeni dünya arayışında aşılabacağı vaat edilen bir engel olarak görülmektedir. Kötülüğün mutlak bir tanımı olmamakla birlikte, Aydınlanma düşüncesinin ardından üretilmiş eserlerde klasik anlayışta kötülük kavramının da dışına çıkmıştır. Bu kişileştirme protagonist olsun ya da olmasın anti-kahraman kavramının ayak seslerini duymamızı sağlamıştır. Karakter ya doğrudan kendisi kötülüğün sınırlarında dolaşmış ya da kötülüğü temsil eden karakterlerden destek alarak harekete geçmiştir.

1.1. Mitolojide Kötülük Kavramı

Hem masal ve efsanelerin toplandığı kitaplar hem de ilkçağın sonlarında mit derleyicilerin yaptığı çalışmalar için kullanılan mitoloji sözcüğü içinde birçok farklı kültürden izler taşıyan geniş bir külliyatı ifade eder (Erhat, 2020: 6). Günümüze ulaşmış tüm mitolojik sistemlerde yeraltı dünyasına geniş bir yer ayrılır. Bu dünya tekinsiz bir dünyadır. Korkulan ve saygı duyulan bu alemde hastalık ve ölüm gibi kötü olarak tanımlanan unsurlar geniş bir yer tutar. İnsanlar bu unsurların yeraltında yaşayan tanrılar ve kötü ruhlar tarafından dünyaya gönderildiklerine inanmışlardır. Bu inanç insanları bu tanrıların gönüllerini hoş tutmak için ritüeller geliştirmeye, törenler düzenlemeye yöneltmiştir (Akman ve Köktan, 2019: 209–210).

Yunan Mitolojisi: Yunan ve Roma mitolojilerinde yeraltı alemiyle ve kötülükle özdeşleştirilen tanrılar, tanrıçalar ve ruhlar vardır. Bunlar arasında en ünlüleri Hades'tir. Yeraltındaki ölümler ülkesinin tanrısı olan Hades kelime anlamı olarak görünmez sıfatını

taşıır. Bu isim hem kendini hem de egemen olduğu ölüler ülkesini temsil eder. Ünlü Yunan şairi Hesiodos, Hades'in doğuşunu anlattığı dizelerinde onu yerin altında oturan, yüreği acımak nedir bilmeyen tanrı olarak tanımlar. Karısı Persephone de onun kadar korkunç bir tanrıçadır. Hades ile Persephone bu özellikleriyle tanrıların da insanların da nefretlerini kazanmışlardır. Hades diğer tanrılara karşı oldukça mesafelidir. Karanlıklar içindeki ülkesinden hiç ayrılmayan Hades, kendi kuşağından olan Olymposlu tanrıların arasına karışmaz, onların şölenlerine katılmaz. Hakkında anlatılan tek efsane Demeter'in kızı Persephone'yi kaçırmayı üstünedir. Hades, Persephone'ye bir nar tanesi yedirir ve bir daha ölüler ülkesinden ayrılamamasını sağlar. Bunun nedeni ölüler ülkesinde yenen bir şeyin kişiyi sonsuza kadar orada tutsak kılmasıdır. Bu kaçırma 'tanrıların ve insanların babası' Zeus'un da parmağı vardır ve Demeter, Zeus'a yalvararak Persephone'nin altı ay yerin altında altı ay da üstünde kalmasını sağlar. Hades ülkesi Hesiodos'un dizelerinde şöyle anlatılır: "Orada yükselir yankılı konağı / Güçlü Hades'le korkunç Persephone'nin. / Azgın bir köpek bekler kapısını. / amansız, sinsilikler ustası bir köpek, / girenleri yaltaklanır kuyruğu kulaklarıyla / ama gireni bir daha bırakmaz dışarı, / pusuda bekleyip paramparça eder / çıkmak için kapıya gelenleri (Erhat, 2020: 72–230)." Kerberos adını taşıyan bu köpek ölüler ülkesinin bekçisidir, görevi dirilerin içeri girmesini ve içerideki ölülerin dışarı çıkmasını engellemektir. Çoğu zaman üç başlı, kimi zaman da elli ya da yüz kafalı bir köpek olarak tasvir edilen Kerberos'un kuyruğu kocaman bir yılan, sırtında da kara yılanlar dikilmektedir. Ölüler ülkesinin giriş kapısına zincirlerle bağlı olan bu köpeğin havlayışları o ülkenin içindekilere ve dışındakilere korku salmaktadır. Kerberos'u dizginleyebilen tek kişiye Yunan mitolojisinde dillere destan bir ozan olan Orpheus'tur. Onun çalgısı vahşi hayvanları büyüleyen bir çalgıdır ve ezgileriyle ölümü bile alt edebilir. Ölüler Hades ülkesine giderler ve burada üç yargıç tarafından sorgulanırlar. Bu sorgunun ardından "...kötüler, sonsuz acı çekmek için cehennemin derinliklerine fırlatılırlar, iyiler ise sonsuz bir mutluluk içinde ömür sürmek için Elysion kırlarına gönderilirlerdi (Cömert, 2010: 70)."

Yunan mitolojisinde kötülüğü temsil eden varlıklardan biri de adları 'kapıp kaçanlar' anlamına gelen Harpya'lardır. Kadın yüzlü, yaygın kanatlı, sivri pençeli bir çeşit yırtıcı kuş olarak nitelendirilen bu varlıklar çoğunlukla iki kişi olarak karşımıza

çıkartırlar. Bunlardan biri ismi ‘kasırğa’ anlamına gelen Aello, diğeri de ismi ‘hızlı uçan, bora’ anlamlarına gelen Okypete’dir. Fırtınadan önceki gök kararmasını simgeleyen Kelaino da bazı kaynaklarda üçüncü bir Harpya olarak karşımıza çıkmaktadır. Çocukları kaçırdıklarına ve ölümlerin ruhlarını alıp Hades’e götürdüklerine inanılan Harpya’lar, anıtlara ve mezar taşlarına işlenmişlerdir. Phineus efsanesinde Trakya Kralı Phineus’a işlediği bir suçun cezası olarak tanrılar tarafından musallat edilen Harpya’lar yemek sırasında Phineus’un tabağında ne varsa boşaltırlar ve pisliklerini bırakıp uzaklaşırlar. Phineus’un yardım isteği üzerine Boreas tarafından yakalanmak istenen Harpya’lardan biri kovalamaca sırasında bir ırmağa düşer, diğeryse tam yakalanacakken Boreas’ın kız kardeşi İris tarafından kurtarılır. Bunun sebebi Harpya’ların Zeus’un hizmetçileri olarak anılmalarıdır. Mitolojide kötülüğün kadınla özdeşleştirilmesine de rastlarız. Bu konuda en çok öne çıkan figür Pandora’dır. Kutsal kitaplardaki Havva’nın mitolojideki yansıması olarak da tanımlanan bu karakter Hesiodos’un (y. MÖ. VIII. yüzyıl) *İşler ve Günler* adlı eserinde geniş bir yer tutmaktadır. Tanrılar insanların tembellik etmelerini engellemek için besinleri yeraltına gizlerler, Prometheus ise Zeus’un ateşini çalıp insanlara verir. Bunun üzerine öfkelenen Zeus insanları cezalandırmak için başlarına sevmeye, okşamaya doyamayacakları bir bela salar. Hephaistos’tan bir parça toprak alıp suyla karıştırmasını, içine insan sesi ve insan gücü koymasını, yüzünü ölümsüz tanrıçalara, bedenini genç kızlara benzetmesini emreder. Athena’dan da bu yeni varlığa el işlerini ve renk renk kumaş dokumayı öğretmesini ister. Afrodite’den de onu büyülerıyla kuşatmasını, gönlünü istekler ve arzularla doldurmasını ister. Son emri Hermeias’a veren Zeus, ondan da bu varlığın içine bir köpek yüreği ve tilki huyu koymasını ister. Emirler yerine getirilir ve ortaya çıkan bu yeni varlığa Pandora adı verilir. Zeus, Pandora’yı Epimetheus’a hediye olarak gönderir, Prometheus’un uyarısını unutan Epimetheus bu hediyeyi kabul eder ve böylelikle insanların başı belaya girer. O zamana kadar dünyada dertlerden, kaygılardan uzak yaşayan insanlar Pandora’nın kutusunu açmasıyla acılara ve dertlere maruz kalırlar. Umut kutunun içinden tam çıkacakken Pandora kutunun kapağını kapatır. Böylece insanlar o günden beri belanın içinde yaşarlar (Erhat, 2020: 122–237).

Yunan mitolojisinde düşünsel kavramlar da büyük bir yere sahiptir. Bunlardan ‘ate’ kavramı kötülükle özdeşleştirilebilir. Soyut bir kavram olsa da bu kavramı

simgeleyen dişi bir varlık da vardır. Hesiodos'a göre kavga tanrıçası Eris'ten doğan Ate, insanın gerçeği olduğu gibi görmesini ve iyiyi kötünden ayırt etmesini sağlayan akıl yetisini elinden alır. Hata, suç ve günah gibi unsurlar da bu durumda ortaya çıkar. Türkçede gaflet sözcüğüyle tanımlanabilecek bu kavram Zeus'un büyük kızı olarak nitelendirilir. Öyle ki Ate, Zeus'u bile gaflete düşürmeyi başarmış ve Mykene krallığını Perseus'un ilk doğacak olan torununa vereceğini söylemesini sağlamıştır. Zeus bunu söylerken ilk doğanın Herakles olacağını sanmaktadır ama Hera'nın bir oyunuyla önce Eurystheus doğar. Bu duruma öfkelenen Zeus, Ate'nin bu düzenine kızar ve onu saçlarından tutup tiksintiyle Olympos'tan aşağı atar. Yeryüzüne düşen Ate insanların arasında yaşamaya başlar. İnsanlara kendi elleriyle, bilmeden suçlar işletir. Bu özelliğiyle Yunan tragedyasının başlıca yürütücüsü olur. Oidipus'tan Kserkes'e kadar birçok tragedya kişisi Ate'nin kurbanı olmuştur. Ate'nin kurbanı olan kişilerin peşine öç alma tanrıçaları Erinys'ler düşer. Özellikle cinayet işleyen kişilerin peşine takılan köpekler olarak bilinen Erinys'ler dişidir, kan kokusunu hemen alırlar ve suçluyu sonsuza kadar peşinden koşarak çıldırtırlar. Öç köpekleri tüm cinayetlerden sonra ortaya çıkmazlar, onlar özellikle anne ve baba katillerinin peşine takılırlar. *Agamemnon* (MÖ. 458) tragedyasında cinayetin işlendiği evden ayrılmayan bir koro olarak anılırlar. *Khoephoroi* (MÖ. 458) tragedyasında kara urbalı kadınlar olarak görülürler, saçları yılanlarla örülmüştür, ellerinden taptaze kan damlamaktadır. Erinys'ler geleneksel kısas kurallarını simgelemektedirler. Bazı tragedyalarda kendini ve eylemini savunan kişiyle karşı karşıya gelip tartışılır ve bu mahkeme sahnelerinde suçun var olup olmadığına tanrılar karar verir. İlerleyen yıllarda Erinys'lerin insanları yeraltında cezalandıran tanrıçalar olarak yansıtıldığı görülür. Hesiodos'un *Theogonia*'sında Khaos'tan önce Gaia, sonra Epos ile Nyks çıkar. Bu iki kavram yeraltı ve yeryüzü karanlıklarını temsil etmektedir. Nyks ismi Türkçede gece anlamına gelmektedir. Nyks'in Erebus ile sevişmesinden ışıksal varlıklar doğarken kendi kendine üremesinden kötülüğü, açlığı, yıkım ve ölümü simgeleyen karanlık güçler ortaya çıkar. Üç ölüm tanrısı Moros, Ker, Thanatos, Hypnos (Uyku) ve Oneiros (Düş); Hesperides, yani Batılı Gece Kızları; Kader tanrıçaları Klotho, Lakheisis, Atropos; öç tanrıçası Nemesis ve kavga tanrıçası Eris; bir de her türlü kavga, dövüş, cinayet, çekişme, didişmeyi simgeleyen tanrılar; gaflet tanrıçası Ate, belleği uyuşturan Lethe ırmağı ve en sonunda belaların en kötüsü olan ant tanrısı Horkos. Hesiodos Hades

dünyasını anlatırken, Gece'ye ve ondan doğmuş varlıklara ölümler arasında büyük bir yer ayırır (Erhat, 2020: 64–219).

Yunan düşüncesinde kötülükle ilişkilendirilen soyut kavramlardan biri de 'hybris' kavramıdır. İnsanı suç işlemeye yönlendiren ölçsüzlük, hırs ve kendine aşırı güven anlamlarına gelen bu kavram birçok tragedyada da kişilerin başlarına gelen belaların sebebidir. Fazla varlık ve doyguluk anlamlarına gelen Koros'un annesi ya da kızı olarak simgelenir. Yunan mitolojisinde kötülükle özdeşleşen karakterlerden biri de Penelopeia'nın kara ölüm cadısına benzettiği Antinoos'tur. Eupheithes'in oğlu olan bu karakter birçok olumsuz özelliğin temsilcisidir. Şımarık, tembel, gözü doymaz ve savurgandır. Saldırgan ve yüksekte atarak konuşmayı seven bir karakter olan Antinoos'un asıl düşmanı amaçlarının gerçekleşmesini önleyen Telemakhos'tur. Ona karşı kumpaslar ve pusular kurulmasına yardımcı olur.

Kavgacı, sert, kaba ve zalim bir adamdır: Odysseus'un başına ilk tokmağı atan, dilenciği galiz küfürlerle kovan odur. İros'la Odysseus'u güreştirmek ve iki dilencinin çilesinden eğlenmek fikri de ondan gelmedir. ... Yay germe oyununu önce kabul eder, yarışmanın yapılması için önayak olur, sonra kimsenin başaramadığını görünce, bugün bayram, kutsal günde yarışma olmaz diye vazgeçirmeye çalışır (Erhat, 2020: 41–147).

Yunan mitolojisinde krallar tarafından kötü işlerde kullanılan Nauplios usta bir denizcidir. Aleos, kızı Auge'yi denizde boğma görevini ona verir. Nauplios kızı kurtarıp Mysialı gemicilere satar. Girit Kralı Katreus da kızları Aerope ile Klymene'yi aynı amaçla Nauplios'a verir. Nauplios bu kızları da kurtarır, Aerope'yi Atreus ile evlendirir, Klymene ile de kendi evlenir. Nauplios'un kendi isteğiyle yaptığı kötülükse oğlu Palamedes'in Akhalardan haksızlık görüp taşlanmasıyla gerçekleşir. Nauplios, Akhalardan intikam almak için Troya savaşına katılan savaşçıların eşlerini baştan çıkarmaya çalışır, birçok kadının eşine ihanet etmesine yol açar. Savaşçılar yurda dönerken de onları öldürmek için girişimde bulunur, Aias'ın gemisinin kayalara çarparak parçalanmasına neden olur (Erhat, 2020: 212–213).

Deprem, kar, dolu, yağmur gibi insanlar üzerinde olumsuz etkileri bulunan doğal olayların kötülükle ilişkilendirilmesine Yunan mitolojisinde de rastlarız. Telkhines adı verilen Poseidon'la ilgili kötü cinler mitolojide böyle bir konumdadır. Yarı insan yarı

balık biçiminde olan, yılan kılığına da girebilen bu varlıklar Rodos Adası'nda yaşarlar ve dünyada gerçekleşen doğal afetlerin hepsi onların elinden çıkar. Tufanı da önceden bilip haber verebilen Telkhinler Rodos Adası'nın sularına Styks'in sularını karıştırırlar ve toprağın verimsiz olmasına yol açarlar. Bazı efsanelerde sanatçı cinler olarak gösterilen Telkhinler maden işlemlerini bilirler, tanrı heykellerini ve Poseidon'un yabasını yaparlar. Ancak kötü oldukları için Apollon tarafından okla ya da Zeus tarafından yıldırımla öldürülürler ve denizde birer kaya olurlar (Erhat, 2020: 281).

Ölüm tanrıçası olan Hekate ya da Hekabe dişi bir köpek olarak tasvir edilir. Bunun sebebi köpeklerin ölümlerin cesetlerini yiyip kafalarını Ay'a doğrultarak ulumalarıdır. Hekate yeraltı dünyasının ve büyücülüğün tanrıçasıdır, yeryüzüne hayaletler gönderdiği gibi kendi de hayalet olarak insanlara görünmektedir. Üç vücudu ve üç kafası vardır, birincisi dişi kurt, ikincisi dişi köpek, üçüncüsü de kısrağın görünümündedir. Hayallerin, gölgelerin kraliçesidir ve genellikle elinde bir meşale tutar. Bazı anlatılarda Persephone'nin yardımcısıdır ve Hades'ten sonra yeraltında onunla en çok vakit geçiren varlıktır. Empousa ise Yunan mitolojisinde Hekate'nin yardımcısıdır ve korkunç bir görünüme sahiptir. Bir ayağı tunçtandır diğer ayağıysa katır pisliğiyle kaplıdır. Leş yiyerek beslenen Empousa yırtıcı hayvanların görünümünü almakta ustadır. Bazen kurbanlarını kendine çekebilmek için güzel bir genç kız görünümüne de bürünebilir. Kurbanlarıyla gece ya da gündüz birlikte olduktan sonra kanlarının son damlasına kadar içerek onları öldürür. Özellikle kadınlara ve çocuklara görünerek onları korkuttuğuna inanılır (Akman ve Köktan, 2019: 219).

Hesiodos, *İşler ve Günler*'de Olympos'ta oturan tanrıların yarattığı beş soydan bahseder. Bu soyların ilki altın soydur, ikincisi gümüş soydur. Tanrıların yarattığı üçüncü kuşak tunç soyu olarak isimlendirilir. Bu soyun tunçtan silahları ve evleri vardır, toprağı tunçla kazarlar. Büyük bir kuvvete sahip olan bu soyun üyeleri saldırgandır ve öldürmekten başka bir şey bilmezler. Katı yürekli dirler ve kana susamışlardır. Durmadan birbirleriyle savaşan bu soy Hades'in karanlıklarında kaybolup gider. Dördüncü soy kahramanlar soyudur. Bu soyun üyeleri yarı tanrıdır, büyük işler becermişlerdir. İnsanlığın adını yücelten bu kahramanlar da büyük savaşlardan sonra yok olup giderler. Adına demir çağı denilen beşinci soy öncekilerden çok daha kötü insanlardan

oluşmaktadır. Bu çağda acılar ve felaketler hiç eksik olmaz. Cinayetler, savaşlar ve haksızlıklar o kadar çoğalır ve kötülük yeryüzüne o kadar hakim olur ki Zeus yeryüzüne bir tufan göndererek insanlığı kötülüklerinden ötürü cezalandırır. Apollodoros ve Ovidius gibi kişiler bu tufanın önceki çağlarda yaşandığını öne sürerler. Yunan mitolojisinde kötülükle özdeşleştirilen varlıklardan biri de Satyr'lerdir. Ormanlarda ve dağlarda yaşayan doğa cinleri olan Satyr'lerin belden yukarıları insan belden aşağıları at veya teke biçimindedir. Burunları yassı olan Satyr'lerin saçları kirpi dikenlerini andırır. Kulakları keçi kulaklarındandır, ayaklarıysa at toynağı biçimindedir. Kuyruklu olarak tasvir edilen bu canlıların kalkık ve iri erkeklik organları da tasvirlerde aktarılan bilgiler arasındadır. Satyr'ler kırlarda, ormanlarda, vadilerde, tepelerde gezerler. Kaval çalan, oynayıp zıplayan Satyr'ler perilere tuzak kurarlar ve onlarla 'ayak üstü ve kabaca' çiftleşirler. Satyr'lerin insanlarla araları iyi değildir, sürülere saldırır, ıssız yerlerde yolcuları korkuturlar. Tüm bu kötü özelliklerinin yanında korkaktırlar, tehlike anında kaçarlar. Onlar için kutsal olan hayvan tavşandır. Eski çağlarda edepsiz duruşlar içinde bulunan sakallı ihtiyarlar olarak tasvir edilen Satyr'ler, daha sonra genç ve güzel olarak tasvir edilmeye başlarlar. İlerleyen dönemde çocuk Satyr'ler ortaya çıkar, insan özellikleri arasına karışan kulaklar, kuyruklar, çift tırnaklı ayaklar gibi hayvansal unsurlar da giderek daha çok önem kazanır (Cömert, 2010: 26–89).

Yunan mitolojisinde gövdesinin üst tarafı kadın biçiminde olan, alt tarafı ise iki bacak yerine yılan kuyruğuyla son bulan Ekhidna adlı bir canavar vardır. Dişi yılan olarak da tanımlanan bu canavar, içinde doğduğu mağarada yaşar ve kurbanlarını da orada parçalayıp çiğ çiğ yer. Canavar türünden birçok çocuğu olduğu söylenir. Ker ise Yunan mitolojisinde ölüm tanrıçasıdır. Çoğunlukla savaş meydanlarında dolaştığına ve ölülerin, can çekişenlerin kanlarını emdiğine inanılır (Akman ve Köktan, 2019: 221).

Dini Mitoloji ve İkonografi: Tevrat'ta Tanrı insanı topraktan yaratır ve doğuda, Aden'de kurduğu bahçeye koyar. Yerden her türlü yemiş veren ağaçlar bitirir, bahçenin ortasına da iyiliği ve kötülüğü bilme ağacını koyar. İnsanı işlesin ve korusun diye Aden bahçesine koyan Tanrı, ona bahçedeki her ağaçtan özgürce yiyebileceğini söyler ama iyiliği ve kötülüğü bilme ağacına dokunmasını yasaklar. O ağaçtan yediğinde öleceğini belirtir. Tanrı daha sonra Havva'yı yaratır ve onu da Aden bahçesine koyar. Tanrı'nın yarattığı

bütün kır hayvanları içinde en hilecisi olan yılan, Adem ile Havva'ya o ağaçtan yedikleri zaman ölmeyeceklerini, Tanrı gibi iyiliği ve kötülüğü bileceklerini söyler. Havva ağaçtaki meyveyi koparır ve Adem'e de vererek yer. İkisinin de gözleri açılır ve çıplak olduklarını fark ederler. Bunun üzerine Tanrı onları giydiren ve Aden bahçesinden kovar. Daha sonra Adem ile Havva'nın oğulları Kabil ile Habil arasında geçen olayları görürüz. Kabil çiftçi Habil ise çobandır. Kabil, Tanrı'ya toprağın ürünlerini adak olarak sunar, Habil de sürüsünden ilk doğanların yağlarını adar. Tanrı, Habil'in adağını hoş karşılarken Kabil'in adağına bakmaz ve Kabil bu duruma çok öfkelenir. Kardeşini dışarı çağırıp kırlara götüren Kabil onu öldürür ve bunun üzerine Tanrı tarafından lanetlenir. Artık her yerden kovulacaktır, bir kaçak olarak yaşayacaktır ve toprak ona ürün vermeyecektir. İşlediği cinayetten pişman olan Kabil yaptığı kötülüğün taşınamayacak kadar ağır olduğunu söyler. Artık kime rastlarsa kendisini öldürmek isteyeceğini düşünmektedir. Bunun üzerine Tanrı öldürmesinler diye Kabil'in üzerine bir işaret koyar. Tevrat'ta kötülükle ilgili kısımlardan biri de Nuh'un hikâyesinde karşımıza çıkar. Kabil'in soyundan Lamek'in oğlu olan Nuh'un döneminde Tanrı insanın düşünce ve eylemlerinin kötülüğünden duyduğu rahatsızlıkla onları yarattığına pişman olur. Yarattığı insanları, hayvanları, sürüngenleri ve kuşları yeryüzünden silecektir. Adil ve temiz bir insan olan Nuh, bu özellikleriyle Tanrı'nın lütfuna kavuşur. Tanrı onu korumak için bir gemi yapmasını söyler. Tanrı yeryüzündeki canlıları yok etmek için suları saldıığında Nuh ailesiyle birlikte bu gemide olacak ve kurtulacaktır. Hayvanların soyunun korunması için de yanına her türlü hayvandan bir dişi ve bir erkek alacaktır. Nuh, Tanrı'nın bütün emirlerini yerine getirir. Tevrat'ta Tanrı'nın ruhu, İsrail'e kral olmasına izin vermediği Saul'den çekildiğinde kötü ruhlar onu etkisi altına alır. Kötü ruhun etkisi altındayken rahatlayabilmesi için kulları ona iyi lir çalan birini bulmasını önerirler. Saul de usta bir çalgıcının bulunarak huzuruna getirilmesini emreder. Bunun üzerine Beytlehem'de İşay'ın Davut adında bir oğlu olduğundan, hoş görünüşlü, güzel konuşan, savaşa alışkın, güçlü ve yiğit biri olan Davut'un aynı zamanda çok iyi lir çaldığından bahsedilir. Saul, Davut'un çağrılmasını emreder ve Davut'u çok sever. Saul'u kötü ruh etkisi altına aldığı Davut lir çalar ve bu sayede Saul'u yatıştırarak kötü ruhu uzaklaştırır. İyilerin kötülerden ayrılması, ilk Hristiyan sanatında, koyunların tekelerden ayrılması biçiminde temsil edilir. Koyunların yerini çoğu zaman kuzular, tekelerin yerini ise oğlaklar alır.

Hristiyan sanatında mahşer tasvirlerinde cennetlikler meleklerin önderliğinde Göksel Yeruşalim'e doğru ilerlerler, cehennemliklerse şeytanlar tarafından Leviathan canavarının ağzına atılırlar. Cennetlikler giyinirken cehennemlikler çıplaktır. Herkes dünyadaki unvanlarının işaretlerini üzerlerinde taşır. İyilerin mutluluğunu İbrahim Peygamber'in kucağı simgeler ve ruhlar onun kucağında toplanır. Kötülerse zincire vurulmuş olarak tasvir edilirler ve çektikleri acı yüzlerine yansır. Akıllı Kızlar, güveyi İsa tarafından karşılanırlarken Aptal Kızlar şeytana kanarlar. Şeytan sık giyinmiş bir delikanlıdır, pelerininde kötülüğü simgeleyen kurtlar ve kurbağaların kaynaştığı görülür (Cömert, 2010: 142–239).

Türk Mitolojisi: Türk mitolojisinde de kötülükle ilişkilendirilen varlıklar önemli bir yer tutar. Türk ve Altay mitolojilerinde Erlik Han kötülük tanrısıdır ve ölmüş ruhlar dünyasının hükümdarıdır. Uygur ve Budist metinlerinde de karanlık dünyanın hakimi ve ölüm ruhu olan Yama'ya 'Erklig Yama' denmektedir, bu sıfat Şamanistlerde kötü ruhların tanrısı olmuştur. Kara Han'ın oğlu olan Erlik Han yerin altında yaşar ve yeraltını yarattığı kara güneşin ışığıyla aydınlatır. Burada Erlik Han'ın, damı demirden ocağı balçıktan yapılmış bir sarayı vardır, bu sarayın kapısında gümüşten bir tahtta oturmaktadır. Türk mitoslarında ve Moğol masallarında siyah renkli bir boğanın üstüne binmiş olarak tasvir edilen Erlik Han, Altaylıların halk türkülerinde çağır (şarap) içer. Erlik Han cahil ve yıkıcıdır. Düzendən ve barıştan hoşlanmaz. Huzura karşıdır ve yeryüzünü karıştırmak ister. Sonsuz karanlıkların içinde yaşayan Erlik Han iradesiz bir varlıktır ve iradesizliği temsil eder. Altay şamanlığında Erlik Han insan ve hayvanlara felaketler, hastalıklar getirir. Bunu kendisine kurban verilmesi için yapmaktadır. Ona kurban sunmayan insanın canını alıp yeraltına indirir. Kendisinin hakimlik ettiği bir mahkemede onu yargıladıktan sonra kendine hizmetçi yapar. Bazen de bu ruhları insanlara kötülük yapmaları için yeryüzüne gönderir, bütün kötü ruhlar onun egemenliğindedir. Erlik Han'ın dış görünüşü de oldukça ürpertici bir tasvirle ifade edilir. Korkunç görünümlü bir ihtiyardır, gözleri ve kaşları kömür karasıdır, dizlerine kadar uzamış çatal biçiminde sakalı vardır, yaban domuzunun azı dişlerine benzeyen bir bıyığı vardır, bıyığı kıvrılarak kulaklarına kadar uzamıştır. Saçları kıvrıcık ve kapkaradır. Çenesi tokmağa boynuzları ise ağaç köklerine benzer. Vücudu yılanlarla kaplanmıştır.

Yolculuk yaptığı öküzün sırtında domuz boynuzları vardır. Erlik Han'ın kara demirden kılıcı ve kalkanı vardır. Yedi ya da dokuz oğlu ve iki ya da dokuz kızı olduğuna inanılan Erlik Han'ın kızları, Ülgen'e çıkan şamanı yataklarına çağırarak yolundan alıkoymaya çalışırlar. Şaman görevini unutup kızların yanına giderse başka kötü ruhlar tarafından cezalandırılır ve kurbanın tanrı katında kabul görmesi zorlaşır. Erlik'in başında olduğu kötü ruhlar insanlara her türlü kötülüğü, hastalığı ve ölümü getirir. Erlik Han ile ilgili anlatılarda Maydere ya da Ülgen ilk insanı yarattıktan sonra ona nasıl ruh vereceğini düşünmek için insanın yanından ayrılır. Ayrılırken insanı Erlik Han'dan korumak için başına tüysüz bir köpeği bekçi olarak dikerler. Ancak Erlik Han bu köpeği soğuktan koruyacak bir kürk, asla yırtılmayacak bir ayakkabı ve yemek vererek kandırıp insana ruh üfler. Bunun üzerine tanrı Ülgen ilk olarak insanların kirlendiğini düşünerek onları yok etmeye karar verir. Daha sonra kötü kokan insanların dışını içine, içini de dışına çevirerek sorunu çözer. Türk mitolojisinde iyi bir varlık olan Umay Ana'nın tam zıttı özelliklere sahip olan Kara Umay, yeni doğmuş bebeklerin canını alan ya da loğusa kadının ciğerini çalıp yiyen kötü bir ruhtur. Albastı / Alkarısı da Altaylı Türk boylarında Erlik'in maiyetinden birisi olarak yer tutar. Loğusa kadınları, yeni doğmuş bebekleri, ahırda bulunan ve haneden sayılan hayvanlar ile yavrularını da basmasıyla tanınır. İnanca göre su kenarında yaşamaktadır ve kaçırdığı anne ile yavruların ciğerlerini de orada yemektedir. Daha çok yıkık su değirmenlerinde yaşadığına inanılır. Kara Kura da aynı şekilde loğusa kadınların ciğerlerini yediğine inanılan bir varlıktır. Uyuyan kadınların göğüslerine çıkarak kedi gibi mırıldanan Kara Kura'dan kurtulmanın yolu uyuyan kişinin ayak parmağını kımıldatmasıdır. Bir keçiye benzeyen Kara Kura sadece kadınları değil erkekleri de tehdit etmektedir, onları boğmak için üzerlerine atlayan kedi büyüklüğünde bir yaratık olduğuna inanılır. Çarşamba Karısı, Türk mitolojisinde çarşamba günleri öfkelenen bir kadın olarak karşımıza çıkar. Çarşamba geceleri işe başladığında öfkelenen ve o eve kötülük yapan çirkin bir kadın olarak tasvir edilen bu varlık genellikle evin çocuğunu herkesin gözü önünde alıp götürür. Haftanın belirli bir gününde yarım kalan işlerin olduğu bir eve gelip işleri karıştırdığına, insanlara kötülük yaptığına inanılır. Kara Koncolos ise kış aylarında yakaladığı insanlara sorular soran, bilemeyenleri tarakla öldüren bir varlıktır. Ortalıkta dolaştığı düşünülen zamanlarda taraklar saklanır, eve girmesini önlemek için pencereler kapatılır. Kara Koncolos yiyecek ve içecekleri pisleten,

uyuyanları yakınlarının seslerini taklit ederek kaçırın bir varlıktır. Türk mitolojisinde yer alan bir diğerkötücül varlık Karabasan'dır. Uykuyla uyanıklık arasında olan kişilere musallat olduğuna inanılan bu varlık geldiğinde kişi hareket edemez. İnanca göre kişi konuşamaz, çünkü üzerine çöken karanlık ağzını kapatmıştır. Karabasan'dan kurtulmanın yoluysa sol avucundaki üç delik sayesinde soluk almaktan geçer. Körmez ise Eski Türk inanç sisteminde yer alan kötü ruhlardan biridir. Altay Türklerinde bebeklerin altı aylık olana kadar aynaya baktırılmamalarının nedeni Körmez adlı şeytanın aynaya baktığı takdirde bebeğe görüneceğine olan inançtır (Akman ve Köktan, 2019: 216–221).

Türk ve Yunan Mitolojisinin yeraltı âlemine mensup olan kötü ruhlar şüphesiz ki bunlardan fazladır. Yunan Mitolojisinde yer alan kötü varlıklar genellikle yaratık, canavar olarak betimlenmiştir. Oysa Türk Mitolojisindeki kötü varlıklar bir canavardan ziyade ruh olarak kalmıştır. Genel olarak Yunan Mitolojisindeki canavarların vücut bütünlükleri insan hayvan karışımı yahut dev şeklinde iken Türk Mitolojisinde kötü ruhlar çirkin bir insan gibi tasvir edilmektedir. Bunlarla beraber her iki mitolojide de kötücül unsurların genellikle kadın olarak düşünülmesi ilginçtir (Akman ve Köktan, 2019: 223).

Ortadoğu Mitolojisi: Babilonya Mitosları'ndan Babilonya Gılgamış Destanı'nda Gılgamış ile Enkidu ağzından alevler fışkıran dev olan Huvava'yı öldürmek üzere yola çıkarırken Gılgamış'ın amacının ülkedeki tüm kötülüğü yok etmek olduğunu öğreniriz. Huvava bu efsanede kötülüğün temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Fakat destanın sonraki satırlarında bahsi geçen kötülüğün Ereğ'in kereste ikmalinde yaşanan tıkanıklık olduğu anlaşılır. Enkidu dostunu bu tehlikeli işten vazgeçirmeye çalışsa da Gılgamış karardır, çok büyük bir savaştan sonra tanrıların da yardımıyla Huvava'yı öldürüp kafasını keserler. Gılgamış bu seferinden zaferle döner. Ortadoğu'da mitoslar kötülüğü ve kötü ruhları kovmak için ya da cin çıkarmak için de kullanılmıştır. Deltada oturanların yakalandıkları çeşitli hastalıkların kötü ruhlar ve büyücüler tarafından üretildiğine inanan Babilonyalılar, bedensel hastalıklarda zamanın tedavi yöntemlerinin yanı sıra bir ya da birkaç afsunun okunması yoluna da başvurmuşlardır. Sözelimi diş ağrısına karşı okunan bir afsunun sonundaki notta, bunun sağaltma işlemi tamamlandıktan sonra hastanın üzerine üç kez okunması gerektiği belirtilir (Hooke, 1993: 53–64).

1.2. Teolojide Kötülük Sorunu

Kötülüğün insan hayatındaki varlığı dinlerin ve din felsefesinin en önemli konularından biridir. Kutsal kitaplar başta olmak üzere bu konudaki kaynaklara bakıldığında kötülüğün şeytanla özdeşleştirildiği görülür. Şeytan kelimesi *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlüğü*'nde üç anlama gelmektedir. Bu anlamlardan ilki “Hz. Âdem'e secde etmediği için cennetten kovulan, insanları Allah'ın emirlerine karşı kıskırtan, kötülüğe yöneltten cin, iblis” olarak karşımıza çıkar. Kelimenin ikinci anlamı kötü düşünceli, kötü niyetli kimse, üçüncü anlamı ise çok kurnaz, uyanıktır. *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*'nde şeytan kelimesi, halk efsanelerinde ve sonraki büyük dinlerde kötülüğün simgesi. Tiyatroda bu rolü oynayanlar, bütün yanlarında korkunç yüzler bulunan deriden özel giysiler giyerlerdi cümleleriyle tanımlanırken Türk kukla tiyatrosunda kötü ruh simgesi olan tip olarak da tanımlanmaktadır.

Şeytan kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında bu kelimenin batı dillerine Yunanca vasıtasıyla Tevrat İbranicesinden geçtiği görülmektedir. Bu kelimenin geçtiği en eski kaynak olarak 1300 yılından önce Orta Asya'da bulunmuş bir *Kur'an-ı Kerim* tefsiri gösterilmektedir. Arapça ‘şyt’ kökünden aynı anlama gelen ‘şayṭān شيطان’ sözcüğünden alıntıdır. Arapça sözcük İbranice ‘šāṭān שטן’ sözcüğünden alıntıdır ve ‘düşman’ anlamına gelmektedir. Bu sözcük İbranice ‘štn’ kökünden türetilmiştir ve bu kök de düşman olma, savaşma anlamlarına gelmektedir.

Dini kaynaklarda kötülük her zaman için şeytanla ya da şeytanın vasıflarını taşıyan kötücül varlıklarla özdeşleştirilmiştir. Hinduizm, Budizm, Zerdüştlük, Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'in kötülük ve şeytana bakış açıları yer yer benzerlik gösterse de arada çoğunlukla kültürel sebeplerden kaynaklanan bazı farklılıklar vardır. Hinduizm tarihsel süreç içerisinde çok tanrıcı, tekçi ve tek tanrıcı anlayışın etkisi altına girmiş, bazı dönemlerde bu anlayışlardan iki tanesi aynı anda etkin olmuştur. Şeytan ve kötücül güçlerin varlıkları konusundaki görüşler de bu dönemlerdeki tanrı anlayışlarına göre şekillenmiştir. Hinduizm'de dünyadaki kötülüğün sebebi iki şekilde açıklanmaktadır. İlki kötülüğü insanlığa öfkelenen iyicil tanrıların ceza olarak yarattığı fikridir. İkinci ihtimaldeyse ‘demonlar’ olarak isimlendirilen ve var oluşları itibarıyla kötü olan şeytani

varlıklar karşımıza çıkar. Hinduizm’de demonlar Asuralar ve Dasalar gibi isimlerle anılan çeşitli gruplar olabildiği gibi kendi isimleriyle anılan bireyler de olabilmektedir. Bireysel olarak kötülüğe hizmet eden varlıkların esas amacı savaş tanrısı İndra’ya düşmanlık etmektir. Bu demonlardan Vrtra isimli olanı fırtına, şimşek ve yıldırım gibi doğa olayları üzerinde etkili olan ve okyanusların derinliklerinde gizlenen bir yılan olarak anılmaktadır. Birçok kutsal metinde şeytanın özdeşleştirildiği hayvanlardan biri olan yılan Hinduizm’de de karşımıza aynı vasıfla çıkmaktadır (Yitik, 2003: 23–24).

Şeytana verilen isimlerden biri olarak geleneksel teolojinin şeytanla özdeşleştirdiği yılan da burada ele alınması gereken bir husustur. Yaratılış Kitabı 3’te geçen hikâyede yılan, baştan çıkarıcı, iftira eden, engelleyen gibi şeytana atfedilen fonksiyonlar icra eden soyut bir hayvandır. Çünkü yılan, insanı baştan çıkararak, Tanrı’ya iftira eden ve yeni yaratılışta günahı hoş göstererek insanın ilerlemesini engellemeye çalışan biri olarak gösterilmektedir. Geleneksel teolojinin söylemleri, Yeni Ahit’in yorumu ve Milton (ö. 1674), Bunyan (ö. 1688), Luther (ö. 1546) ve genel olarak Orta Çağ’ın popüler anlayışına göre yılan, şeytanı temsil etmektedir ve şeytanî, sorgulayan, inkâr eden ve kandıran bir tarzda konuşmaktadır. Yılan sıradan bir hayvan olmayıp, konuşma kabiliyeti ve okült bilgiyi elde eden, yasak ağaçtan yemenin sonucunu önceden haber verebilen bir varlıktır. Dolayısıyla yılan bilgeliği ile meşhur olmuştur ve orta düzeyde baştan çıkarma gücü bulunduğu görülmektedir. Fonksiyonu ruhtaki günahkâr arzuyu harekete geçirmek için harici bir etken olarak göze çarpmaktadır. Yılan sadece insanın tefekkür ve davranışını kötü yöne sevk eden düşüncelerin kurnaz bir önericisi değil, aynı zamanda bizatihi kötü olarak kabul edilmektedir (Işık, 2018: 51–52).

Demonlar arasında anlam olarak diğer dinlerdeki şeytan tasvirini akla getiren bir diğer grup ise Asuralardır. Tanrıların baş düşmanı olarak tanımlanan bu grup kelime anlamı olarak ‘tanrısal veya ruhsal varlık’ anlamına gelen ‘sura’ kelimesinin olumsuzudur ve ‘ilahî/ruhani niteliğini yitirmiş varlık’ anlamına gelir (Yitik, 2003: 24–25). Bu durum Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet’te şeytanın ‘Tanrı’nın gözünde bulunduğu konumu yitiren melek, düşmüş melek’ anlamlarını desteklemektedir. “Yeni Ahit’te şeytanın bir ışık meleği olduğu varsayılmaktadır ama düşmüş bir melektir (fallen angel). O, Tanrı’nın emirlerini yerine getiren itaatkâr iyi bir melek iken hem Tanrı hem de insanlığın baş düşmanı hâline dönüşmüştür (Işık, 2018: 39).”

Hint düşüncesinde Tanrı, insan, tanrı-insan ilişkisi ve nihai kurtuluş gibi metafizik konuları ele alan Upanişadlarda Tanrı alemin kendisi veya alemin özü olarak

tanımlanan soyut bir kavramdır. Bu metinlerde kötülük Hint düşüncesindeki başka kaynaklarda olduğu gibi insanüstü bir varlık ya da varlıklara atfedilmez, kötülüğün kaynağında insanın gerçeği bilmeyişi gösterilir. Şeytan olgusu bu metinlerde de karşımıza çıkar ve insanı felakete sürükleyen şeytan olarak ‘mâyâ’ ismi verilir. Ancak bu şeytan diğer dini kaynaklardaki gibi bir varlık değil, insanın gerçek konusundaki bilgisizliğine ve yanılgısına işaret eder ve tanrı gibi soyut bir kavramdır (Yitik, 2003: 28–30). Sözlük anlamı olarak ‘yaralayan, yaralayıcı’ anlamlarına gelen Mâra ise Budizm’de kötülük konusunda en öne çıkan varlıktır. Genellikle insanın başını belaya sokan dünyevi istekler, bu isteklerin kaynağındaki güç veya kişisel nitelikler kazanmış ölüm anlamlarında kullanılmıştır.

Mâra, bilhassa Yeni Ahit’te sözü edilen ve Hz. İsa’yı çöldeki kırk günlük orucundan vazgeçirmeye çalışan İblis’in Budist kutsal yazılarındaki adıdır. Zira tıpkı İblis gibi o da, kendini insanları iyi işler yapmaktan alıkoymaya, vazgeçirmeye adanmış biridir. Dahası bu amacını gerçekleştirmek için çeşitli yollar denemekten geri kalmaz. Örneğin, İncillerdeki anlatıma göre İblis, Hz. İsa’ya önce açlığı hatırlatarak, sonra dünyevi mal ve servet vaat ederek, daha sonra da onu korku ve endişeye sevk etmek suretiyle orucundan vazgeçirmeye çalışır. Tıpkı bunun gibi söz konusu hikayede Mâra da Bodhisatva’ya önce yaptığı işin sosyal statüsü ve görevlerine uygun olmadığını, daha sonra şehvi arzularını harekete geçirerek, en sonra da korku ve endişeye sevk etmek suretiyle onu Nirvana yolundan alıkoymaya çalışır. Bu nedenle Mâra kimdir, sorusuna, Hristiyanlıkta Şeytan veya İblis kimse Budizm’de Mâra da odur demek pekâla mümkündür (Yitik, 2003: 34).

Şeytan *Kitab-ı Mukaddes*’ten *Kur’an-ı Kerim*’e, *Eski Ahit* ve *Yeni Ahit*’ten *Tevrat*’a ve *İncil*’deki pasajlara kadar dünyadaki birçok dinde ve kutsal kitapta ismi geçen bir varlıktır. *Kitab-ı Mukaddes* ve *Kur’an-ı Kerim*’de başkaldırı, isyan, yoldan çıkmışlık, kötülük, fesat ve diğer tüm olumsuzluklarla özdeşleştirilir. *Eski Ahit*’te şeytan hakkında sınırlı bir bilgi vardır. Daima Tanrı’nın kontrolünde olan ve onun isteklerini yerine getiren Şeytan melekler aleminin bir parçasıdır ve diğer meleklerden daha üst bir kademededir. Tanrı tarafından insanları imtihan etmenin bir aracı olarak yaratılmıştır; suçlayıcılık, iftiracılık ve düşmanlık gibi olumsuz özelliklere sahiptir. *Yeni Ahit*’te Tanrı’ya isyan edip huzurundan kovulana kadar iyi bir melektir, bu isyan ve kovulmanın ardından kötü bir yapıya bürünmüştür. *Kur’an-ı Kerim*’de ateşten yaratılan bir cindir ve meleklerle aynı konumda olmasına rağmen yaratılış açısından onlardan farklı bir yeredir. Burada da

isyan ve kovulma sonucunda kötülükle özdeşleşmiştir. *Tevrat* ve *İncil*'deki pasajlarda da şeytan aynı özellikleriyle karşımıza çıkar. Üç dinde de şeytanın amacı insanın huzur ve mutluluğuna engel olmaktır. Şeytanın varlığıysa farklı görüşlerle açıklanmaktadır. Onu somut bir varlık olarak kabul edenler olduğu gibi insanın savunma mekanizmasının ortaya çıkardığı soyut bir kavram olarak tanımlayanlar da vardır. Pozitivizmin etkisiyle güç kazanan bu yaklaşımın ardından düşünce sahnesine şeytan ve şeytanlar hakkındaki söylencelerin nörolojik rahatsızlıklarla ilişkilendirilmeye başlandığı görüşler çıkmıştır. Şeytan ya da şeytanlarla iletişime geçtiğini iddia eden insanların bu iddiaları halüsinasyonlarla açıklanırken bir kesim de şeytanların dünya dışından ziyaretçiler olduğunu savunmuş ve onların insanlardan daha üstün güç ve yeteneklere sahip olduğunu ileri sürmüştür. Rabbani yani Tanrıyla ilgili literatürde şeytan hem somut hem de sembolik bir anlama sahiptir. Sembolik anlamı insanları kötülüğe sevk eden bir ilke olarak tanımlanmasıyla ortaya çıkar. Baştan çıkarıcı ve imtihan aracı konumu da Şeytan'ın somut varlığını belirlemektedir. Adem ve Havva'nın yasak meyveyi yemesinden İsrailoğullarının buzağı heykeline tapmalarına, Davud'un evli bir kadınla ilişkiye girmesinden İbrahim'in oğlunu kurban etmek istemesine ve Eyüp'ün hastalıkla imtihan edilmesine kadar birçok olayda Tanrı'yı ikna etmenin sorumlusu olarak Şeytan gösterilmektedir. Apokrif yani otoritelerce kabul gören dini metinlerin ve kitapların parçası olmayan literatürde ise Şeytan'ın somut bir varlık olması konusu daha belirgindir. Şeytan Tanrı'nın iradesi doğrultusunda ama Tanrı'ya karşı olarak kötülüğün kaynağıdır, insanın cennetten kovuluşuna sebep olan odur ve aynı zamanda yeryüzünde meydana gelen tüm kötülüklerin müsebbibidir, insanı baştan çıkararak yanlış yönlendiren bir günahkar, karanlığın prensidir. Şeytan'ın kötülüğü Tanrı'nın karşısında olsa da bu kötülüğün gerçekleşmesi yine de Tanrı'nın iznine bağlıdır. Bu fikrin temelinde aydınlık ve karanlık, iyi ve kötü güçler arasında gerçekleşecek kozmik savaş fikri vardır. İslami öğretilerde de büyük bir yere sahip olan Şeytan, *Kur'an-ı Kerim*'de İblis ismiyle de yer alır. Kökeni tartışmalı olan bu isim aşırı bir şekilde üzgün, karamsar, ümitsiz, pişman, pişmanlık ve üzüntüden kesilmiş, hayrı olmayan anlamlarına gelmektedir. Kur'an'da şeytanın üç tür kullanımı vardır. Bu üç tür; İblis, cinler ve insanlardır. Bu durum Şeytan'ın hem somut anlamda varlığını hem de cin ve insanların da onun karakterine bürünebildiğini gösterir. İblis'in melek olup olmadığı konusunda da fikir ayrılıkları vardır

ve bu durum *Kitab-ı Mukaddes* ve *Kur'an-ı Kerim* arasındaki en temel farklılıklardan birini oluşturmaktadır. *Kitab-ı Mukaddes*'te şeytan bir melek olarak tasvir edilirken *Kur'an-ı Kerim*'de ateşten yaratılmış bir cin olarak tanımlanmaktadır. Meleklerin cinsiyetinin olmaması ama bir ayette İblis'in neslinden bahsedilmesi onun meleklerden olmadığına göstergelerinden biri kabul edilmiştir. İslam düşünürleri İblis'in meleklerle bir arada yaşadığını ama onlardan biri olmadığını öne sürmüşlerdir. İblis'in tıpkı insanların atası ve babası Adem gibi cinlerin atası ve babası olduğunu söyleyen İslam düşünürleri vardır. Tanrı'ya isyan eden ilk cin olan İblis bu özelliğiyle de meleklerden ayrılmaktadır, çünkü meleklerin Tanrı'ya ibadetten kaçınmak, büyüklenmek ya da isyan etmek gibi özellikleri yoktur. Cinler ateşten, melekler ise nurdan yaratılmıştır. Daha önce pozitivist düşüncenin etkisiyle şeytanın varlığını soyut bir anlamda yorumlayan düşünürlerin olduğundan bahsetmiştik. İslam düşüncesindeki modern dönem alimleri arasında da cin ve şeytanı nefsi varlıklar olarak yorumlayan isimler vardır. Kur'an'dan herhangi bir ayetle temellendirilmemekle eleştirilen bu yorumlar Freudçu bakış açısının etkisi olarak değerlendirilmiştir. Modern dönem alimleri arasında İblis'in bir insan türü olduğunu düşünenler de vardır (Işık, 2018: 35–49).

Şeytan, Yeni Ahit'te ayrıca, cinlerin prensi, bu dünyanın prensi, hava güçlerinin prensi, bu dünyanın tanrısı, kutsal melek, bütün dünyanın aldatıcısı, yalanların babası ve yalancı, baştan çıkaran kimse, şeytan, düşman, kötü biri, İblis, cennet bahçesinde bir yılan, yaşlı yılan, büyük kırmızı bir ejderha ve Vahiy Kitabı'nın çirkin yaratığı, güçlü adam, dipsiz kuyunun meleği, sabahın oğlu ve çağ olarak da adlandırılmıştır. Şeytanın bu ürkütücü isimleri, onun Tanrı'ya karşı ne kadar kötü niyetli ve insanlığı yok etmek ve onları Tanrı'dan uzaklaştırmak bağlamında bitmez tükenmez bir kine sahip olduğunu göstermektedir. Kur'an'da şeytanın isimlerine gelince bunlar, İblis, şeytan, tağut (İsyankar, haddi aşmış, azgın ve sapık), vesvas (Vesvese veren) ve hannas (Sinen, gizlice hareket ederek geride kalan) olmak üzere beştir (Işık, 2018: 52–54).

Şeytan tasvirlerinde kötülük olgusu onun dış görünüşünü de etkilemiştir. Şeytan hakkındaki en meşhur betimleme boynuzlu, çift toynaklı, sivri kuyruklu ve yarasa kanatlı olması şeklindedir. Boynuz insanlığın tükenmez arzu ve tutkularını simgelemenin yanı sıra cinsel bir çağrışıma da sahiptir. Kanatlar gücü temsil ederken dirgen antik dönem tanrılarının göstergelerinden biridir. *Kitab-ı Mukaddes* ve *Kur'an-ı Kerim* ise şeytanın dış görünüşüne ilişkin bir bilgi vermemektedir. İslami gelenekte Hz. Muhammed'den gelen

bazı rivayetlerde şeytanın boynuzlu olduğu belirtilmiştir. Bu durumun da gerçek mi yoksa mecazi bir anlatım mı olduğu konusunda görüş ayrılıkları vardır. Şeytanın kötülüğü temsil eden bir konuma gelmesindeki temel sebep cennetten kovuluşudur ve kitabı dinlerde bu durum temel alınmaktadır. *Eski Ahit*'te bu konuyla ilgili net bir açıklama olmamakla birlikte bir pasajda şeytanı temsil eden Tyre Kralı'nın kibri yüzünden cennetten kovuluşundan bahsedilir. Tanrı'nın bahçesi olan cennette yaşayan, kutsanmış meleklerle korunan bilge bir kral olan bu kişinin kovuluşu Şeytan'ın Tanrı'nın huzurundan kovuluşunu simgelemektedir. *Yeni Ahit*'te bu durum gökte iyilik ve kötülük güçleri arasında yaşanan bir savaşın ardından gerçekleşir. Mikail ve melekleri savaşı kazanır ve 'şeytan adı verilen ejderha' yeryüzüne atılır. *Kur'an-ı Kerim*'deyse Allah, İblis'e meleklerle birlikte Adem'e secde etmesini emreder ancak İblis kendisinin daha üstün olduğunu söyleyerek bu emre itaat etmez, bunun sonucunda cennetten kovulur (Işık, 2018: 54–59).

Eski İran dinlerinin Zerdüşt tarafından reforma tabi tutulmuş hali olup çok tanrıcılıktan tek tanrıcılığa doğru evrilen bir din olan Zerdüştilik'te ise iyiliğin kötülüğe galip gelmesi ve dünyanın yenilenmesi söz konusudur. Bu yenilenme her varlığın yargılanacağı, iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırılacağı bir yenilenmedir (Sayım, 2004: 92). İyilik ve kötülük kavramları tüm dinlerde olduğu gibi Zerdüştilik'te de önemli bir yere sahiptir. Bu inancın temelini 'iyilik ve kötülük zıtlığı üzerine kurulmuş bir düalizm' oluşturmaktadır. Baştanrı Ahura Mazda'nın yarattığı her iyiliğe kötülük tanrısı Angra Mainyu (Ehrimen) bir kötülükle karşılık verir. Bu iki tanrı arasında ezeli ve ebedi bir savaş vardır, binlerce melek ve cin de bu mücadelede iki tanrının ordusunu oluşturmaktadır. İnsanlar da bu savaşta taraflarını edimleriyle belirlemektedir. İnsanların yaptığı kötülükler Ehrimen'e yardımcı güçler oluştururken iyilikler de Ahura Mazda'ya yardım edecek güce dönüşmektedir (Sayım, 2004: 94). Tüm dinlerde olduğu gibi Zerdüştilik'te de Tanrı iyilikle özdeşleştirilir ve çirkinlikten, kötülükten uzak bir yerde konumlandırılır. Tanrı'yı temsil eden semboller aydınlık ve ışıktır. Zerdüşt'ün döneminde Ahura Mazda tek ve mutlak tanrı olarak tanımlanmıştır ancak sonraki dönemlerde Ehrimen kötülük tanrısı olarak bu inanç sisteminde yerini alır. Ehrimen karanlığın ve kötülüğün kaynağıdır, aşağı bir alemde yaşar ve temiz olmayan her şeye hükmeder. Güçlü

olmasına rağmen Ehrimen geçici ve kaybetmeye mahkûm bir varlıktır. İnsanların ondan korunmasının yoluysa benliklerinde kötülüğe yer vermemelerinden geçmektedir. Kötü düşünce, kötü söz ve kötü edimlerden uzak kalmak Ehrimen'den korunmanın tek yoludur. Başta tek bir tanrı varken sonraki dönemlerde kötülüğün tanrısına ihtiyaç duymak, insanlığın hayattaki kötülüğü mutlak iyi olan bir tanrı düşüncesiyle bağdaştıramadığının göstergelerinden biridir (Sayım, 2004: 98).

Kudretli ve iyi bir Tanrı'nın yarattığı evrende kötülüğün varlığı her zaman için kafa karıştırıcı olmuştur. Doğal afetlerden soykırımlara kadar masum insanların zarar görmesine neden olan şeylerin kaynağında da Tanrı'nın var olup olmadığı sorusu ateist düşüncenin de en önemli dayanaklarından birini oluşturur. Din felsefesinde bu sorulara cevap bulmak ve kötülük olgusu karşısında Tanrı'nın adaleti ve haklılığını savunmak için 'teodise' kavramı geliştirilmiştir. Genellikle Leibniz'e (1646-1716) atfedilen bu kavram hem kötülük problemi hem de onunla ilgili çözüm girişimlerinin tümü için kullanılır (Çınar, 2005: 163–164).

Genel bir sınıflandırmayla dünya dinleri kötülük problemi karşısında başlıca üç tür çözüm önermektedirler. Hinduizmde görüngüsel dünya, bütün kötülükleri ile birlikte, mayadır veya yanılsamadır. Düalizmin en dramatik bir biçimde örneklendiği antik Zerdüştükte, birbirine zıt iyi ve kötü Tanrılar düalizmi vardır. Yahudilikte, İslamiyette ve Hristiyanlıkta ise monizm ve düalizmin özgül bir bileşimi veya monoteizm biçimindeki nihai bir metafiziksel monizm içinde ahlaki bir düalizm eğiliminin kendine özgü bir terkibi vardır (Yılmaz, 2008: 85–86).

Hristiyanlık ve İslamiyet'te teodise, her şeye gücü yeten Tanrı'nın sınırsız iyilik ve adaleti ile evrendeki kötülüğün varlığını uzlaştırma girişimidir. Ortaçağ Batı Hristiyan düşüncesinde Augustinus (354-430), teodise konusunda çalışmalar yapan en önemli isimdir. Ona göre insan günahsız olarak yaratılmıştır ve kötülükten arındırılmış bir dünyaya yerleştirilmiştir ama insan Tanrı vergisi özgürlüğünü kötüye kullanarak günaha ve kötülüğe düşmüştür. Bu insanlardan bazıları Tanrı'nın lütfuyla affedilirken bazıları da cezalandırılacaktır, dünyadaki kötülük Tanrı'nın iyilik ve adaletini böylece ortaya çıkaracaktır. Bu düşünüş teorisi sonraki yıllarda Thomas Aquinas (1225-1274), Luther (1483-1546) ve Calvin'i (1509-1564) de etkilemiş, bu isimler de kötülüğün kaynağında insanın kendi günahını görmüştür (Yılmaz, 2008: 88–89).

İslam düşünce tarihindeyse iyilik ve kötülüğün ne olduğu, bu iki kavram arasındaki ilişki, kötülüğün insanın yaratılışından mı yoksa edimlerinden mi kaynaklandığı gibi sorular teodise başlığı altında tartışılmıştır. *Kur'an-ı Kerim*'de yer alan ceza ve imtihan olguları kötülüğün varlığını açıklayan en önemli olgular olarak değerlendirilmiştir. Dünyadaki kötülük ya bir imtihandan ya da bir cezadan kaynaklanmaktadır. Farabi'ye (872-950) göre kötülük varoluşsal olarak kaçınılmaz bir olgudur, çünkü madde yaratılışta potansiyel ve sınırlıdır, bu yüzden içinde şer olmayan hiçbir nizam mümkün değildir (Yılmaz, 2008: 88–90). İbn-i Sina'ya (980-1037) göre varlıkların kendisinde hiçbir kötülük bulunmayanlar ve varoluş amacı iyilik olmakla birlikte bazı durumlarda kötülük yapanlar şeklinde ikiye ayrılır. Ateşin bazı durumlarda iyi bazı durumlarda da kötü amaçlarla kullanılması bu fikri örneklendirmek için verilebilir. Kötülük ateşin varoluşundan değil, kullanım tercihinden kaynaklanmaktadır (Haklı, 2002: 205).

1.3. Felsefede Kötülük Sorunu

Kötülük ve iyilik kavramları din felsefesi içinde önemli yer tutan kavramlardır. Seneca, Hegel, Leibniz, Kant gibi düşünür ve yazarlar kötülük kavramı üzerine akıl yürütmeler gerçekleştirmişlerdir. Felsefenin akıl yürütmeleri içinde kötülük insani ve teolojik bir problem olarak ayırır. Bir yanda kötülüğün varlığının eşyanın tabiatıyla ilgili olduğunu söyleyip onu insanın varlığıyla açıklayan görüşler, öte yanda kötülüğün varlığının tanrının varlığı ya da yokluğunun sorgulanmasını gerektirdiğini öne süren argümanlar yer alır. Her durumda acı verici ve kaçınılası olanın imlendiği açıktır... “Kötülük kavramı, daha çok, aşırı derecede acıyı, suçsuzların karşılaştıkları sıkıntıları, fiziksel ve psikolojik rahatsızlıkları; tabii afetleri vb. ifade etmek için kullanılır (Aktürk, 2015: 36).”

Kötü ve kötülük tanımı ele alındığında karşımıza üç kötülük çeşidi çıkar; metafiziksel, ahlaki ve fiziksel kötülük. ‘Bir şeyin formunun tamlıktan yoksun olması, varlığı itibarıyla eşyanın yetkin olmaması ya da eksik olması’ metafiziksel kötülüktür ve bu tür kötülük Leibniz gibi düşünürler tarafından diğer kötülüklerin temeline yerleştirilmiştir. Fiziksel kötülük ise hastalık yapan bakteriler, depremler, fırtınalar,

kuraklıklar, kasırgalar gibi insandan bağımsız olarak meydana gelen kötülüktür. Acı içinde ölüme götüren hastalıklar, fiziksel ve ruhsal engeller, çöller, buzullar ve avlanarak beslenen etçil hayvanlar da bu kategoride değerlendirilir. Bu kötülük türünün kaynağında Tanrı'nın kullarını cezalandırma isteği olduğu fikri yaygın olarak kabul edilmiştir. Son olarak ahlaki kötülük ise soykırım, işkence, cinayet gibi bilinçli insan eyleminin sonuçlarını kapsamaktadır, insanın ahlaki ödevlerine karşı gelmesinden doğan bir kötülük türüdür (Kiriş, 2008: 83–84). Felsefede kötülük üzerine üretilmiş düşünce akımları arasında en bilinenlerinden biri melyorizm akımıdır.

Melyorizm: Genel olarak, daha iyicilik. Dünyanın daha iyi olma yoluna girip giderek daha uyumlu, daha yetkin hale geldiğini; en azından, dünyada kötülük olsa bile, iyiliğin daha ağır bastığını; var olan evrim sürecinin dünyayı daha iyiye doğru götürdüğünü; insana düşenin iyilik için çalışarak bu surece katkı yapmak olduğunu savunan görüş. Örneğin, evrim teorisini benimseyen H. Spencer tarafından benimsenen bu anlayış sınırlı bir iyimserliği temsil eder. Spencer'a göre, doğru eylem, her geçen gün daha iyiye doğru giden bir dünyada, yaşanmaya değer olan bir yaşama katkıda bulunan eylemdir. Bununla birlikte, tek amaç, ayakta kalma mücadelesi olmamalı, yaşamı, süre ve derinlik bakımından zenginleştirmenin yollarını aramalıyız. (Cevizci, 1999: 585).

'Tanrı varsa kötülük neden var' sorusu din felsefesi içinde kötülük kavramının ele alınışında önemli bir yere sahiptir. Kötülüğün mantıksal yorumu doğrultusunda düşünüldüğünde mutlak güç ve mutlak iyilik sahibi bir Tanrı'nın varlığıyla kötülüğün varlığı arasında çelişki vardır. Bu çelişkinin kaynağında her şeye gücü yeten iyi bir Tanrı'nın kötülüğün yokluğunu gerektirdiği fikri bulunur (Aktürk, 2015: 37). Birçok yeni fikir de bu soruya cevap olarak üretilen argümanlardan doğmuştur. Kötülük olgusu karşısında Tanrı'yı savunmak olarak tanımlanan 'teodise' kavramı da bu tartışmanın ortaya çıkardığı bir kavramdır (Çınar, 2005: 163). Bunun yanında kötülük kavramı farklı şekillerde de tanımlanmıştır. Erich Fromm'a göre anlam kazanma uğraşında yaşamın kendi kendisine yönelmesi ve bütünüyle mekanik şeylere duyulan bir hayranlık olan kötülük, Saint Aquinas'a göre yanlış yönlendirilmiş iyilik arayışıdır. Saint Augustinus kötülüğü Tanrı'dan yüz çeviren iradenin ahlak bozukluğu ve iyiden yoksun olmak olarak tanımlarken Farabi ve İbni Sina gibi İslam filozofları da eserlerinde kötülüğü bu şekilde tanımlamışlardır (İmamoğlu, 2002: 52).

Din felsefesinde kötülüğün varlığına ilişkin yorumların belirleyici bir değeri vardır. Ateist yaklaşıma göre kötülük sorunu Tanrı'nın varlığı konusunda temel bir belirleyendir. Tanrı'nın varlığıyla kötülüğün varlığını uyuşturmak entelektüel olarak Tanrı'ya inanma hakkını doğuran yegane şeydir (Aktürk, 2015: 36). Platon'a göre kötülüğün kaynağı Tanrı değildir. Çünkü Tanrı dünyayı varlıkların en güzeli ve en kusursuzuna benzetmek istemiştir. Bu dünyada ruhun çektiği acılarsa vücuttan kaynaklanmaktadır. Platon kötülüğün kaynağı olarak maddeyi görür ve kötülüğün bir eksiklik, yoksunluk ve hatadan yola çıkarak dünyaya geldiğini öne sürer. Devleti Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak tanımlayan düşünür Aziz Augustinus ise kötülüğü iyiliğin yokluğu olarak tanımlar (Çınar, 2005: 164–165).

Kanıtı dayalı yoruma göre kötülüğün varlığı teistik Tanrı anlayışına karşıt bir noktayı oluşturmaktadır. Evrendeki kötülüğün varlığının Tanrı inancına ilişkin şüpheleri tetiklediğini ve Tanrı'nın varlığını imkansız kıldığını savunan bu yaklaşım, kötülüğü Tanrı'nın varlığını inkar etmek için ikna edici bir kanıt olarak yorumlar. Bu düşüncenin kaynağıysa antik dönem filozoflarına dayanmaktadır. Helenistik felsefenin en önemli düşünürlerinden Epikür'ün savunduğu bu fikir ve bu fikir üzerinden sorduğu sorular sonraki yüzyıllarda Hume (1711-1776) ve Mackie (1917-1981) gibi düşünürler tarafından da takip edilmiştir. Hume, Epikür'ün sorularına hâlâ yanıt verilmediğini dile getirir. Kötülüğün ontolojik gerçekliğine dikkat çeken düşünür bu olgunun dünyada gereğinden fazla olarak var olduğunu da vurgular. Evrende bu denli büyük çapta var olan kötülük olgusu Tanrı'nın varlığına ilişkin şüphelerin oluşmasına sebep olmaktadır ve bu kötülük yığını Tanrı'ya atfedilen iyilikle ilgili sıfatları söylemeyi olanaksız kılmaktadır. Düşünüre göre ilahi yardımseverliği kabul etmenin yolu evrendeki kötülükleri görmezden gelmekten geçmektedir. Mackie'ye göre ise Tanrı'nın mutlak kudret ve mutlak iyilik sıfatları kötülüğün varlığına engel olmalıdır. Bu engelin oluşmamasıysa mantıksal açıdan iki sonucu ortaya çıkarmaktadır; ilk sonuca göre evren gücü sınırlı olan akıllı bir varlık tarafından yaratılmışsa ve bu güce sahip başka bir varlık da yoksa ateistlerin tanrının olmadığına ilişkin önermeleri doğrudur. İkinci sonuca göreyse evren bir kez bile olsa ahlaki olmayan bir eylemi gerçekleştiren mutlak güç sahibi varlık tarafından yaratılmışsa ve bu güce sahip başka bir varlık da yoksa ateistlerin önermesi doğrudur." Plantinga (d.

1932) ise Tanrı'nın mutlak kudret ve mutlak iyilik sahibi olmasıyla kötülüğün varlığı arasında zorunlu bir çelişki olmadığı fikrindedir. Tanrı'nın mutlak iyiliği Tanrı'nın ahlaki açıdan iyi olduğu anlamına gelmektedir ve Tanrı'nın kötülöklere izin vermesinin ahlaki bir zemini vardır. Düşünöre göre evrende özgür irade sahibi varlıkların olması burada esas önemli noktadır. Bu özgürlüğün sağlanması için Tanrı kötölöğe izin vermektedir. Plantinga, *The Free Will Defense* adlı eserinde özgür iradeye sahip olan varlıkların ve kötölöğün bir arada olduğu dünyanın, özgür iradeye sahip varlıkların ve kötölöğün bulunmadığı dünyadan daha kıymetli olduğunu dile getirir (Aktürk, 2015: 42).

Felsefede kötölük problemiyle ilgili ilk değerdendirmeleri Platon yapmış ve düşünür kötölöğün nedeni olarak Tanrı'yı göstermemiştir (Kalin, 2015: 132). Seneca kötölöğü tanımlarken Sokrates'in görüşlerinden yola çıkmıştır. Ona göre ahlaki kötölük insan eylemlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar ve sebebi bilgisizliktir. İnsanı alçaltan ve ihtiraslarının peşinden sürükleyen bilgisizlik Seneca'ya göre akılcı davranışın önündeki en büyük engeldir. İnsanın bu durumdan kurtulmasının yolu ise bilgeliktir. Seneca'nın felsefesinde iyiliğın ilk şartı bilgi, ikinci şartıysa doğaya uygun yaşamaktır. İnsan doğası gereği akıllı bir varlıktır ve Tanrı'nın yasasını da ancak akıllı bir varlık anlayabilir. Seneca doğaya uygun yaşamın, akla uygun bir yaşam olduğunu düşünür. Kötölükse doğaya düşman bir yaşamla ortaya çıkar. Seneca'ya göre insanı kötölükten uzak tutan yegane şeylerden biri de vicdandır. Vicdan burada insanı gözetleyen bir gözcü olarak konumlandırılmıştır. Gözetlenme duygusunu yaşayan insan ahlaki kötölükten uzak duracaktır (İmamoğlu, 2002: 53–54).

Leibniz felsefedeki klasik üçlü kötölük anlayışını kabul eder ve 'metafizik kötölük, fiziki kötölük, ahlaki kötölük' ayrımını benimser. Metafizik kötölük varlığın eksik yaratılmış olmasından kaynaklanırken, fiziki kötölük doğal sebeplerden kaynaklanarak fiziksel olarak hissedilen acıyı temsil eder. Ahlaki kötölük ise yine insanın eksik yaratılmış olmasından kaynaklanır ve günah işlemeye yatkınlığından yola çıkar. Leibniz Tanrı ve kötölöğün bir arada olması tartışmasına katkıda bulunurken hiç kötölük olmayan bir evrenin yaratıcısını sevmenin herkes için olağan olduğunu, ancak önemli olanın Tanrı'yı evrendeki kötölöklörlö beraber sevmek olduğunu dile getirir. Bu durum,

kötülüğün var olduğu bir dünyayı sevmek için de geçerli bir sebeptir (Çınar, 2005: 165–170).

Weil’e (1909-1943) göre bu dünyada Tanrı yoktur ve dünya kötülük tarafından yönetilmektedir. Yeni-Platoncu, Hristiyan ve Musevi mistik geleneklerinden etkilenen ve olumsuz bir teolojinin savunuculuğunu yapan bu düşünür, yıkıcılığı ve çileciliği yüceltir. Yok olmayı, arzudan kurtulmayı, mutlak bir iç boşluğunu amaçlayan Weil, iyiliğin bu dünyada gerçekleştirilebilir bir şey olmadığını savunur. Ona göre insan kötüye ve kötülüğe tahammül etmeyi, acıyı sevmeyi öğrenmek zorundadır (Cevizci, 1999: 901).

Kant ise ahlaki kötülüğün kaynağını insan tabiatına bağlar. Çünkü insanın tabiatında kötülüğe karşı bir eğilim bulunmaktadır. Kant kötülüğün kaynağında iyiliğin eksikliği olduğu görüşüne katılmaz. Kötülük kavramını insan özelinde ele alan düşünür, metafiziksel kötülüğü de ahlaki kötülükle izah etmeye çalışır. İçindeki kötüye yönelik eğilimi yok etmekte her zaman başarılı olamayan insan ancak aklının buyruklarını yerine getirmeye çalışırsa, bunu gerçekleştirebildiği oranda kendi varlığını da gerçekleştirmiş olur. Bunun için gerekli olan en önemli şey ise iradedir. İnsanın kötülükle baş edebilmesinin yolu güçlü bir iradeden geçmektedir. Kant’a göre insanlar kötülüğe yönelik eğilimlerinden sorumludurlar ve bu sorumluluk da insanın özgür iradeye sahip bir varlık olmasından ileri gelmektedir (Arıcan, 2006: 225–226).

Hegel ise kötüyü iyinin karşısı olarak tanımlar. Kötüyü değişmeyen bir şey olarak görmenin yanlış olduğunu belirten Hegel, kötünün kendi başına hiçbir kalıcılığının olmadığını savunur. Kötünün kendinde ve kendisi için bir amacı yoktur, çünkü kötünün gerçek bir varlığı yoktur. Ancak iyi kendinde ve kendisi içindir, bütün belirlenimlerin özü, hakikat yasası ve dünyanın mutlak son amacıdır (Şahin, 2004: 72).

Hristiyanlıkta evrende meydana gelen çeşitli kötülüklerin sebebi olarak günah kavramı gösterilir. Schleiermacher’e (1768-1834) göre “Günah, Tanrı’yı unutmak, Tanrı’ya yabancılaşmaktır ve gerçekte Tanrı-bilincine sahip olmayan kişilerin iyi davranışlar sergilemedeki yeteneksizliğidir. Günah, insanda potansiyel olarak bulunur ve onun aktüel Tanrı-bilinci arasındaki bölünmedir (Kalın, 2015: 133–134).” Eski ve Yeni

Ahit'te de günah, dolayısıyla kötülük, kulu Tanrı'dan uzaklaştıran, aralarını bozan, Tanrı'nın arzusuna muhalefet eden, insanı şeytana yaklaştıran bir davranıştır.

Schleiermacher için kötülük, insanın tecrübe alanına giren, insan hayatının maddesel boyutunu sınırlayan ya da onu etkileyen olay ve olgulardır. Örneğin, ölüm, acı ve hastalıklar gibi. Schleiermacher, kötülükleri toplum kaynaklı ve doğa kaynaklı olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Toplumun neden oldukları kötülükler savaşlar, açlıklar, siyasal adaletsizlikler ve sefalettir. Bunlar dolaysız olarak, sonuçlarından insan ırkının sorumlu tutulması gereken kötülük türleridir. Ona göre, insanın sınırlı yaratılışı onu kaçınılmaz olarak birtakım kısıtlamalara götürdüğü gibi, ölümlü yaratılışı da değişim ve bozulmalara götürecektir. Ne var ki, Schleiermacher'e göre, insanın benmerkezci korku ve endişeleri dikkate alınmadığında bu durumun hiç de nihai kötülük oluşturmadığı anlaşılır. Tüm kötülükler tanrısal bağlamda günahla ilişkili olarak düşünüldüğünde ortaya çıkar. Bu ise insanın özgür iradeye sahip olması ve mânevî gelişim evresi için gereklidir. Bu nedenle de Schleiermacher'e göre var olan tüm kötülükler günaha göre, ya da günahın karşılığıdır (Kalın, 2015: 138).

İslamiyet insanın günahsız olarak doğduğu inancını taşıırken Hristiyanlık'ta insan günahkar olarak doğmaktadır. Bunun sebebi Hz. Adem ve Hz. Havva'nın insan soyunun başlatıcıları olarak işledikleri ilk günahtır. Dünyadaki kötülüklerin varlık sebebiyse Tanrı'nın bu günahı işledikleri için insanlara verdiği cezadır. Voltaire (1694-1778) *Felsefe Sözlüğü* adlı eserinde bu fikre karşı çıkmaktadır.

Nasıl! Bir elmayı yedik diye sonsuz bir ömür süreceğimiz bir zevk ülkesinden kovulmak! Nasıl! Yoksulluk içinde hepsi acı çekecek, hepsi de başkalarına acı çektirecek çocuklar meydana getirmek! Nasıl! Bütün hastalıklara tutulmak, bütün dertlere uğramak, yüzyılların sonsuzluğu içinde yanmak ha (Kalın, 2015: 135)!

Kant'a (1724-1804) göre kötülüğün kaynağında insan doğası vardır ve insanın iradesinin, istencinin eğilimlerine uyması kötülüğü ortaya çıkarır. İyiye ulaşmanın tek yoluysa insanın ahlak yasalarına uygun bir hayat sürmesidir. Kötü ya da iyiyi ortaya çıkaran iradenin ahlak yasalarına göre aldığı tutumdur. Düşünüre göre insan doğasında kötülüğe karşı bir eğilim vardır. Kötülük probleminin çözümüyse doğal eğilimlerle irade arasındaki ilişkinin doğru bir şekilde düzenlenmesinden geçmektedir. İnsan iradesinin bu doğal eğilimlerle başa çıkıp çıkamaması iyi kalplilik ya da kötü kalplilik durumlarını ortaya çıkarmaktadır. Kant kötülük tanımında iyiliğin eksikliği yorumuna yer vermez. Kötülüğü daha çok insan özelindeki ahlaki kötülük çerçevesinde ele alan düşünür doğal

kötülüğü de metafiziksel kötülüğü de bu potada eritir. Doğasında var olan kötüye eğilimi her zaman kontrol edemeyen insan aklının buyruklarını yerine getirdiği oranda kendi varlığını da gerçekleştirmektedir. Bunu yapabilmenin yolu da güçlü bir iradeden geçmektedir. Kötülükle baş edebilmenin tek yolu güçlü bir iradeye sahip olmaktır ve bu özellik iyi bir birey olmak için gereken temel özelliklerden biridir. İnsan doğasının kötülüğe eğilimli olması bireyin bu konudaki sorumluluğunu azaltan bir durum değildir, çünkü insan en azından kötülüğe karşı olan eğilimlerinden sorumludur. Özgür irade sahibi bir varlık eğilimlerini bu özgürlükle birlikte iyi bir yönde kullanabilmelidir. Kant'ın kötülük konusundaki yaklaşımı kendinden sonraki düşünürler tarafından katı bulunsa da onun bu konuda iyimser bir yönelişi de öne çıkar. Dünyanın kötülüğe boğulmuş durumda olması eski zamanlardan beri kanıksanmış bir düşüncedir. Bu düşünceler genellikle insanın hayata iyi olarak başladığını ve ilerleyen süreçte kötüye yöneldiğini kabul eder. Kant felsefenin kötülük olgusunu ele almasıyla bu konuda geliştirilen iyimser fikirlere değer verir. Onun için önemli olan akılcı bir yaklaşımla kötünden iyiye doğru evrilmeaktır. Kant'ın iyimser yaklaşımı sonraki yıllarda Hume'un etkisiyle ve 1756 yılındaki Lizbon Depremi sonrasındaki düşünceleriyle değişime uğrar. Artık ilahi hikmet ile dünyadaki kötülüğün varlığının uzlaştıramayacağını düşünmeye başlamıştır. Bu düşünceyle teodise çalışmalarını olumsuz eleştirir ve bu çabaların başarısız olacağını dile getirir. Kant'a göre teist ve optimist felsefeciler için ahlaki kötülüğün ve ahlaki eksikliklerin kaynağında yaratıcının gücünün eseri yoktur. Onlara göre kötülük sınırlı ve eksik insan doğasının sonuçlarından biridir ve ahlaki kötülük bir zorunluluktur. Bu durum ahlaki yargıları, sorumlulukları ve kınamayı anlamsız kılmaktadır. Optimistlerin iyiliğin kötülükten fazla olduğu görüşü de Kant'a göre ispat edilmesi problemli bir görüştür (Arıcan, 2006: 225–232).

Diğer yandan, Kant önemli argümanlarının birinde şöyle sormaktadır: 'Şayet insana tabiat tarafından kötülük edilirse, insan hala kötü prensip gücünün içinde bulunurken ve geleceği iyileştirmenin yeterli kapasitesine sahip olarak kendini görmez iken kendi kendini bütün gücüyle Tanrı'yı oldukça iyi memnun eden bir kişi haline getireceğine nasıl inanacaktır?'. Böyle bir soruya Kant şöyle cevap vermektedir: 'Tabiatı itibarıyla kötü olan bir insanın kendi kendini nasıl iyi bir insan yapabileceği konusu tamamen bizim kavrama gücümüzü aşar'. Bir başka ifadesinde Kant, kötülük karşısındaki insanın durumunu şu şekilde, analiz etmektedir: 'Eğer bir insan kendi maksimlerinin en temelinde bozguna

uğratılmışsa o insan kendi sahip olduğu güçleriyle bu gelişimini nasıl gerçekleştirebilir ve nasıl kendi kendisine iyi bir insan olabilir (Arıcan, 2006: 232–233)?’

Kant’ın kötülük konusundaki iyimserliği tedbiri elden bırakmayan gerçekçi bir iyimserliktir. O günahkar ya da kötü bir insanın olduğundan daha kötüye doğru ilerlediğini ileri süren kötümser bir yaklaşımı benimsemez. İnsanın kötünden iyiye doğru ilerleyişinin yavaş ve sebatkar bir ilerleyiş olduğunu benimser. İlahi lütuf düşüncesine karşı çıkan Kant, davranışlarını düzeltmek için hiçbir şey yapmayan insanın sadece dua, yakarma, Tanrı’nın yardımı ya da bağışlaması ile kötülükten kurtulamayacağını savunur. Düşünüre göre bu inanç ahlaki temelinden sarsan bir inançtır. İnsan ahlak yasasının buyurduğu ahlaki davranışları, dolayısıyla da iyi olanı yapmak zorundadır. Kötülüğün Tanrı ile alem arasındaki ilişkinin yönü olduğunu düşünen Kant, bu sorunun bilinebilir ve çözülebilir bir sorun olmadığını düşünmektedir. Bu düşünce kötülük konusundaki tartışmaların boşuna yapılan tartışmalar olduğu sonucunu ortaya çıkarır. Kötülüğün kaynağı ne doğadır ne de insan. Kötülüğün kaynağı irade ile içgüdüler arasındaki karşıtlıktadır. Bir eylemin ahlaki bir değer taşıması için eğilimlerle değil ödev bilinciyle yapılması gerekmektedir. Bu ödev, ahlaki yasaya saygı gereği yapılan bir eylemin zorunluluğudur. Kant’a göre iradeyle duygular arasında kurulacak doğru bir ilişki eğilimlerin de iradeye uyan bir araç olmasını sağlayacaktır. Ahlaklı olmayı ahlaki eylemin sonucuna değil onu hazırlayan iyi niyete bağlayan Kant, asıl olanın iyiyi istemek olduğunu öne sürer. Eylemdeki niyet menfaate ya da iyi niyet dışındaki bir nedene dayanırsa kötülük ortaya çıkar. Ahlaki iyilik ve kötülüğün belirlenmesinde pratik ölçü olarak ele alınacak şeylerden biri de vicdan olgusudur. Ahlaki olarak iyi olan vicdana uygun olanken kötü olan da vicdana uygun olmayan olarak tanımlanır. “...ona göre, cennet, iyilik ve iyiliğin en yüksek derecesiyle bir araya gelmiş ahlakın en yüksek derecesi; cehennem ise, sefaletin en yüksek derecesiyle birleşmiş kötünün ve kötülüğün en yüksek derecesi olarak düşünülmelidir (Arıcan, 2006: 237–240).”

Hume’un metinlerinde kötülük konusu geniş bir yer tutar. *Diyaloglar*’da Cleanthes, Demea ve Philo’nun konuşmalarında kötülüğün varlığına ve kaynağına ilişkin Hume’un düşüncelerinin izleri sürülebilir. Hume’a göre iki tür kötülük vardır; doğal kötülük ve ahlaki kötülük. Doğal kötülük, insan doğasında ve dış dünyada var olan

kötülükleri tanımlarken ahlaki kötülük, insanın eylemleri sonucunda oluşan kötülükleri kapsar. İnsanın en büyük düşmanının insan olduğunu dile getiren Hume, baskı, adaletsizlik, aşağılama, hakaret, şiddet, isyan, savaş, iftira, ihanet, dolandırıcılık gibi kötülükleri insanların birbirlerine işkence etme aracı olarak tanımlar. Üstelik bu kötülükler insanın kendi eliyle ürettiği ahlaki kötülüklerdir. *Diyaloglar*'da Demea ve Philo, kötülüğün insan hayatını sefaletle çevirecek kadar yaygın olduğundan bahsederler. Cleanthes ise dünyada kötülüğün abartıldığı kadar fazla olmadığı düşüncesindedir. Philo ve Demea canlılar dünyasında güçlü olanlar ve zayıf olanlar arasındaki mücadeleden bahsederler. İki taraf da birbirlerine kendi yöntemleriyle sürekli olarak saldırmaktadır. Demea insanın kendini koruma yöntemiyle bu canlılardan ayrıldığını dile getirir. Philo ise insanın kendine hayali düşmanlar ürettiğini, hayal ürünü olan cinlerin batıl inançlı kimselere musallat olduğunu ve onların tüm hazlarını yok ettiğini söyler. Üstelik insanın gücünü borçlu olduğu toplum da içinde barındırdığı tüm kötülüklerle insan için çeşitli düşmanlıklar üretmektedir. Bunun üzerine Demea iki kötülük türünü daha konuşma içerisinde dile getirir. Hastalıkların getirdiği işkenceler ve insanın içinden kaynaklanan bir kötülük türü olan zihin düzensizliği. Bu son kötülük türü pişmanlık, utanma, hayal kırıklığı, endişe, korku, umutsuzluk gibi duyguları insana vermektedir. Yoksullar da zenginler de gerçek doyum ve mutluluğa erişememektedir. Tıpkı Kant gibi Hume da kötülük sorununun çözümsüzlüğünü vurgular. Tanrı'nın evrende yer alan kötülüğe isteyerek ya da istemeyerek neden olup olmadığını bilemeyeceğimizi dile getiren Hume, böyle şeylerin doğal kalmış ve deneyle desteklenmemiş aklın erişemeyeceği gizemler olduğunu belirtir. Düşünre göre felsefe bu sorunu çözemeyecektir ve normal hayatı incelemeye odaklanması gerekmektedir. Yine *Diyaloglar*'daki kişilerin konuşmalarından yansıyana göre kötülüğü bir problem olarak ele alıp tartışmak anlamlı değildir. Çünkü Tanrı'nın mutlak iyi ya da mutlak güçlü olup olmadığı bilinmemektedir (Çevik, 2003: 29–35).

Hume, kötülüğü bir inanç sorunu veya ateizm kanıtı olarak dile getirmemiştir. *Diyaloglar*'da yer alan bu tartışma Tanrı'nın varlığıyla kötülüğün varlığını uzlaştırma gayreti olarak görülmelidir. Bunu söz konusu kitapta üç karakter tarafından önerilen çözüm şeklinde de görmek mümkündür. *Diyaloglar*'da yer alan bu çözüm şekillerini de şöyle özetlemek mümkündür: Demea, dünyada kötülüğün varlığını bu dünyanın “mümkün olan en iyi dünya” olmasıyla

çözmeye çalışırken, Cleanthes, Tanrı'nın, "insanın çok ilerisinde olmakla birlikte, sınırlı mükemmel" kabul edilmesine bağlamaktadır. Philo ise Tanrı'nın evreni yaratırken iyilik ile kötülük arasında bir ayrım yapmadığı için kötülüğü teizmin bir problemi olarak görmemektedir (Çevik, 2003: 38).

Nietzsche (1844-1900) ise iyinin ve kötünün ötesine geçmekten yanadır. İyi ile kötü gibi değerlerin değerlendirilmesi fazlasıyla görelidir, bu yüzden özgür ve yaratıcı kişiler etik ve ahlaki değerlerin dışında görülmektedir. Filozofun hedef olarak belirlediği öte, belirlenmiş bir etik anlayışın ve değer yargılarının dışındadır, bu kavramların yargılamalara dayanak olmadığı bir noktadır. Fakat bu durum rastgele bir başıboşluğa da yaslanmamaktadır. İyi ile kötü güzel-çirkin ya da doğru-yanlış gibi iki zıt değer değildir. Çünkü hiçbir iyi kendi başına iyi değil, hiçbir kötü de kendi başına kötü değildir. İyi veya kötü diye adlandırılan şeyler ve iyi veya kötü diye kurulan değer yargıları vardır. Değer yargıları ile değerler aynı şey değildir. Nietzsche, Zerdüşt'e insanların iyi ve kötü olarak adlandırdığı şeyin kendisine eski bir kuvvet isteğini anlattığını söyler. Başka bir insan tipi için ise kuvveti istemek yaygın etik anlayıştan koparak kendi gözleriyle görmek istemek anlamı taşır. Bu başka insan tipi için kuvvet, insanın geleceğine yön verebilmektir. Çünkü yaygın etik anlayışa boyun eğmek sürü insanının özelliğidir. Bu insan tipinin eylemlerine yön veren kendi gözlemlerine dayanan öz değerlendirmeleri değil, yaygın etik anlayışın değer yargılarıdır. Bu değer yargılarının ilerisine ya da gerisine atılmış her adım kişinin sürüden aforoz edilmesine sebep olur ve 'kötü insan' olarak tanımlanmasına yol açar (Kuçuradi, 1967: 19-46). Bu 'kötü insan' yaftasının vurulma sebebiyse sürünün sürüden ayrılan kişiyi kendine benzetmek, onu etkisiz kılmak istemesi ve bunu başaramamasıdır. Bu başarıldığı takdirde yaygın etik ve ahlak anlayışından kopan birey çoğunluk tarafından dışlanma korkusuyla Nietzsche'nin deyiimiyle kendini harcar:

... çünkü sürü çoğunluktur: ona karşı durabilmek için çok kuvvetli, çok yürekli olmak, kendi gözlerine kayıtsız şartsız inanmak gerekir (...) Demek oluyor ki yaratıcı insanın zavallı olarak, "fena insan" olarak gördüğü insan tipi – sürü insanı –, sürü insanının "iyi insan" dediği insandır; sürü insanı için ise "kötü insan", kendi sürüsünün morali dışında olan insan, bu arada da yaratıcı insandır (Kuçuradi, 1967: 51, 128).

Yaygın etik değerlerin insanı terbiye etmekteki amacı onun 'hayvan yanını' öldürmektir, fakat bunu yaparken insan doğasına ait birçok doğal unsur da yok edilir.

İnsanın ‘hayvan olmayan’ yanı öne çıkarılır ve birey belli çerçevelerin içine sokularak sürüye dahil edilir. Böylece sürü için zararlı yanlarından arındırılan ‘iyi insan’, daha az zararlı ve zayıf bir insana dönüştürülür. Nietzsche’ye göre bu ‘iyileştirme’ çabası, iyi ile kötü kavramlarının karşılıklı olarak birbirlerini şart koştuğunu inkar eden bir çabadır. İyiliğin var olması gerektiğini, kötülüğün ise aslında hiç var olmaması gerektiğini savunan bu anlayış, hayattaki ve bireydeki çatışmalı yapıyı görmeyen, anlamayan bir anlayıştır. Bu ‘terbiye etme’ işleminin sonucunda yobazlaşmış insanlar meydana gelecektir. Nietzsche’ye göre iyinin ve kötünün ötesine geçen insan hür insandır ve ahlaki değer yargıları kurmaz. “Hangi anlama gelirse gelsin ‘iyi’ ile ‘kötü’nün hayat için kaçınılmaz olduğunu; belli bir açıdan görmenin –değerlendirmedeki perspektiflerin, hem de dar perspektiflerin– hayat için kaçınılmaz olduğunu bilir (Kuçuradi, 1967: 69–98).” Nietzsche’nin ürettiği çatışmada çatışan taraflar ‘iyi’ ile ‘kötü’ değildir, bu kavramlar insanların ürettikleri etiketlerden ibarettir. İki kavram da tek başlarına var olabilen kavramlar değildir, etik değer yargıları üzerinden temellenmişlerdir. Bu kavramlar ‘insana göre, sürüye göre, insan tipine göre, morale göre’ değişmektedir.

Sürü insanının değerlendirmesinde kötüyü belirleyen şey, bir şeyin sürü için zararlı olup olmadığıdır. Sürü için ve kendi için yararlı olan şey sürü insanı için iyidir. Bunun tam tersiye kötünün tanımıdır. Kendi gözleriyle gören hür ve yaratıcı kişi sürü insanı için kötü bir insandır. Nietzsche, iyinin ve kötünün ötesindeki insanı ‘trajik insan’ olarak tanımlar. Etik değer yargıları kurmayan, geçerlikte olan değer yargılarını yok sayan, değer yargılarını kurarken bir sürünün faydasını göz önünde bulundurmeyen kişi trajik insandır. Bu insan etik değer yargılarının gerçeklikle ilgisinin olmadığını, bunların görelî bir üslupla üretilmiş şeyler olduklarını bilir.

Böyle bir değerlendirmede her kişi, kendi kendisiyle ve insanla ilgili her şeyle karşı karşıya kalır; böyle bir değerlendirmede her kişi, geçerlikte olan moral değer yargılarıyla hesaplaşır, çatışır ve yaptığını yapar; yaptığı ise, insanla ilgili her şeyi yeniden değerlendirmek, onlara yeni bir boyut kazandırmaktır (Kuçuradi, 1967: 127).

Albert Camus (1913-1960) ise düşünsel gelişiminin birinci döneminde dünyanın anlamsızlığına başkaldırmak, kötülükleri gidermek ve daha iyi bir düzen kurmak amacıyla eylemde bulunma temaları üzerinde durmuştur. Dünyanın anlamsızlığına ve

kötülüğe kaçınılmaz yenilgiyi bile bile karşı çıkmak yaşama anlam katmanın yollarından biridir (Cevizci, 1999: 169–170).

1.4. Sosyolojide Kötülük Sorunu

Toplumların değerleri vardır ve iyilik – kötülük olguları da bu değerler üzerinde şekillenir. Öznenin başka nesnelere ve kavramlara sonradan eklediği nitelik anlamına gelen değer olgusu, kültürden kültüre ve toplumdan topluma değişen bir olgudur. Bu değişikliklere rağmen iyi ve kötü kavramlarıyla özdeşleşen olguların algılanışında fark yoktur. “Ahlaki -iyi (olumlu), kötü (olumsuz), yalandan kaçınma, vicdan huzuru, bireyin ve toplumun mutluluğu gibi- değerler, genel olarak bütün toplumların nesnel olarak kabul ettiği değerlerdir (Usta’dan akt. Çetintaş, 2018: 29).” Ütopyalar hayali toplum tasarımlarıdır. Bu toplum yasasında kötülüğe ve kötülük başlığı altında sıralanacak eşitsizlik, şiddet, adaletsizlik gibi unsurlara yer yoktur. Ütopik yaşantının gerçek dünya haline geldiği kültürler ve dönemler de vardır. Sümerlere göre korku ve dehşetin olmadığı, insanın rakipsiz olduğu bu dönem efendinin ya da kralın ortaya çıkmasıyla sona ermiştir. Mısırlılar ise Tanrı’nın insanları aynı çamurdan yarattığını ama zenginlik hırsının insanlığı ahlaksız yaptığını aktaran efsaneleri öne çıkarmıştır. Kötülüğün olmadığı bu dönemler Altın Çağ olarak tanımlanır ve her toplumun bir Altın Çağ’ı vardır. İnsanların sade bir yaşam sürdüğü ve mülkiyetin tanımlandığı ilkel dönemler bu çağın yaşandığı dönemlerdir. Bu dönemde insanlar arasında statü farkı yoktur, Fransız sosyolog Emile Durkheim’in (1858-1917) ‘mekanik dayanışmalı toplum’ olarak tanımladığı bu toplum yapısında herkes her işi yapabilmekte, rahatlık, bolluk içinde özgür bir yaşam sürmektedir (Çetintaş, 2018: 18–30).

Amerikalı sosyolog Erich Fromm (1900-1980), kötülüğün toplumdaki yansımalarından biri olan yıkıcılık ve şiddetin kaynağında insanın en temel ihtiyaçlarından biri olan varoluş kaygısının askıda kalmasını gösterir. Varoluş kaygısı ve insanın kendini gerçekleştirme ideali, bireyin en temel ihtiyaçlarından biridir ve bu ihtiyaçların giderilememesi yıkıcılığı, şiddeti doğurur. Fromm insanı ve toplumu tanımlarken antropoloji, sosyoloji ve psikiyatri çalışmalarını birleştirir ve hastaları üzerindeki gözlemlerinden hareketle toplumsal çıkarımlar yapar. Ona göre insandaki

saldırganlıkla hayvandaki saldırganlık aynı değildir. Bu farklılığı da insanın varoluş kaygısı oluşturmaktadır.

İnsanda sadece onun türsel özelliğine ilişkin tutkular ve buna bağlı güç potansiyeli vardır ve bu nedenle insandaki saldırganlık hayvandaki saldırganlıktan farklıdır. Eğer insanın türsel özelliği olan bu tutkulara bağlı potansiyel iyi yöne kanalize edilmezse yıkıcılık eğilimlerinin ortaya çıkma ihtimali oldukça yüksektir. Bu çerçevede Fromm insanın gerçekleştirdiği saldırganlık eğilimini hayvaninkinden ayırarak türsel özelliklerini de göz önünde tutarak insanın saldırganlığını gerçekleştiren bir kötülük olarak tanımlar (Fırıncıoğulları, 2015: 198).

Fromm, Freud'un (1856-1939) yaşam ve ölüm içgüdüleri teorisinden yola çıkarak insanda iki temel içgüdüye bağlı farklı davranış ve ilgi potansiyeli olduğu tespitinde bulunur. Canlısever kişilik ve ölüsever kişilik olarak adlandırdığı bu karakter tiplerinden canlısever kişilik, yaşam içgüsüsüyle hareket eden insanı tanımlar. Bu insan varoluşunu yaşamla tanımlayan insandır ve her şeye karşı sevgiyle yaklaşan, gelişmeye açık biridir. Üretime yönelik bir enerjisi vardır, yenilik peşindedir ve yaratıcı özellikleri sivrilmiştir. İnsanı ve yaşamı sevgiyle yaklaşılması gereken bir potansiyel olarak gören bu insan tipi insanı canlı bir bütün olarak algılar. Bu insan tipi mutluluğu yaşamın kendisinde bulmuştur ve tüm bunlar iyiliği ortaya çıkarır. Bu kişi için iyilik yaşama katılmaktır ve yaşamın iyilikle geliştirilmesidir. Kötülük ise yaşamı dondurur, boğar ve yok eder.

Ölüsever kişilik ise bu olumlu tanımların tam tersini kapsamaktadır. Fromm ölüseverliği yaşamın gerçekleşmemesi olarak tanımlar, yaşamın gerçekleşmemesiye iyi bir anlam ve değer içinde yaşanma imkanına kavuşamaması demektir. Bu noktada insan eylemlerinde yıkıcılık ortaya çıkar. Her insan biyolojik olarak yaşama yönelik bir yapıda dünyaya gelir ama ölüseverliği seçme potansiyeli insanda her zaman vardır. Yaşamda kendini gerçekleştirme olanağı bulamayan, içindeki olumlu potansiyeli hayata geçiremeyen insan ölümü ve ölüseverliği bir çözüm yolu olarak görür, bunun sebebi edilginliğe dayanamamasıdır. Ölümlü olduğunun bilincinde olan tek varlık olmasıysa insanı kötü de olsa yaşamda bir iz ve duygu uyandırmaya yönlendirir. Bu varoluşsal bir ihtiyaçtır.

Bu nedenle Fromm, insanın yaşam içinde kendini gerçekleştirememesi durumunda yıkıcılık davranışına yöneleceğini ve ölümü seçerek hiçlik ve soyutlanmışlık hissinden sıyrılmaya çalışacağını belirtmiştir. Bu durum özellikle modern dönemde toplumda gözlenen ve ilk bakışta anlam verilmeyen orta ve üst sınıftaki şiddet ve yıkıcılık eğilimlerinin anlaşılması bakımından önemlidir (Fırıncioğulları, 2015: 200–201).

Fromm’a göre insanın kötülüğünün kaynağında kendini gerçekleştirememesi vardır. İnsan türüne özgü bu kendini gerçekleştirme idealinin sekteye uğraması sonucunda insan yaşama yıkıcılıkla yanıt verir, bunu edilginlikten çıkmak ve kendini aşmaya yönelik bir girişimde bulunmak amacıyla yapar.

İnsan bir şey yaratarak veya bir ülkeye varlığını adayarak yaşama yanıt verme girişiminde bulunabilir. Aynı şekilde eğer yaşamı boğmayı ve ölümü seçerek yıkmaya yönelmişse bile kişi yaşama daha iyi bir yanıt vermeyi başaramadığından buna yönelmiştir. Bu kişi elbette ruhen sakatlanmış hasta bir kişidir ancak yine de yaşam karşısında edilgin kalamayan ve kendini yıkımı ve ölümü seçerek aşmaya yönelmiş bir kişidir. Tutkuları onu kötüyü seçmeye yöneltmiştir ancak bu seçimin kendisi bile insanın edilginliğe katlanamayan yönünün göstergesidir (Fırıncioğulları, 2015: 202).

Sosyolojide toplumdaki kötülüğü ele aldığımızda suç ve sapma kavramları karşımıza çıkar. Sapma, toplumsal alandaki normları ihlal etme durumu olarak tanımlanır. Kişi, çoğunluğun onayladığı tutumun dışında kaldığında genelden sapar. Sapma davranışlar örf, adet, gelenek ve görenek gibi kültürel normlar kadar hukuksal normlara da aykırı olabilir. Bu farklılık sapmanın sonucu olan yaptırımda da değişikliğe neden olur. Birinci sapmada ayıplama, kınama, dışlama gibi yaptırımlar varken ikincisinde özgürlüğünden mahrum etme, tazminat ödetme gibi yaptırımlar söz konusudur (Bal’dan akt. Fırıncioğulları, 2018: 366).

Durkheim, toplumsal örgütlenmenin gerçekleştiği her alanda sapma davranışının görüleceğini ileri sürer ve bu durumun toplumsal organizasyonun sağlıklı işleyişi için geçerli olduğunu söyler. Toplumun kendi varlığını tanımlayışı, kendinden olmayanı tanımlayışında gizlidir ve doğru olanın görünür olması için yanlış olanın görülmesi ve tanımlanması gereklidir. Sapma davranışı, toplumun kendi varlığını tanımlaması ve sürdürmesi için önemli bir unsurdur. Her şey karşıtıyla birlikte varlık ve anlam kazanabildiği için sapma kültürel değerleri ve normları doğrular, adaletin var olması için

kötülüğün de var olması gerekir. Sapma, ahlaki sınırları tanımlayan bir olgudur ve insanlar doğruyla yanlış öğrenebilmek için sapkınlığı tanımlamalıdır. İnsanların bir araya gelebilmesi ve aynı şekilde ortak tepki verebilmesi için sapmanın ciddi bir formunun görünür olması gereklidir. Toplumun ahlaki sınırlarını zorlayan bir unsur olan sapma, toplumsal değişimin başlatıcısıdır. 1892 yılında kurulan Chicago Ekolü, sosyoloji ve kriminoloji alanlarında önemli bir yere sahiptir. Yirminci yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri'nde büyüyen kentleşme, hız kazanan sanayileşme, göç dalgaları, dünya savaşları ve ekonomik buhranlar suçun artmasına neden olmuştur. Chicago Ekolü toplumsal ve politik gerçekliklerin suçun artışına etkisini incelemek üzere çalışmalar yapmış, ekolün "... üyeleri özellikle şehrin çöküntü bölgelerine ve gettolaşmış alanlarına odaklanarak buradaki suç çetelerini incelemişler ve bu yapıda gözlenen ahlaki çöküntü gibi gerçekliklere eğilmişlerdir (Fırıncioğulları, 2018: 366–368)."

Araştırmalarında kullandıkları ilk yöntemde suç istatistikleri ve nüfus sayımları gibi resmi bilgilerden yararlanan incelemeciler, ikinci yöntem olarak yaşam öyküsü ve olay incelemesi metotlarını kullanmışlardır. Araştırma yaptıkları bölgelerdeki insanların arasına karışıp onlarla yaşayan, suçluları kendi çevreleri içinde ve kendi kişilikleri içinde inceleyen çalışmacılar bu yöntemle 'insan ekolojisi' kavramını ortaya çıkarmışlardır. Bu çalışmaların sonucunda suçluluğun nedeni olarak şehir yaşamında akrabalık ve dostluk ilişkilerinin zayıflaması, makineleşmenin insan hayatını da ele geçirmesi gösterilmiştir. Sosyal ilişkilerin zayıflaması suçluluğu ortaya çıkaran en önemli nedenlerden biridir (Demirbaş'tan akt. Fırıncioğulları, 2018: 368). Suçu kötülük başlığı altında ele alabileceğimiz gibi bu tespiti kötülüğü ortaya çıkaran sebepler açısından da yorumlayabiliriz.

Marksist teori de toplumdaki suçla ilgili önemli çıkarımlarda bulunmuştur. Sosyal problemleri ekonomik temelli bir bakış açısıyla yorumlayan Marksizm, suç ve sapma konularını da bu bakış açısıyla ele almıştır. Alman filozof Karl Marx'a (1818-1883) göre suçun artışı toplumdaki sınıfsal uçurumlardan kaynaklanmaktadır. Marksist teoriye göre suçun kaynağındaki toplumsal eşitsizliği ortaya çıkaran mekanizma ile suçun kapsamı ve cezası konusunda karar veren mekanizma aynıdır. Suçun oluşumu ve artışında da en büyük pay bu mekanizmaya aittir. Marksist teoride önemli bir yere sahip olan

Alman filozof Friedrich Engels (1820-1895) de İngiltere’de suç oranlarını yükselten işçi sınıfının bu yönelişinin altında kapitalist sistemin yarattığı eşitsizliği görür. İşçi sınıfı bu eşitsizliğe suç işleyerek cevap vermektedir.

Engels özellikle Anti Dühring eserinde sanayileşme sonrası göçle kentlere yığılan işçi sınıfının suça karışması durumuna değinerek, yoksulluk ve çaresizlik içindeki bu kitlelerin yaşamlarındaki kırılma sonucu ahlaki bir çöküntü içinde olduklarını belirtir. Kentleşme yoksulların ağır bedel ödedikleri bir süreçtir ve kentlere yığılan bu sınıfın yaşadığı kriz onun ahlaksızlaşması, alkolizm ve ahlak dışı davranışlar sergilemesine neden olmaktadır. Marx ve Engels’in geliştirdikleri yaklaşım suçu ekonomik temelden okuma ve kapitalist sisteme özgü çelişkilerden kaynaklanan nedenler üzerinden temellendirme biçimindedir. Onların yaklaşımı derinleşen sınıfsal uçurumun ve ekonomik eşitsizliğin kaçınılmaz olarak alt sınıfı suça iteceği yönündedir. Suçu eşitsiz bir düzen içinde kaçınılmaz bir başkaldırı olarak okumaları bu temele dayanmaktadır (Fırıncioğulları, 2018: 372–373).

Sosyolojide iç grup ve dış grup kavramları önemli bir yere sahiptir. Bu gruplar arasındaki etkileşimi belirleyen temel yönelişlerden birinin kaynağında da önyargı vardır. Polonyalı sosyolog Zygmunt Bauman’a (1925-2017) göre bu gruplar iyilik ve kötülük olgularının ve bu olgularla özdeşleşen kavramların yorumlanmasını belirleyen temel etmenler arasındadır. Bireyin dış grup üyelerine karşı yaptığı kötülükler iç grup tarafından vicdan ve ahlakla çelişmeyen davranışlar olarak yorumlanırken, bundan çok daha az zararlı eylemlerin dış grup tarafından yapılması iç grup için yaptırım gerektiren bir suç, affedilemez bir kötülük anlamına gelir. Bauman, ‘önyargı insanları’ olarak tanımladığı bu insanların dış grubun amaçları için kullandığı araçları asla haklı görmezken, bu araçları kendi amaçları için kullanmakta bir olumsuzluk görmediğini ileri sürer. İç ve dış grubu belirleyen temel mekanizma ‘biz ve onlar’ mekanizmasıdır. Tıpkı iyiliğin varlığını ispatlamak için kötülüğün varlığına ihtiyaç duyan yaklaşımlar gibi dış grubun varlığı da iç grup için vazgeçilmezdir. İç grubun kimliğini açığa çıkaran dış gruptur ve iç grup bu sayede kendi tabanını birleştirir (Bauman, 1999).

Tıpkı Marksist teori gibi sosyolojideki çevreci kuramlar da kötülüğün kaynağı olarak insan doğasını değil toplumsal düzenlemeleri göstermişlerdir. Fromm’a göre bu kuramın altyapısını XVIII. yüzyılda orta sınıfların derebeylik düzeninin ayrıcalıklarına karşı geliştirdikleri siyasal devrimin özü oluşturmaktadır. Derebeylik düzenini devirmek

isteyen orta sınıf, kişinin konumunu doğuştan gelen özelliklerin ya da doğal etkenlerin belirleyemeyeceğini savunur. Derebeylik düzeninde kişilerin konumunu belirleyen, devrimin değiştirmek zorunda olduğu toplumsal düzenlemelerdir. Bu bakış açısı çevreci kurama mensup düşünürlerin insanın geleceği konusunda iyimser bir tavır almalarını sağlamıştır (Fromm, 1993: 107).

Toplumsal kötülüğü tanımlayışı genellikle ahlaki tespitler üzerinden şekillenir. Ahlaki normlardan sapan davranışlarda bulunan birey toplum tarafından kötülükle özdeşleştirilir. Durkheim'e göre:

Toplumsal olana ayak uydurma noktasında olumlu geçiş gösteren birey toplumsal bütüne tabi olmaya devam ederken; olumsuz geçiş noktasındaki birey toplumsal bütünden sapma durumuna gelir ve sapkınlığı onu anomiye yani kuralsızlığa düşürür. Düştüğü bu kuralsızlık hali yasalarda yer bulma noktasında suçlu; yasalarda yer almayıp fakat toplumsalın büyük bir çoğunluğunun oluşturduğu ortak bilinç ekseninde onaylanmış faaliyetler noktasında ise sapma/sapkın/sapkın faaliyet olarak adlandırılmaktadır (Akyayla, 2019: 71).

Din felsefesinde hayattaki kötülüğün varlığıyla Tanrı'nın varlığını uzlaştırma çabaları olarak tanımlanan teodise anlayışı, toplumsal hayatta dinin etkisinin azalmasıyla bu görevi sosyolojiye devretmiş ve 'sosyodise' olarak tanımlanan düşünce sistemi ortaya çıkmıştır. Bu dönemde Tanrı iradesinin yerini insan iradesi almış, insan ilahi adalet kavramı içinde kötülüklere maruz kalan bir varlık olarak tanımlanmıştır. İnsan hem acı çeken hem de acı çektiren bir varlıktır. Dini teodiselerde sınırlı irade ile ilişkilendirilerek kötülükle özdeşleştirilen toplum, sosyodiselerde 'sosyal acıya çözüm üretilmesi gereken esas sorun' olarak ele alınmıştır. Modern toplumun akılcılığın meydana getirdiği demirden bir kafesin içinde olduğunu ileri süren Alman sosyolog Max Weber (1864-1920), bu dünyanın alabildiğine kötü bir dünya olduğunu savunur. Bu dünyanın şeytanları teolojik değil, sosyolojik şeytanlardır. Weber bu noktada Marx'ın ekonomik sistemin değişiminde bulduğu çözümü de yadsıyarak sosyopolitik hareketlerle ideal ve acıdan arındırılmış bir toplumun oluşturulmasının mümkün olmadığını dile getirir. Eşitsizliklerin ve dolayısıyla kötülüğün kaynağında olduğu düşünülen kapitalizm ortadan kalktığında sonuç değişmeyecektir, sadece bu düzenin sahipleri değişecektir. Çünkü Weber için eşitsizlik ve dolayısıyla kötülük ekonomik koşulların değil, sosyal koşulların sonuçlarından biridir (Şahin, 2016: 16–25).

Bu yüzyılda, modernitenin tüm rasyonel vaatleri, iki büyük dünya savaşı, kitlesel kıyımlar, kolonyal sömürü, insan hakları ihlalleri, eşitsizlik, ötekileştirme ve sayısız ekstrem acı örneğinde yerle bir olmuştur. Ignatieff'e göre, insanlığın evrensel olduğu fikri umuttan daha ziyade bir korkuya dönüşmüş, insanın iyilik yetisinden daha ziyade kötülük yetisinin dehşetine şahitlik edilmiş, kendi tarihini yaratan insandan daha ziyade kendi türünü aç kurt gibi yiyen insan ete kemiğe bürünmüştür. Hiroşima, Auschwitz, Vietnam ve nice, daha önce eşi benzeri görülmedik, trajedi, bu yüzyılın, insanlık tasavvurunu yıkıma uğratan istasyonlarıdır. Bu kâbuslar yüzyılı, hiç bilinmeyen yeni acıları yaratmış, hatta tüm insanlığı kurban hâline getirmiştir (1985, s. 57-65). Zikredildiği üzere, kurbanların, yaşamlarını devam ettirebilmek ve sosyal olana güvenlerini sürdürebilmek için ontolojik olarak ihtiyaç duydukları tek şey ise yaşanan trajedilerin makul açıklamalarıdır. İnsanlığı topyekûn kurban hâline getiren insan yapımı ekstrem acılara ilave modern risk ve belirsizlikler, Ritzer'in deyiimiyle, 'akılcılığın akıldışılığı' (2011) eşi benzeri görülmedik daha nice sosyal acı, bu acıların nasıl açıklanabileceği sorusunu beraberinde getirmiş, daha seküler ve insani sosyodiselere duyulan ihtiyacı alabildiğine artırmıştır (Şahin, 2016: 27-28).

1.5. Yasada Kötülük

Kötülük kavramı hukukta kişinin yaptığı takdirde cezalandırılmasını gerektiren eylemleri kapsamaktadır. İnsan haklarına aykırı olan tüm davranışlar kötülük kavramının sınırları dahilinde değerlendirilmiştir. İnsan hakları fikrinin felsefî temelini kökenleri Platon ve Aristoteles'e kadar uzanan doğal hukuk kavramında bulan John Wild, doğal hukuk kuramında değer, iyilik ve kötülük, yükümlülük ve gereklilik, erdemler gibi etik kavramları değişim, doğa, öz, varoluş, yönelim, gerçekleşme ya da tamamlanma gibi terimlerle birlikte kullanmıştır. Wild, doğal hukuk kuramındaki iyi ve kötü gibi etik kavramların anlamlarını ontolojik yapılar bakımından aydınlığa kavuşturmak amacını güder. Bu çabanın arkasında insan yaşamının ahlaki yapısını daha açık bir şekilde kavranabilecek hale getirme isteği vardır.

İyilik ve kötülük sorununu doğal hukuk kuramının problem alanlarından biri olarak gören Wild, çalışmalarında iyiliğin, akla yatkın bir şekilde betimlenebilir ya da sıralanabilir olup olmadığı, iyiliğin tam anlamıyla, bir nitelik ya da özellik sayılıp sayılamayacağı ve bunların değerden tamamen ayrı, kendine özgü nitelik mi yoksa değere bir şekilde bağlı ve ondan türetilen bir şey mi olduğu sorularına yanıt arar. Wild'a göre iyi, genel anlamıyla sonlu bir doğanın kendini tamamlaması için gereken etkinlik ya

da doğal yönelimin gerçekleşmesidir. Bu durum iyi ve kötünün varoluşsal kategoriler ve varoluşsal tarzlar olmasını sağlar. Kötüyü ortaya çıkaransa varlığın temel yönelimlerinin engellenmesidir. Varoluş tamamlanması için gerekli olandan yoksunsa, orada kötülük ortaya çıkmaktadır. Wild'a göre insanın amacı sadece yaşamak değil, aynı zamanda iyi yaşamaktır. İnsanın iyi olarak tanımlanmasını sağlayan şey onu mükemmelleştiren şey değil, insan doğasını mükemmelleştiren ikinci bir tür evrensel iyidir. İyi yaşam da insan doğasının gerçekleşmesiyle mümkün olur. Bu gerçekleşme de erdemli bir şekilde sağlanmalıdır. İnsan varoluşunu oluşturan çeşitli yönelimlerden bazıları tüm insanlar tarafından paylaşılır, bazılarıysa belirli bireylere ya da gruplara özgüdür, vazgeçilebilirdir. İlk gruptaki yönelimler evrensel haklar ya da ihtiyaçlar, ikinci gruptaki yönelimler arzular, çıkarlar ya da mecburiyetlerdir. İnsan için iyi olan, zihinle bedenle ihtiyaçlarının karşılanmasına bağlıdır. Bu ihtiyaçlar hem somut hem de soyuttur. Beslenme, barınma, giyinme gibi maddi ihtiyaçların yanında bilim, tarihsel bilgi, gelecekteki olayların tahmini ve doğa üzerinde kontrol gibi soyut ihtiyaçlar da karşılandığında insan için iyi ortaya çıkar (Birinci, 2011: 28-35).

Hukukun kötülükleri cezalandırmada bir araç olarak kullanılması kötülüğün tanımını da sorgulatmıştır. Hukuk, kötülüğü mü cezalandıracaktır yoksa kötülüğü işleyen kişiyi mi? Kişinin eylemleri kötülük başlığı altında değerlendiriliyorsa ama bu kötülüğün zararı sadece kişinin kendineyse hukuk yine de devreye girmeli midir? Hukuk alanında kuramsal çalışmaların yapılmaya başladığı ilk yıllardan beri tartışma konusu olan bu sorulara farklı cevaplar verilmiştir. Victoria döneminin büyük yargıci ve Ceza Hukuku Tarihçisi Stephen, hukukun ahlakı meşru olarak dayatabileceğini savunur ve hukukun büyük kötülöklere bir eziyet olarak ele alınması gerektiğini dile getirir. Lord Devlin'in hukukun işi olmayan özel bir ahlak ve ahlaksızlık alanı olması gerektiğini öne süren görüşlerine karşı çıkan Stephen, kötölüklerin bastırılmasının ve yıkıcı faaliyetlerin önlenmesinin de hukukun görevlerinden biri olduğunu savunur. Bu konuda bir yasanın yürürlöğe konma amacı tanımlayıcı bir nitelik taşımaktadır. Yasa birini bir başkasından korumak için konulmuyorsa, ahlaki bir kötölöğü cezalandırmak için ya da ahlaki bir ilkeyi dayatmak için konmuştur. Bu mantıksal temele sahip yasalara hayvanları koruma yasaları örnek olarak verilir. Burada acı çektirmek konusu önem kazanmaktadır. Söz

konusu yasa hayvanlara işkence etmenin ahlaksızlığından ya da kötülüğünden çok ıstırap ile ilgilenmektedir. Hukukta kötülüğü cezalandırmak konusunda öne sürülen kavramlardan biri de kefaretçi ceza kuramı olarak tanımlanan sistemdir. Bu kuramda cezalandırma yöntemine meşruiyet kazandıran şey cezanın yararlı sonuçları ortaya çıkarma potansiyeline sahip olması değil, ceza sonucunda verilecek acının yapılan ahlaki kötülük için yerinde bir karşılık olmasıdır. Başkasına kasıtlı olarak acı çektiren, kötülük yapan birinin çektirdiği acıya karşılık gelecek bir acıya maruz kalması bu yöntemin temelini oluşturur. Ancak kötülüğe kötülükle karşılık vermek olarak özetlenecek bu yaklaşım ahlaki açıdan doğru bir yaklaşım değildir (Hart, 2000: 24–61).

Hugo Grotius'un *Savaş ve Barış Hukuku* adlı eserinde suçun kötülükle özdeşleştiği kısımlar vardır. Bu kitabın 'Haksız Eylemin Yarattığı Zarar; Bu Zarardan Doğan Yüküm' başlıklı on yedinci bölümünde zarar verici eylemi gerçekleştirecek olan kişiyi vazgeçirmeye çalışırken bunu yapmayan ya da işlenmiş bir suçu açığa çıkarabilecekken susmayı seçen kişilerin ikinci derece sorumlu olduğu vurgulanır. Kötülük sadece cana ve mala verilen zarar boyutunda ele alınmaz, bir kimsenin ününe ve onuruna verilmiş zararlar da bu kapsamda ele alınır. Kişinin gururunu kıran, rencide eden davranışlar da cezalandırılmalıdır. Cezanın en genel tanımını kötülük işleyen birine kötülük çektirmektir. Cana ve mala verilen zararlar da ceza söz konusuysen diğer zararlar da zarar-giderim yoluna gidilir. "Kusurunu kabul etmek, saygı gösterisinde bulunmak, özür dilemek, suçlandırılan kimsenin suçsuzluğuna tanıklık etmek gibi. Böyle bir zarara uğrayan da isterse, zarar, para ile de onarılabilir; çünkü, para, yararlı şeylerin ortaklaşa ölçüsüdür (Grotius, 1967: 123–137)."

Grotius'a göre tüm insanlar arasında doğal bir hısımlık vardır ve bu yüzden hiç kimse başka birine karşı kötülükte bulunmamalıdır. Bunun tek istisnası kötülük sonucunda bir iyilik elde etmeyi amaçlamış olmaktır. Tanrısal cezalar konusunda aynı şeyin söz konusu olmadığını dile getiren Grotius, intikam konusuna da eserinde önemli bir yer verir. Öç almanın tatlılığı konusunda söylenen sözlerin hepsi insanın hayvanlarla paylaştığı doğal bir içgüdüye dayanmaktadır. Bu içgüdüden doğan öfke, kötülüğe kötülükle karşılık verme isteğini doğurur. Fakat bu istek tutkuları yönetmekle görevli olan akılla bağdaşan bir istek değildir. Din adamları gibi filozoflar da intikamı uygun bir

yöntem olarak görmemektedir. Bir insanın çektiği acıyı bir başkasına acı çektirerek gidermeye çalışmak insan doğasına aykırıdır, çünkü bir insanın yalnız cezalandırmak için cezalandırılması haklı sayılamaz. Cezayı haklı kılan yararlı amaçlarsa Grotius tarafından şu şekilde tanımlanır; her cezada ya suçlunun yararı ya kendisine karşı suç işlenmiş kişinin yararı ya da genel olarak başka kimselerin yararı göz önünde bulundurulmalıdır.

Bu üç amaçtan birincisini göz önünde tutan ceza, filozoflarca, “azarlama”, “doğru yola getirme”, “uyarma” diye adlandırılmaktadır. Çünkü, her davranış - özellikle, sık sık ve bilinçli olarak yapılan bir davranış- benzer davranışlar üretme bakımından bir çeşit alışkanlık yarattığı için, suçluyu, elden geldiği ölçüde gecikmeden, kötülüğün çekiciliğinden uzaklaştırmak gerekir; bunun en iyi yolu da suçun tatlılığını, ardından gelen cezanın acılığı ile ortadan kaldırmaktır (Grotius, 1967: 138–139).

Grotius’a göre kötü olan her eylem cezalandırmayı gerektirmez. Burada belirleyici olan söz konusu kötü düşüncenin eyleme geçip geçmediğidir. Dışa vurulmayan, kişinin içinde tuttuğu kötülük bir başkası tarafından öğrenilse bile cezalandırılmaz. Çünkü insanın içinden geçirdiği düşüncelerin bir yaptırım oluşturması insan doğasına aykırı bir durumdur. Bunun yanında insan doğasının başa çıkamadığı eylemler de cezalandırılmaz. Genellikle din ekseninde günah olarak tanımlanan bu eylemler kötülükle ilişkilendirilebilseler de cezalandırmayı gerekli kılmazlar, çünkü günah işlemek kişinin kendi sorumluluğunda olan bir eylemdir. Hiçbir şekilde günah işlememek de insan doğasına aykırı bir noktadadır. Üstelik günahları cezalandırmak Tanrı’nın sorumluluğundadır. Doğrudan ya da dolaylı olarak bir bireyi ya da toplumu ilgilendirmeyen eylemler de cezalandırılmayacak eylemlerdendir. Cezanın yanında hukukta yer alan bir kavram da bağışlama kavramıdır. Suç cezalandırmayı gerektirir ama bağışlama da suç konusunda geçerliliğe sahip bir seçenektir (Grotius, 1967: 141–142).

Sokrates’e göre kendini tanıyan, bilgili bir yurttaş aynı zamanda erdemlidir ve kötülük yapmaktan çekinir. Ancak bilgiyle elde edilebilen erdemlilik, yurttaşlık söz konusu olduğunda kanunların bilgisiyle ortaya çıkar. Sokrates’e göre kanunlar yazılı kanunlar ve yazılı olmayan kanunlar olarak ikiye ayrılır. Yazılı kanunlar yurttaşlar tarafından yapılırken yazılı olmayan kanunlar üst bir akıl tarafından üretilen kanunlardır. Yönetenler ve yönetilenler yazılı kanunlara bağlıdır. Bu bağlılığın temelinde de insanın

kötülük yapmama özelliği vardır. Erdemli bir yurttaş kanunları bilir ve bu bilgisiyle uyumlu hareket etmezse kötülük yapmış olur. Platon’a göre kanun, bireylerin korku ve güven şeklinde ifade edilen duygularının aklın emrinde erdeme yöneltmesi ve kötülükten uzaklaştırılmasıyla birlikte, devletin ortak kararı şeklinde somutlaşmasıyla oluşur. Yöneticilerin uyduğu kanunlar devleti kurtuluşa götürürken etkisiz kanunlar devletin yıkılışına neden olur. Platon, kötü ve zorba devlet anlayışının karşısındaki ideal devlet tasavvurunda hukuk devletinin izini sürer, bu sistemde kanunların egemenliği vardır. Tek bir insana bağlı yönetimler adaletsizliğe ve kötülüğe neden olurken akılcı yasalara göre yönetilen devletlerde bu ihtimal daha düşüktür. Platon’a göre hukuk devleti, insanların değil yasaların yönettiği devlettir (Sır, 2010: 22–25).

Montesquieu, hukuk devletinin karşıtı olarak despotluk yönetimi kavramını ortaya çıkarmıştır. Eski çağın tiranlıklarının yerini alan bu yönetim biçiminde mutlak kötü tasvir edilmiştir, aynı zamanda XVIII. yüzyılda monarşi yönetiminin ne ve nasıl olmaması gerektiği de gösterilmiştir. Montesquieu bu tasviriyle herkesin herkesten korktuğu despotluk yönetimi ile kimsenin kimseden korkmadığı özgürlükçü yönetimler arasında bir çizgi çekmiştir. Hukuka bağlı devlet fikri despotluk yönetimi fikrinin karşısına geçmiştir. Schmitt’in kuramsallaştırdığı güç devleti ise, doğuştan kötü olan bireyin ve bu bireylerden oluşan toplumun güçlü ve otoriter bir devlet tarafından dizginlenmesi fikrini temel alır. Almanya’da hukuk devletinin karşıtı olan güç devleti, polis devletini ifade eder. Siyasal birliğin bir organizasyonu olan bu devlet yönetimi, siyasal bir amaç etrafında bir araya gelen bireylerden oluşur (Sır, 2010: 82–107). “Görülüyor ki cebir, cemiyet hayatında sarfınazar edilemez bir karakter arz etmektedir. Fakat buna rağmen hukukî cebir, cemiyet için kâfi değildir çünkü hukuki cebre rağmen yine kötülükler, suçlar işlenmektedir (Çağıl, 1947: 271).”

Bentham’ın geleneksel doğal hukuk anlayışıyla uyuşmadığı görüşleri fayda üzerine temellenmiş bir hukuk anlayışının sonucunda ortaya çıkmıştır. Doğal hukuku şiddetle eleştiren Bentham, bu anlayışta ahlaki değerlerin bizzat kendilerinin iyi ya da kötü olarak nitelendirildiğini öne sürer. Bu durum klasik doğal hukuk anlayışını mutlakça bir noktaya taşıırken herhangi bir fayda düşüncesine başvurulmadan ahlak kurallarının ihlalinin kötülük olarak algılanmasına da yol açar. Bentham’a göre kötülük, insana elem

veren şeylerdir ve elem dışındaki kötülük ölçütleri yararcılık bakımından anlamsızdır. Hukuksal kuram ve kuralları fayda açısından yeniden düzenleyen Bentham’a göre yasaların genel amacı toplumun mutluluğunu artırmaktır. Bunun ilk adımı da mutluluğu azaltan kötülükleri ortadan kaldırmaktır. Cezanın da bir kötülük olduğunu düşünen filozof, cezaya ancak daha büyük başka kötülükleri engellemek için başvurulabileceğini savunur (Aktaş, 2009: 9–10).



2. BÖLÜM

SHAKESPEARE OYUNLARINDA KÖTÜLÜK ve KÖTÜLER

2. BÖLÜM

SHAKESPEARE OYUNLARINDA KÖTÜLÜK ve KÖTÜLER

Shakespeare oyunlarının en önemli özelliklerinden biri insan doğasının her yönüyle bu eserlerde ele alınmış olmasıdır. Bu oyunlarda iyilik ve kötülüğüyle birlikte yaşayan bir dünya tasviri ortaya çıkar. İnsanın çevresine, davranışlarına ve yaşamının tümüne ayna tutan bir yazar olan Shakespeare, karakterlerini de bu aynadan yansıyanlarla oluşturmuştur. Bu karakterler tek bir ülke ya da tek bir mesleğe ait kişiler değildir. Hayatın her kesiminden ve dünyanın her yerinden gelip karşımıza çıkabilirler. Üstünden yüzyıllar geçse de dünya bu karakterlerin benzerlerini üretmeye devam edecektir. Modanın, geleneklerin, fikir değişikliklerinin engelleyemeyeceği bir süreçtir bu. Karakterler bu kadar canlıyken ve dünyanın tüm yükünü üzerlerinde taşırlarken kötülük ve şeytanilik de kendini gösterecektir (Sinha, 2016: 42).

Shakespeare'in yaşadığı dönemde yaygın olan düşünce kötülüğün hem öznel hem de nesnel bir boyutunun olduğudur. Bu durum kötülüğün bireysel olduğu gibi çevresel şartlar doğrultusunda da ortaya çıkabildiğini göstermektedir. Toplumsal, siyasal ya da ekonomik sistemlerin özünde var olan kötülük de çevresel kötülüğe dahildir. Shakespeare kötülüğe bu noktadan yaklaşmıştır. Yazarın metinlerinde kötülük; kötülüğü ortaya çıkaracak karakter, durum ve ortam üzerinden şekillenir. Bu düzlemde birçok dinamik devreye girecek ve trajik sonuçlar ortaya çıkacaktır. Aynı zamanda kötülük tek bir karakter tipine özgü değildir. Hiçbir ahlaki sınırı kabul etmeyen kişiler gibi asil insanlar da ruhlarında kötülüğün izlerini taşıyabilirler. Kötülük çoğu zaman irade ve zekaya sahip kişilerin ittifak kurduğu bir olgu olarak karşımıza çıkar (Wooster, 1942: 14–23).

Shakespeare oyunlarında kötülük genellikle insancıl bir temelde ele alınır. Bu oyunlarda kötülüğün en önemli özelliklerinden biri en iyileri bile etkisi altına alabilmesidir. Karakterlerin doğaları iyilik üzerine kurulu olsa bile kötülük bir şekilde o doğaya nüfuz etmeyi bilmektedir. *Macbeth*, *Hamlet*, *Kral Lear* ve *Othello* gibi tragedyaları Shakespeare'in kötülüğü nasıl tasvir ettiğini anlamak için önemli bir işleve

sahiptir. Bu oyunlar yazarın kötülük anlayışı ve kötülüğü ele alış biçimiyle ilgili bütüncül bir yaklaşıma sahip olmamızı da sağlayacaktır (Sinha, 2016: 42).

Shakespeare oyunlarında birey iyiliğin de kötülüğün de var olduğu bir dünyada yaşamaktadır. Bu dünyada ırk, aile, devlet ve ekonomik koşullar bireyin iradesinden bağımsız bir şekilde iyi ya da kötü dinamikler oluşturur. İşte insan tüm bu dinamiklerin arasında yolculuğunu sürdürecektir ve bazen iyiliği ortaya çıkaran erdemli güçlerle, çoğunlukla da kötü sonuçlar ortaya çıkaran kötücül güçlerle temas kuracaktır. Kötücül güçlerle temas kurmak bazen mecburi koşullar altında gerçekleşse de kişi başına gelen felakete küçük ya da büyük ölçüde katkıda bulunur. Bu felaket her zaman kötülükle beslenmez, çünkü Shakespeare kötülüğü tek bir açıdan ele almaz. Kötülükle hiçbir bağlantısı olmayan ama eylemleri nedeniyle kötülüğe sebep olan iyi karakterler de vardır. İyiliğin amaçlandığı bir eylem ya da bir ihmal kötülüğün ortaya çıkmasına yol açabilir. İyi bir karakterin gösterdiği eylemin fazla olması da kötülüğün çeşitlerinden biridir. Gereğinden fazla gururlu olmak, aşırı derecede saflık gibi iyilik ve erdemden yola çıkan aşırılıklar da zararlıdır. Bu aşırılıklara sahip olan iyi kişiler de kendi felaketlerine katkıda bulunurlar (Wooster, 1942: 14–18).

Shakespeare tragedyalarında yönetim ve yöneticilik önemli bir olgudur. İktidar sahibi kişi gücü elinde tutmaktadır ve bunu devam ettirebilmesi için de gerektiğinde acımasız, gaddar, kötü bir tutum sergilemelidir. Bu özellikleri bünyesinde barındırmasına rağmen Shakespeare oyunlarında kralların iyi ya da kötü insanlar olduğunu söyleyemeyiz. Bu oyun kişilerini tanımlarken iyi ya da kötü olarak nitelendirmek doğru değildir çünkü; “İyi ve kötü kral diye bir şey yoktur; kral yalnızca kraldır (Kott, 1999: 22).” Başındaki taç kralı özgür iradesi, etik değerleri, hassasiyetleri olan sıradan insanlardan ayırır. O taç başında olduğu sürece kralı tanımlayan tek sözcük kral sözcüğüdür. Eylemlerinin temel belirleyeni de krallığın devamıdır. Sadece içinde bulunduğu durumu ve düzeni düşünmesi gerekmektedir.

İyi ya da kötü kral yoktur, merdivenin farklı basamaklarındaki krallar vardır. Kralların adları değişebilir, her zaman Richard'ı aşağı iten bir Henry veya tam tersi bulunmaktadır. Shakespeare'in tarihi oyunlarındaki karakterler 'Büyük Mekanizma'ya aittir. Tahtın dibinde işlemeye başlayan ve tüm krallığın boyun eğdiği bu tarihsel mekanizma nedir? Dişlilerinin hem büyük lordlar hem de

kiralık katiller olduğu bir mekanizma mı? İnsanları vahşete, zulme, ihanete zorlayan, sürekli olarak yeni kurbanlar isteyen bir mekanizma mı? Yasalara göre, güç erkine giden yolun aynı zamanda ölüme giden yol olduğu bir mekanizma mı? Shakespeare için bu Büyük Mekanizma, kralın Tanrı tarafından tayin edildiğı bir tarih düzenidir (Kott, 1999: 39).

İtalyan siyasal filozof Machiavelli'nin *Prens* (1532) kitabıyla dile getirdiğı fikirler filozofun kendi ismiyle anılan bir yönetici tipinin oluşmasını sağlamıştır. Güç elde etmek ve gücünün devamlılığını sağlamak isteyen yöneticinin izlemesi gereken yolun anlatıldığı bu eser bazı konularda temel ahlak kurallarını göz ardı eden tavrıyla birçok çevrenin tepkisini çekmiştir. Bu tepkinin kaynağında Machiavelli'nin siyaseti bir bilim çeşidi gibi ele alması ve dünya görüşü ya da ülke fark etmeksizin siyasette başarılı olmak isteyen herkes için bir reçete sunması vardır. Yazara göre amaç iktidara gelmek, iktidarda tutunmak ve iktidarı kullanmaktır. Bu amaca giden yolda kullanılan araçlar da amaca götürebildiğı ölçüde değerlidir. Ahlakçı değil gerekçi bir tutum sergileyen Machiavelli bu yönüyle de tepkilerin hedefi olmuştur (Güvenç, 1994: 10). Machiavelli'ye göre bir prens amaç olarak devleti ele geçirmek ve elde tutmayı belirlemelidir. Amaç bu olduğı takdirde kullandığı araçlar hep övgüye değer bulunacaktır. Çünkü sığ insanlar hep görüşlere ve sonuçlara odaklanırlar, "...oysa bu dünyada her şey tümüyle kaba sabadır (Machiavelli, 1994: 111)." Machiavelli'nin sınırlarını çizdiği bu yönetici tipi özellikle Elizabeth dönemi tragedyalarında kendini gösteren bir kötü karakter türünün zeminini oluşturmuştur. Shakespeare tragedyalarındaki yönetici statüsündeki karakterler de bu zeminde var olan karakterlerdir.

Siyasetin her türüne kitabında yer veren ve her türü için de pratik öneriler sunan Machiavelli kültür farklılıkları olan toprakları fetheden hükümdarlar için ele geçirilen toprakların eski prenslerinin soyunu kurutmayı, yasalarına ve vergilerineyse dokunmamayı önerir. Bu sayede yeni topraklar kısa süre içinde eskileriyle kaynaşacak ve bir bütün oluşturacaktır. Bunun gibi özgür yaşamaya alışmış bir kenti ele geçiren kişi de o kenti yıkmalı, yerle bir etmelidir. Aksi halde yöneticinin kendisi yıkılmaya mahkumdur. Çünkü bir başkaldırıda özgürlük hissi uyanacak, eski görenekler başkaldıran insanlara sığınak olacaktır. Bu yüzden ele geçirilen özgür kentin yerlileri de sürülmeli, dağıtılmalıdır. Machiavelli'ye göre şiddet bir yönetici için iktidarını sürdürme

araçlarından biridir. Dinler tarihine de iktidar merceğiyle bakan Machiavelli, başarılı olan peygamberlerin eli silah tutanlar olduğunu ileri sürer. Sadece dualarıyla değil güçleriyle de inançlarını yaydıklarını savunur. Ona göre insanları bir şeye inandırmak kolay, onları inanmış halde tutmaksa zordur. Bu yüzden bunu sağlayacak önlemleri almış olmak gerekmektedir. Soydan gelen bir prensliğe sahip yöneticinin bu aracı kullanmaya ihtiyaç duymayacağını savunan Machiavelli, bu yüzden o yöneticinin halk tarafından sevmeye odaklanması gerektiğini ileri sürer. Bunu yapmak için de fazla çaba harcamasına gerek yoktur. Çirkin ve kötü alışkanlıklarla nefreti üzerine çekmedikçe halk tarafından sevgi görecektir. Bunun sebebi soylu bir prensin istikrarsızlığı değil uzun yıllar süren iktidarı temsil ediyor olması ve bu sayede halka güven vermesidir. İktidara yeni gelmiş bir prens düşmanlarını etkisiz kılmak, dostlar edinmek, güçle ya da hileyle yenmek, halkın sevdiği ve korktuğu olmak, askerlerince itaat edilmek ve saygı görmek, ona başkaldıracakların ocaklarını söndürmek, eski kurumları yenilemek, sert ama sevecen, geniş gönüllü ve serbest fikirli olmak, hain bir milisi ortadan kaldırıp bir yenisini kurmak istemelidir. Tüm bunları yaparken bir nefret objesi haline de gelmemelidir. Çünkü insanlar başkalarına en çok korkudan ve hınçtan ötürü zarar vermektedir. Üstelik yapılan eski kötülükler de unutulmamaktadır, yeni iyilikler eski hakaretleri ve kötülükleri unutturmamaktadır (Machiavelli, 1994: 42–70).

Prensin halkın ve yöneticilerin arasında bir denge tutturması gerektiğini savunan Machiavelli bu iki kesimin de nefretini kazanmamak gerektiğini öne sürer. Ancak iki kesimden biriyle düşman olunacaksa halkla değil yöneticilerle olmak daha güvenlidir, çünkü halk kalabalıktır ve prensin güvenliğini bozmaya güçleri yetebilir. Ancak yöneticiler daha azdırlar ve prens onlardan kendini koruyabilir. Halkın desteğinin önemsenmesi gerektiğini düşünen Machiavelli halkın desteğiyle prens olmuş kişinin bu desteği sürekli diri tutması gerektiğini savunur. Bunu yapmak da halk sadece ezilmemek istediği için kolaydır. Halk tarafından değil de yöneticiler tarafından iktidara getirilmiş bir prensin yapacağı ilk şey de halkın sevgisini kazanmak olmalıdır. Bunu yapmak için de halkı kollamak yeterlidir. Prensin halkın sevgisine muhtaç olduğunu düşünen Machiavelli, bunu bir prensin halkın düşmanlığı karşısında yapabileceği hiçbir şey olmamasına bağlar. Bilge bir prens yurttaşlarını her zaman kendisine ve devlete muhtaç

bırakmalıdır, bu sayede halk uzun yıllar boyunca ona sadık kalacaktır. Machiavelli bir prensin zorlu savaş durumlarında iktidarını korumak için neler yapması gerektiğini de anlatır. Prensın yönettiği kent kuşatılabilir, öyle ki bu sırada halk maddi ve manevi olarak fazlaca zarar da görebilir ama Machiavelli'ye göre güçlü ve yürekli bir prens her zaman bu tip güçlüklerin üstesinden gelecektir. Bu güçlüklerin üstesinden gelmenin yollarından biri de prensin kendi halkını manipüle etmesidir. Kuşatan ya da kuşatılan tarafta olunması fark etmez. Kimi zaman halk kuşatmanın kısa süreceği umuduyla oyalanacaktır, kimi zaman da düşmanın ne kadar zalim olduğundan bahsedilerek göz korkutulacaktır. Durum ne kadar kötüye giderse gitsin, düşman tarafından ülke yerle bir ediliyor olsa da prens gelecekte yeniden umudunu kaybetmemelidir, çünkü olan olmuştur. Halkın da böyle bir durumda yapabileceği tek şey prene daha çok destek olmaktır. Çünkü uğranan zararın intikamını alabilecek tek kişi o olduğu gibi bunca zarar onu savunmak uğrunda verilmiştir. Machiavelli uyanık bir prensin cephane ve erzak eksikliği dışında halkını kuşatmalarda sağlam tutmakta güçlük çekmeyeceğini savunur. Savaş konusu Machiavelli için bir sanat değerindedir ve yöneticinin başarılı olmasının yolu da bu sanatı iyi bilmesinden geçmektedir. Bir yöneticinin savaştan ve savaş hazırlıklarından başka işi, düşüncesi, uğraşı olmamalıdır. Bu sanat soylu bir prensin tahtını korumaya yaradığı gibi halktan gelen birinin de yöneticiliğe yükselmesini sağlayan araçlardan biridir. Savaşla değil sefa alemleriyle ilgilenen bir yöneticiyse devletinden olacaktır. Uyanık bir prens barış zamanlarını da savaşa hazırlık yaparak geçirmelidir. Düşmanlık günlerinde kendisine yardımcı dokunabilecek bir birikimin peşinde olmalıdır. Machiavelli'ye göre savaş bir yöneticinin kaçınması gereken bir şey değildir, tam aksine iktidarını sürdürmesinin araçlarından biridir. Romalıların başarısını savaştan kaçmamalarına bağlayan Machiavelli döneminin sorunları zamana bırakmayı tercih eden yöneticilerine karşı çıkar ve cesareti, ileri görüşlülüğü, bilgeliği kutsar. Zaman iyiyi de kötüyü de getirebilmektedir, bu yüzden yönetici zamana değil kendine güvenmelidir (Machiavelli, 1994: 47–99).

Tıpkı savaş gibi katı yüreklilik de Machiavelli'ye göre bir sanattır. Düşünür iyi insan olmak ve her durumda bu özelliği korumak ahlaki olarak yüceltilse de böyle davranan bir yöneticinin yitip gideceğini savunur. Tahtını elinde tutmak isteyen bir

yönetici katı yürekli olmasını bilmeli ve gerektiğinde bu bilgiyi kullanmaktan çekinmemelidir. İktidarını sürdürmek isteyen bir prens gerekirse utanç verici erdemsizliklere de başvurabilmelidir, "...zira düşünüp taşınıncı, bir erdemmiş gibi gözüken bir nitelik bakarsınız felaketine yol açar; bir başkasıysa, tersine, bir düşkünlük gibi gözüktürken hükümetine mutluluk ve güven getirebilir (Machiavelli, 1994: 100–101)." Yazara göre bir prens merhametli biri gibi görünmelidir ama dikkat etmesi gereken şey merhametini yerinde kullanmasıdır. Halkının birliği ve sadakati söz konusuysa bir prens zalim olarak damgalanmaktan çekinmemelidir. Çünkü merhametli olarak kargaşaya neden olmaksızın ibretlik cezalar vererek bu durumun önüne geçmek daha merhametli bir davranıştır. Machiavelli'ye göre özellikle yeni prens olmuş kişiler zalimlikle damgalanmaktan kurtulamazlar, çünkü yeni devletler tehlikelerle doludur.

Machiavelli'nin öne sürdüğü yönetici tipi gerektiğinde erdem ve ahlak değerlerini hiçe saymaktan çekinmemeyi siyasi bir kural olarak benimser. Yöneticinin en büyük amacı iktidarını devam ettirmektir. İktidarını da kendi yaşamını devam ettirmek için bir araç olarak kullanacaktır. Pragmatik bir otorite anlayışının benimsenmesi gerektiğini vurgulayan Machiavelli, yöneticiliği halkın mutluluğunu, düzenini ve barışı sağlamanın aracı olarak gören geleneksel yaklaşımlardan ayrılmıştır. Ona göre her şartta erdemli davranıştan ayrılmayan yönetici hüsrana uğrayacaktır. Erdem ve ahlak da yöneticinin kullanabileceği araçlardan biridir ama asla amaç yerine konulamaz (Ayyıldız, 2019: 1038).

Düşünür, sevmek mi bir yönetici için daha iyidir yoksa korkulmak mı sorusuna ikisinin de önemsenmesi gerektiğini söyleyerek karşılık verir. Ama bu iki duyguyu bir arada tutmak zor olduğu için birinden biri olmayacaksa sevmekten çok korkulmanın yönetici için daha güvenli olduğunu dile getirir. Machiavelli bunun sebebini insanların güvenilmezliğine bağlar. İnsanlar tehlike yokken canlarını ve mallarını yönetici için feda edeceklerini söylerler ama tehlike ortaya çıktığında buna yanaşmazlar. Bu durumda onlara gerekeni yaptırmanın yolu da prensin korkutuculuğundan geçer. İnsanların kendini sevdirmek isteyenenden çok korkutmak isteyeniyi kırmaktan çekindiklerini savunan düşünür, sevgi bağının insanların koparmaktan korkmadığı şükranla örüldüğünü ve kişisel çıkarlar devreye girdiğinde bu bağın kolayca koparıldığını söyler ama korku bağı insanları hiç

terk etmeyen cezalandırılma korkusuyla örülmüştür ve bu yüzden insanlar bu bağı kolay kolay koparamazlar. Prens nefretin ve korkunun sınırlarını da iyi belirlemelidir. Halkının ya da yurttaşlarının mallarına, mülklerine, eşlerine el uzatmaması bu dengeyi korumak için yeterlidir. Öte yandan döktüğü her kanın haklı bir gerekçesi olmalıdır.

Korkulmak ve sevilme hakkında söylediklerime dönüp sonuç olarak diyorum ki, insanlar severken kendilerine, korkarken prene bağlı olduklarına göre, sakıngan bir prens, başkalarına bağı şeye değıl de kendisine bağı şeye dayanmalıdır. Sadece, korku salarken kin ve nefret uyandırmasın yeter (Machiavelli, 1994: 105–108).

Sözünde durmak da her ne kadar büyük bir erdem olsa da söz konusu yöneticilik olduğunda işler değışmektedir. Machiavelli’ye göre ancak verdikleri sözü hiçe saymış ve insanların beyinlerini kurnazca uyuşturmasını bilmiş prensler büyük işler başarabilmişlerdir. İki tür mücadele türü olduğunu belirten düşünür bunlardan birinin kanunlara uyarak diğerrinin ise zora başvurarak olduğunu dile getirir. Bu yöntemlerden ilki insanlara ikincisi hayvanlara özgüdür ve bir prens iki yöntemi kullanmayı da bilmelidir. Machiavelli sözünde durma konusunda insanların tümünün güvenilmez olduğunu dayanak olarak belirler. Ona göre herkes sözünün eri olsaydı yöneticinin de böyle olması gerekirdi ama herkes ‘sözünde durmayan küçük adamlar’ olduğuna göre yöneticinin de verdiği sözü tutması gerekmez. Üstelik bir yönetici için bu tip erdemleri hayata geçirmek neredeyse imkansızdır. Özellikle yeni bir prens devleti elinde tutabilmek için sık sık verdiği söze, iyilikseverliğe, insanlığa ve dine karşı davranmak zorunda kalır. Machiavelli’ye göre bir yönetici iktidar yolculuğunda elverdiği ölçüde iyilikten uzaklaşmamalı ama gerektiğinde kötülüğü seçmeyi bilmelidir. Machiavelli bir prensin pis işlerini başkalarının sırtına yüklemesi gerektiğini, iyi işleri ise üstlenmesi gerektiğini yazar. Ona göre insan sadece kötü işlerle değıl iyi işlerle de nefret uyandırabilir. Bu yüzden devletini ayakta tutmak isteyen bir prens zulme başvurabilir ve desteğine ihtiyaç duyduğu kesimler yozlaşmışsa, yönetici de onların peşinden gitmek ve isteklerini yerine getirmek zorundadır, “...o durumda en iyi eserler, en kötü şeylerdir (Machiavelli, 1994: 109–117).”

Yalan söylemek, aldatmak, öldürmek kısacası ahlakla olan tüm bağları koparmak Machiavelli’nin yöntemlerini benimseyen bir yönetici için iktidarı

sürdürmenin temel araçları arasındadır. Filozof bu düşünceleriyle klasik Hristiyan düşüncesinin öne çıkardığı erdem olgusunu da dışarıda bırakır, çünkü bir yönetici için erdem olgusu erdeme sahip değildir. Buradaki en önemli şey yöneticinin erdemli olmaktan çok erdemli görünmeyi önemsemesidir. İktidarını korumak için her türlü yöntemi kullansa da bir yönetici halkının gözünde nefret edilen bir kral, hükümdar, yönetici haline gelmemelidir. Halkını birleşik ve diri tutması gereken yönetici karanlık tarafını gizlemeyi bilmelidir. Makyavelci bir hükümdar neredeyse sosyopatik diyebileceğimiz özelliklere sahip olmalı; davranışlarını, konuşmasını, hatta ani gelişen olaylar karşısındaki tavrını bile kolayca ayarlayabilmelidir. Doğuştan bir oyuncu olması gereken yönetici ikiyüzlülükten çekinmemeli, manipülasyon konusunda yetenekli olmalı ve pratik zekasıyla etrafındaki insanların zayıf yönlerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanabilmelidir. Bir kaos çıkacaksa, bu kaos da bizzat yöneticinin kışkırtmasıyla çıkmalı ve onun çıkarlarına hizmet etmelidir (Ayyıldız, 2019: 1038).

Machiavelli'ye göre bir yöneticinin insana bakış açısı iki seçenekten ibaret olmalıdır; okşamak ya da tepelemek. İnsanların hafif hakaretlerin intikamını alabileceklerini ama ağırlarının peşine düşmeye cesaret edemeyeceklerini öne süren düşünür, bir insana yapılacak hakaretin derecesinin onun intikam almasından korkulmayacak kadar olması gerektiğini savunur. Machiavelli'nin öne sürdüğü kurallardan biri de yöneticinin kendinden başka birinin yükselmesine göz yummaması gerektiğidir. Bir başkasının yükselmesine sebep olanın bunu yaparak kendi sonunu hazırladığını savunan düşünür, iktidarı elinde tutmanın yolunun katı bir bencillikten geçtiğini vurgular. Machiavelli kitabında bir prensin çevresinde oluşturduğu imajın nasıl olması gerektiği konusunda da önerilerde bulunur. Ona göre bir prens hoppa, kaypak, kadınsı, mızımız ve kararsız gözükmemelidir, aksi takdirde bu durum kendisinin hor görülmesine yol açar ve bu bir prensin vebadan kaçır gibi kaçması gereken bir şeydir. Bir prens hareketlerinde büyüklük, ciddiyet, ağırbaşlılık, karakter gücü gözükmesi için aklına başvurulmalıdır. Halkının özel işlerini yargılaması gerektiğinde ise vereceği yargının geri çevrilemez olacağını belirtmeli ve çevresindeki kimsenin kendisini kandıramayacağına dair bir izlenim oluşturmmalıdır. Büyük işler başarmak ve unutulmaz davranış örnekleri göstermek bir prene en çok saygınlık kazandıracak şeylerdir. Prensın dostluk ve

düşmanlığının ikirciksiz olması da saygınlığını artıracaktır. Prens çevresindeki kişiler Machiavelli'ye göre fazlasıyla önemlidir, özellikle yeni yöneticiler başlangıçta kendilerine şüpheli gözüken kişilerde ilk andan beri müttefik olanlardan daha fazla sadakat ve yararlılık bulurlar. Prens kendileri için olumsuz düşündüklerini bilen kişiler bu durumu değiştirmek için daha çok çalışacaklardır. Böylece prens yakınlıklarına güvenip işlerini iyi yapmayan kişilerden daha çok bu insanlardan yararlanır (Machiavelli, 1994: 45–127).

Machiavelli özellikle kötülüğün kullanımı konusunda çokça eleştirilmiş olsa da bu eleştirilere katılmayan kişiler de olmuştur. Bu kişilerin temel argümanı Machiavelli'nin kötülüğü sadece gerektiğinde kullanılması gereken bir enstrüman olarak ele aldığıdır. Buna rağmen Machiavelli'yi olumsuz bir açıdan ele alan eleştirmenlerin sayısı oldukça fazladır. Özellikle Elizabeth döneminde Makyavelci fikirlerin yaygınlaşmasıyla bu tartışmalar hız kazandı. Dinin etkisiyle birlikte Machiavelli'nin bu düşünceleri Hristiyan ahlakı açısından onursuz olarak tanımlandı. Bu tanımlar Machiavelli'yi şeytanla ilişkilendiren yorumlara kadar uzandı. XVI. yüzyıl İngiltere'sinde din ve politika arasındaki ayrım oldukça belirsiz olduğu için Machiavelli kötülük ve şeytanla özdeşleştirilmeye devam etti. Machiavelli'nin fikirlerinin kurgusal dünyada yer alması da yine Elizabeth döneminde, 1590'lı yıllarda gerçekleşmiştir. Bu dönemde yazılan eserlerde Makyavelci karakterler 'kötülüğün vücut bulmuş hali' diyebileceğimiz kişiler, uğursuz adamlar, kötü niyetli aristokrat ve tüccarlar ile intikam trajedilerinin aldattıcı kişileridir. Marlowe'un *The Jew of Malta* (1590) oyunundaki Barabas karakteri, ilk Makyavelci kötü karakterlerden biri olarak anılmaktadır. Oyunlarındaki özellikle tarihsel karakterlerin Makyavelci özellikler taşıması Shakespeare'in de bu filozoftan etkilendiği fikrini doğursa da iki isim arasında hiçbir bağlantının bulunmama ihtimali de vardır. Bunun nedeni *Prens*'in İngilizce çevirisinin Shakespeare'nin ölümünden on yedi yıl sonra gerçekleşmesidir (Ayyıldız, 2019: 1038–1039).

Buna rağmen Shakespeare'nin Machiavelli'den etkilendiğini düşünen isimlerin sayısı daha fazladır. Elizabeth dönemi tiyatrosunda Machiavelli'nin fikirlerini sahneye taşıyan kişinin Marlowe olması, Shakespeare ile Marlowe'un ilişkisi düşünüldüğünde bu

ihtimali güçlendirmektedir. Eleştirmenler Shakespeare oyunlarındaki hırslı yönetici karakterlerin Makyavelci bir yaklaşıma sahip olduklarını vurgulamıştır. Yazarın oyunlarındaki bütün kötü karakterlerin bu bakış açısıyla yazıldığını savunan eleştirmenler de vardır. *Othello*'dan *Kral Lear*'a kadar birçok Shakespeare oyununda çıkarları doğrultusunda her şeyi yapabilen kötü karakterler görürüz. Açgözlülük ve bencillik de bu kötü karakterlerin en önemli özellikleri arasındadır. Örneğin Iago karakteri manipülasyon yeteneği ve pratik zekasıyla amacına giden yolda birçok etik dışı eylemi yaparak Makyavelci bir çizgi izler. Shakespeare oyunlarında Makyavelci karakterlerin başarısız olmaları da genellikle ilkelerini doğru uygulayamamalarından kaynaklanır. Regan ve Goneril, Claudius, Macbeth çifti bu duruma örnek olarak verilebilir. Doğaları gereği kötü olan bu karakterler izledikleri Makyavelci çizgide başarısız olurlar. Onları başarıya ulaştırabilecek olan bu özellikleri aynı zamanda uğrayabilecekleri yıkımın ve hatta intiharın da sebeplerini oluşturabilmektedir. Bu durum Shakespeare'in Machiavelli'ye verdiği cevap olarak da yorumlanmaktadır. Makyavelci özellikler kısa bir süreliğine iktidarı ele geçirmeyi sağlayabilse de sürecin sonunda uğranacak yıkım kaçınılmazdır. Etik temellere dayanmayan bir iktidar kendi sahiplerini de toplumu da başarısızlığa sürükleyecektir. Shakespeare de güçlü bir yöneticinin yolunun Machiavelli'den geçtiğini düşünmektedir ama bu yolun çıkacağı yerin idealden uzak olduğunu göstermektedir (Ayyıldız, 2019: 1039–1048).

Shakespeare tragedyalarında kötülük sadece insanlarda başlayıp biten bir olgu değildir. İnsan eylemleriyle ortaya çıkan kötülük dünyayı ele geçirir ve seyirci bir yerden sonra karakterlerin değil dünyanın kötülüğünü görmeye başlar. Dünyanın kötülüğü o kadar ön plana çıkar ki kişilerin isimleri, statüleri, yönelişleri değişse bile felaketlerin yine de yaşanabileceği düşüncesi seyircinin ve okuyucunun zihninde canlanır. Shakespeare tragedyalarının kötü karakterlerinin yaptıkları en belirleyici eylem dünyanın kötülüğünü harekete geçirmektir. Örneğin *Othello* oyununda “Othello'nun Desdemona'nın sadakatsizliğine inandığı, ihanet olasılığının var olduğu, Othello'nun Desdemona'yı öldürdüğü, dostluğun, sadakat ya da inancın olmadığı, Cassio'nun ölümüne katılarak gizli bir suikasta rıza gösterdiği dünya kötüdür (Kott, 1999: 90–99).”

Dünyanın kötülüğü doğanın kötülüğü ya da doğal kötülük olarak da tanımlanabilir. Kişinin dahil olduğu aileye, toplumsal sınıfa ya da evlilik kurumuna duyduğu saygı toplumsal düzeni sağladığı için doğaldır. Bunun karşısında toplumsal düzene zarar veren ya da tümüyle yıkmayı hedefleyen her şey doğaya karşıdır. Doğa ise hiçbir zaman sadece iyi ya da tümüyle kötü olarak tanımlanamaz. Shakespeare'in doğayı tanımlayışıysa genellikle kötülükle açıklanır. *Othello*'dan *Macbeth*'e, *Kral Lear*'dan *Hamlet*'e kadar Shakespeare tragedyalarının ortak teması düşüştür. Bu düşüşe eşlik eden doğanın baştan çıkan ve güvenilmez bir hal alan yapısıdır. Bu noktadan sonra doğa kötü bir yerdedir. "... Shakespeare'e karşı da. Doğa tarih kadar deli ve acımasızdır. Doğa baştan çıkmıştır ama Ortaçağ töre oyununun aksine kurtarılmaz. Kurtuluş yoktur. Melekler şeytanlara dönüşür. Hepsi de (Kott, 1999: 99–100)."

Shakespeare tragedyalarının çoğunda temel çatışmalardan biri ahlaki düzenle akli düzen arasında kurulur. Kötülük kimi zaman ahlaki düzenin bozulmasıyla kimi zaman da aklın sesinin vicdanın sesini bastırmasıyla ortaya çıkar. Tıpkı *Othello*'nun Iago'su gibi birçok kötü karakter oyun boyunca verdikleri mücadelenin entelektüel boyutunda galip gelirler ve entelektüel tartışmaları kazanırlar. Fakat bu durum mücadelenin diğer boyutlarında bu şekilde devam etmez. "Dünyamız gibi Shakespeare'in dünyası da depremden sonra dengesini yeniden kazanamamıştır. Dünyamız gibi tutarsız kalmıştır (Kott, 1999: 102–103)." Tıpkı *Othello*'da olduğu gibi Shakespeare tragedyalarının çoğunun sonunda herkes kaybeder.

Kral Lear da finalinde herkesin kaybetmeye mahkum olduğu Shakespeare oyunlarından biridir. Bu oyunun teması da dünyanın bozulması ve çökmesi olarak belirlenir. Bu bozulma ve çökme kötülüğün eksik olmadığı bir süreç olarak karşımıza çıkar. On iki önemli karaktere sahip olan bu oyunda iyi ve kötü karakterler yarı yarıya ayrılmıştır. İyi karakterlere eşlik eden temel özellik adillikken kötü karakterlerin temel özelliği de adaletsizlikleridir. Ahlaki değerlere sahip, tutarlı karakterlerin de olmasına rağmen *Kral Lear* finalinde herkesin mahvolacağı bir oyundur. "Ana karakterlerin yanında soylu karakterler, zalimlerle zulmedilenler, işkencecilerle işkence görenler (Kott, 1999: 123–124)..." Bu durum Shakespeare'in düşüncesinde kötülük dünyayla

özdeşleştikten sonra kurtuluşun mümkün olmadığı fikrini ortaya çıkarır. Yozlaşan ve çürüyen dünya kötülerle birlikte iyileri de uçuruma sürükleyecektir.

2.1. *Macbeth* Oyununda Kötülük

Shakespeare'in 1606 yılında kaleme aldığı düşünülen, yayımlanması ise 1623 yılında gerçekleşen *Macbeth* oyunu yazarın diğer tragedyaları gibi kaynağını tarihsel gerçeklerden alır. Tarihçi Holinshed'in (1529–1580) gerçek olaylarla söylenceleri aynı potada eriten tarihsel yaklaşımı bu oyunda da Shakespeare için bir kılavuz değeri görmüştür. Oyundaki karakterler tarihsel kaynaklardaki gerçekliklerinden farklı bir şekilde ele alınmıştır. Sözelimi Holinshed'in aktarımlarında başarısız ve güçsüz bir kral olarak yansıtılan Duncan, Shakespeare'in kalemıyla ideal bir hükümdara dönüşmüş; tarihsel kaynaklarda kralı öldürme eyleminde Macbeth'e yardım eden Banquo oyunda bunun tam tersi bir yönde ilerlemiştir. Shakespeare'in yaptığı bu değişikliklerin nedeni olarak Macbeth'e yükselme arzusu ve politik hırs dışında bizlere makul görünecek hiçbir amaç veya mazeret tanınamak gösterilmiştir (Sevgen, 2014: XXXII). Shakespeare'in yaptığı bu değişikliklerin kaynağında yaşadığı dönemin siyasi çizgisinin de izleri olduğu düşünülmektedir. Oyunun yazıldığı sırada İngiltere tahtında Birinci James vardır. Holinshed'in yazılarında kralı öldüren Macbeth'in suç ortağı olan Banquo, Stuart Hanedanı'na mensuptur ve Birinci James'in atası sayılmaktadır. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda Shakespeare'in sarayda sahnelenecek bir oyunda kralın atasını suç ortağı olarak göstermemesinin olası nedeni anlaşılabilmektedir (Urgan, 2014: 221).

Macbeth'i Shakespeare'in diğer tarihsel oyunlarından ayıran temel nokta tarihsel gerçekliğin bu oyundaki konumudur. Bu oyunda tarihsel gerçeklik adeta bir kabus formunda seyircinin karşısına çıkartılır. Macbeth'in tarihin seyrini değiştiren mantık dışı cinayetleri bu kabusun giderek büyümesine yol açar (Kott, 1999: 73–75). Bu oyunda iktidardan da önde olan kavram kötülüktür. Macbeth'in içine düştüğü kötülüğün boyutu iktidar kavramından bile daha çok dehşete düşürücüdür ve Shakespeare bu tragedyada kötülüğe başrolü verir. Bunu karakterleri yansıtmaya tercihlerinden de anlayabiliriz. Oyunda iyilikle özdeşleştirilebilecek karakterler tek boyutlu olarak ele alınırken oyunun kötülükle özdeşleşen iki ana karakteri olan Macbeth ve Lady Macbeth, yapılarındaki her

özellikle seyircinin odağındadır. Oyunda çatışma kişiler arasında olduğu kadar Macbeth ve Lady Macbeth'in iç dünyalarında da geçer. Dışarı yansıyan tüm çatışma unsurları da kaynağını Macbeth'in kendiyle ve dünyayla kurduğu iç çatışmadan alır. Macbeth çiftini yalnızken gördüğümüzde bu iki karakterin kişilik özelliklerini ve aralarındaki ilişkiyi anlarız, bu karakterler karşımıza yalnızken çıktıklarında da onların düşüncelerinin en karanlık noktalarına kadar bilgi sahibi oluruz (Sevgen, 2014: XXXII–XXXIII).

Kott'a göre oyunun tek bir teması vardır, o da cinayettir. Shakespeare'in tarihsel oyunlarında sıklıkla kullandığı tahtın onu hak etmeyen kişi tarafından ele geçirilmesi konusu *Macbeth*'te de kendini gösterir. Yazarın diğer tarihsel oyunlarından farklı olarak bu oyunda tarihe bakış açısı öldürenler ve öldürülenler kategorisine indirgenmiştir. İhtiras, şiddet ve korku bu temaya oyunun sonuna kadar eşlik eder. *Macbeth* atmosferiyle öne çıkan bir oyundur. Bu atmosfer incelemecilere çeşitli imgeler ve motifler sunar. Oyunun başlangıcından itibaren kendini belli eden fırtına, gök gürültüsü gibi unsurlar da hem atmosferi güçlendiren hem de oyunun anlam dünyasını ve kötülükle kurduğu ilişkiyi kafamızda somutlaştıran imgelerdir. Oyunun açılış sahnesi kırdı ıssız bir yerde geçer. Gök gürültüsü ve şimşek çakmasıyla üç cadı sahneye girer (Shakespeare, 2014: 3). Tarih boyunca şeytanın hizmetkarları olarak tanımlanan, ıssız ve ormanlık alanlarda şeytanı onurlandırmak için 'sabbat' adı verilen toplantılar yapan cadılar *Macbeth*'te de bu özellikleriyle karşımıza çıkar. Kabus atmosferi oyunun tümüne sinmiş durumdadır. Bu kabusta cinayete teşvik eden cadılar, titreyen topraklar, uçan şahinleri öldüren baykuşlar, birbiriyle dövüşen atlar vardır. Aşk, arkadaşlık ve cinsellik bu dünyada yoktur ya da hastalıklı bir şekilde var olur. Macbeth çifti arasındaki ilişki de bu şekilde hastalanmış bir ilişkidir, cinayet eylemi ve kötülük bu hastalığı geri dönülmez bir noktaya çeker (Kott, 1999: 74–239).

Oyunun sahnenin dışında kalan dünyası da *Macbeth*'te sıklıkla yer almış, bu atmosfer de güçlü bir şekilde sahneye yansıtılmıştır. Cinayetin işlendiği gece şatonun dışında yaşananlar da bu durumu destekler niteliktedir. O gecenin fırtınalı geçtiğini Lenox'un ağzından duyarız; "Belalı bir gece geçirdik. Bacalar uçu / Bizim yattığımız yerde. / Ağlaşmalar duyulmuş karanlıklarda. / Ölüm çılgınlıkları ve ardından korkunç sesler. ... Kara kuş durmadan öttü bütün gece. / Toprak bile titremiş diyorlar (Shakespeare, 2014:

37)...” Macbeth’in işlediği kötülüğün dehşetini tüm ülke, hatta belki de tüm dünya yaşamaya başlamıştır ve oyunun sonuna kadar bu ürkütücü dünya temsili kendisini göstermeye devam edecektir. *Macbeth*’in film uyarlamalarında da dış dünya genellikle ürpertici bir karanlıkla, kızıl bir gökyüzüyle yansıtılmıştır.

2.1.1. Macbeth’in Kötü Adam Olarak Portresi

Macbeth oyunun başlangıcından itibaren hangi Macbeth olacağını sorgular ve buna karar vermeye çalışır. Macbeth’in cadılarla kurduğu temas, Wooster’ın bahsettiği, Shakespeare oyunlarında karakterin kötücül güçlerle kurduğu temastır. Cadıların kehanetlerini duyduktan sonra o bekleyen Macbeth mi olacaktır, yoksa harekete geçip kehaneti kendi eliyle gerçekleştiren Macbeth mi? Bu sorgulamalar sırasında Lady Macbeth’in tetiklemeleri devreye girer ve Macbeth kim olacağına karar verir. Bu oyunda kötülüğü ortaya çıkaran öldürme eyleminin temelinde cinayetin bir zorunluluk olarak dayatıldığı dünya vardır. Macbeth’in işlediği cinayet sadece kral olma amacıyla işlenmez, bunun yanında kendini ispat etme çabası da bulunur. Kralı öldürmekten korkan Macbeth yerine bunu yapan Macbeth olmayı seçer. Şimdi de bunu yapan Macbeth ile kendi özü arasındaki çatışma başlamıştır. Kabustan kurtulmak için işlenen cinayet kabusun ta kendisi olup çıkar ve her cinayeti bir yenisi takip etmeye başlar (Kott, 1999: 76–77). Machiavelli’nin bir prensin yegane amacı olarak belirlediği iktidarı ele geçirme düşüncesi Macbeth’te de dış etkilerden destek alarak kendini gösterir. Bu amaçla belirlediği yöneliş de Makyavelist bir bakış açısıyla doğru bulunabilir. Ancak Machiavelli’nin ele geçirilen iktidarı elde tutmak için öne sürdüğü reçete Macbeth tarafından uygulanmaz, Machiavelli’nin bir yönetici için zararlı olarak gördüğü her şey Macbeth’in doğal yönelişi haline gelir. Bu durum Macbeth’in zekasının yerini paranoya ve vicdan azabının almasından kaynaklanır. Kott’a göre kralın iyi ya da kötü olarak tanımlanamayacağı, sadece bir kral olarak değerlendirilebileceği düşüncesi de Macbeth’te işlemez. Macbeth doğrudan kötü olarak nitelendirilebilir, çünkü o iktidarı ele geçirdikten sonra bir kral olarak değil, akli dengesini kaybetmiş bir suçlu olarak yaşamaya başlar.

Macbeth’in kötülüğü tüm acımasızlığına rağmen katıksız bir kötülük olarak değerlendirilemez. Bunun nedeni Macbeth’in oyunun başından sonuna kadar iç

hesaplaşmasını yaşıyor olması ve yaptığı kötülüğün kötülükten başka bir şekilde tanımlanamayacağını farkında olmasıdır. Kralı öldürmesine yol açan hırsı bu cinayetin yükünü taşıyamayan vicdanıyla oyun boyunca çatışmasını sürdürür. Bu durum Macbeth'i Shakespeare'in diğer kötü karakterlerinden de ayırmaktadır. Macbeth'in hırsı kötülüğünden kaynaklanmaz, kötülüğü hırsından kaynaklanır. Bu kötülüğün somutlaştığı cinayetlerin vicdan azabını da ölene kadar yaşar. Macbeth'in psikolojisi eyleminin yükünü taşıyamaz ve gerçek olanla olmayan birbirine karışmaya başlar. Lady Macbeth, Macbeth'ten daha katı bir imaj çizse de o da kendi eylemleriyle çatışma halindedir. Sonunda Lady Macbeth de psikolojik üstünlüğünü kaybeder ve vicdan azabının kontrolüne girerek aklını yitirir (Ayyıldız, 2019: 1046–1047). Bunun yanında Macbeth'in kötülükle kurduğu bağın zayıf ve temelsiz olduğunu da söyleyemeyiz. Cadıların, Lady Macbeth'in ve adeta doğayı etkisi altına alan kötücül güçlerin Macbeth'in hırsında hayat bulması bu bağın gücünün göstergesidir. Bu hırs oyunun başlangıcında Macbeth'in kötülüğün güçleriyle ittifak halinde olduğunu gösterir. Cadıların ortaya çıkmasıyla bu ittifakın sağlaması yapılır. Macbeth'in hırsından haberdar olan ve onda neyin eksik olduğunu bilen Leydi Macbeth'in hamleleriye Macbeth'in kötülükle içli dışlı olmasına sebep olur. İnsanın içindeki kötülüğün bilincinde olan Shakespeare her ne kadar doğaüstü güçler devreye girse de kötülüğün mekanizmasının kendi kendine işlemediğini de bilmektedir. Macbeth kendisine seslenen kötülüğe cevap verdiği için kötülüğün içine yuvarlanır. Burada suç ne sadece cadılarda ne de Leydi Macbeth'tedir. (Wooster, 1942: 28–45).

Macbeth'te odakta olan şey kötülüğün doğası ve insanın yozlaşmasıdır. Doğaüstü bir etki var olsa da kötülüğün kaynağında insanın kendisi vardır. Doğaüstü güçler bu durumda sadece aracı pozisyonundadır. İlk cinayetin ardından pişmanlık yaşayan, “Kendimi bilmemek daha iyi / Ne yaptığımı bilmektense (Shakespeare, 2014: 34,” diyen Macbeth buna rağmen her şeyin daha da kötüye gitmesi için elinden geleni yapar. Attığı her adımda pişmanlığı da artar. Sanki cadılar ona bir vaat yerine bir lanet vermişlerdir, bu lanet sebebiyle oyunun sonunda Macbeth'i hayatının hiçbir alanında başarıya ulaşamamış olarak görürüz. Bu durum Lady Macbeth için de geçerlidir ve Macbeth çiftinin sonu aslında kötülüğün insanı nereye götüreceği sorusunun cevabıdır. Bu denli

büyük kötülükler insanla bağdaşamamaktadır ve sonunda delilik ya da ölümden başka bir yer yoktur (Sinha, 2016: 42–44). Macbeth oyunun başında kralı için savaşıyor sadık bir savaşçıyken ileride dönüşeceği korkunç durum akla gelmez. Oysa belki de Macbeth’in dönüştüğü kişinin izleri savaş alanında kral için insanüstü bir hırsla savaşıyor o adamda gizlidir. Macbeth’in kötülük tarafından zehirlenmesi onun kötülüğünün haklı bir nedene dayanmamasından kaynaklanır. İlk bölümde incelediğimiz Medea da amacını gerçekleştirmek için kötülüğe başvurur ve kabul edilemez cinayetler işler ama bir adım geriden bakıldığında onu bu eyleme götürecek haklı sebepler olduğunu görürüz. Macbeth ise tümüyle haksız bir yöneliş içindedir. Hak etmediği tahtı ele geçirmek için vahşi kötülükler yapmaktadır. Bu yüzden Medea sürecin sonuna kadar aklını koruyabilir ve yaşamaya devam edebilirken, Macbeth ilk büyük kötülüğünün ardından aklı tarafından da terk edilir ve ölüme sürüklenir.

Macbeth’in kralı öldürmesi her bakımdan affedilmez ve kabul edilemez bir kötülüktür. Bu eylemin temas ettiği her nokta toplum yapısını temelden sarsmaktadır, çünkü en başta sadakat erdemini yıkıp geçmeyi gerektirir. Macbeth, “Bir kere akrabası ve adamıym: / Ona kötülük etmemem için iki zorlu sebep. / Sonra misafirim: Değil kendim bıçaklamak / El bıçağına karşı korumam gerek onu (Shakespeare, 2014: 22),” repliğiyle bu durumu söze döker. Bireysel ilişkilerin yanında Kral Duncan ülkeyi iyi bir şekilde yöneten başarılı bir kraldır, onu öldürmek aynı zamanda vatana karşı suç işlemek anlamına gelmektedir. Tüm bunlar Macbeth’in bu suçu işlemekten vazgeçmesi için geçerli nedenlerdir ama onu girdiği yoldan geri döndürmeyen güçlü bir ateş vardır içinde; kral olma isteği. Bu yüzden yapılması gereken cinayeti işleyip ilk kötülüğü gerçekleştirmek ve bu kötülüğün başka kötülöklere yol açmamasını dilemektir. Macbeth’in kötülük yolculuğunun kaynağında politik hırs vardır. Oyunun belli yerlerinde bu durumu Macbeth’in ağzından da duyarız. Ancak incelemeciler Macbeth’in kişiliğini çözümlmeye çalışırken onun dile getirdiği ve düşündüğü şeylerin ne kadar gerçek olduğunu da sorgulamışlardır. Macbeth’in çocuğı yoktur, bir hanedan kuramayacaktır. Üstelik cadılar da tahtın Banquo’nun soyuna geçeceğini söylemişlerdir. Tüm bunlar Macbeth’in politik hırsının temelini zayıflatmakta, onu bu kadar risk alabilecek bir yönelişe mecbur kılmamaktadır. Öte yandan Macbeth’in oyun boyunca kendini gösteren

vicdan azabının sahte olduğunu, bunu yalnızca kendi gözündeki onurlu imajı korumak için vurguladığını belirten incelemeciler de vardır. Banquo ile birlikte savaştan döndükleri sırada karşılarına çıkan cadıların söyledikleri Macbeth'in o ana kadar kontrol altında ilerleyen iç dünyasını büyük bir karmaşaya sokar. Heyecan, umut ve korku kara bulutlar gibi Macbeth'in zihnini sarar ve kararsızlık tüm bu duygu durumlarının meyvesi olarak aklına yerleşir. Cadılardan kral olacağını öğrenmiştir ama bunun nasıl gerçekleşeceğine ilişkin kendisine bir bilgi verilmemiştir. Bu noktada kralı öldürmek fikri Macbeth'in kendi planı olarak şekillenmeye başlar. Ancak bu henüz tasarlanmış bir cinayet değildir, sadece Macbeth'in içinde bulunduğu durum karşısında ürettiği bir çözüm, bir seçenektir. Bu bile Macbeth'in tüylerinin diken diken olması için yeterlidir. Kararsızlık büyür, sonraki sahnede Macbeth'i gözlerinin ellerinin yapacağı işi görmemelerini nasıl sağlayacağını düşünürken görürüz. Bu kararsızlığın kaynağında Macbeth'in hırsı ve vicdanı arasındaki çatışma vardır (Sevgen, 2014: XXXIV–XLI).

Macbeth yazarı tarafından güçlü bir hayal gücüyle donatılmıştır. Öyle ki bu hayal gücü onun verdiği kararları ve tasarladığı eylemlerde harekete geçip geçmemesini tamamen etkilemektedir. “Adam öldürmek bir kuruntu henüz kafamda / Öyleyken, adam olmaktan çıkarıyor beni; / Elim ayağım kesiliyor daha düşünürken,” diyen Macbeth için Kral Duncan'ı öldürmeyi düşünmek bile öylesine kötülüğe bulanmış bir fikirdir ki Macbeth bu düşünce aklına geldiğinde, “Bahtımda kral olmak varsa var, / Ben elimi bile oynatmasam da korlar tacı başıma (Shakespeare, 2014: 14),” diyerek geleceği kadere bırakmaya karar verir. Belki de cadıların Macbeth'in hayal gücünün ürünü olduğu fikri bu yüzden önem kazanmıştır, çünkü Macbeth oyun boyunca görünenin ötesindekiyle, eylemlerinin sonuçlarında neler hissedeceğiyle içli dışlıdır. Karanlığa gömüleceğini bilir, o karanlıkta çekeceği azabı derinden hisseder ve tüm bunların bilincinde olarak karanlığa teslim olur. Cinayetden önce havada gördüğü ve “Uğursuz görüntü, göze var ele yok musun sen? / Kafamdaki bir hançer misin yoksa? / Ateşli beynim mi yarattı seni (Shakespeare, 2014: 29),” diye sorduğu kanlı hançer de bu hayal gücünün ürünlerinden biridir. Macbeth'in hayal gücü vicdanıyla işbirliği halindedir ve onu gittiği yolun sapaklarında uyaran levhalar olarak karşısına çıkmaya devam eder, ancak Macbeth bunları yok sayar. Macbeth yapacaklarını daha yapmadan görür gibidir, öncesi ve sonrası

kafasında tüm ayrıntılarıyla canlanır. Bu durum onu öylesine etkiler ki yapacağı kötülükleri gözlerinden gizlemenin yollarını arar. İlerleyen süreçte tıpkı en başta iyinin kötü kötünün de iyi olduğu gibi gerçekler hayal hayaller de gerçek olur Macbeth için ve oyun boyunca hayal gücü onu kısıkırak yakalamaya devam eder (Urgan, 2014: 226–231).

Oyunun başlangıcında Macbeth'e gelecekte haberler veren cadılar Banquo için de benzer şeyler söylemişlerdir. Macbeth'in kötülük yolculuğundaki ilk adımını gören fiziksel dünyaya ait tek kişi Banquo'dur ve Macbeth'in kral olduktan sonraki ilk hedefi de o olacaktır. Cinayetten sonraki güvensizlik ve suçluluk duygusu da Macbeth'i yeni düşmanlar aramaya yönlendirir, artık tahtını korumanın yolunun Banquo'yu öldürmekten geçtiğine inanmaktadır, o ve oğlu yaşadığı sürece tahtını koruması mümkün olmayacaktır. İşin kral olmak değil kral olup sağ kalmak olduğunu düşünen Macbeth, Banquo ile ilgili korkusunun kaynağını derinlerde görür. Onun doğuştan gelen kralca bir yanı vardır, bu yüzden her şeyi göze alabilecek kadar cesur bir adamdır. Üstelik cadılar Banquo'nun soyundan krallar çıkacağını söylemiştir, bu durum da Macbeth'te cinayeti Banquo'nun soyu için işlediği düşüncesini uyandırır. Tüm bu düşüncelerle Banquo ve oğlunu öldürmeye karar verir ancak bu sefer cinayeti kendi eliyle işlemeyecektir, çünkü aynı duyguyu yeniden yaşamak istememektedir. Tuttuğu kiralık katiller Banquo'yu öldürürler ama oğlu hayatta kalır, Macbeth'in krallığı hâlâ tehlikeydedir. Üstelik öldürülen Banquo'nun hayaleti de Macbeth'e musallat olmuştur. Buna rağmen kötülük yolunda geri dönemeyecek kadar ilerlemiş olan Macbeth, çareyi yola devam etmekte ve kötülüklerine yenilerini eklemekte bulur (Sevgen, 2014: XXXVII–XXXVIII). Oyunda Macbeth'in işlediği en büyük günahlardan biri Banquo'yu öldürmesidir. Oyunun başında seyircinin karşısına Macbeth'in yanında çıkan, cadıların kehanetlerini onunla birlikte dinleyen, uzun vadede de olsa Macbeth'ten daha iyi durumda olacağını öğrenmesine rağmen bu kehanetlere teslim olmayan ve doğru yoldan ayrılmayan Banquo, Macbeth'in karşısını temsil etmektedir. Macbeth'i kötülükle özdeşleştirdiğimizi düşünürsek Banquo'nun özdeşleştiği kavram da iyilik, erdemlilik. Macbeth'in onu öldürmesinin kaynağında da bu karşıtlığın olduğu söylenmiştir. Kralı öldürmesinin ve işlediği diğer cinayetlerin politik karşıtlığı güçlü olsa da Banquo'yu öldürmesinin yegane sebebi dürüstlüğün, erdemliliğin ve iyiliğin temsilcisi olarak gördüğü bu adama tahammül edememesidir.

Macbeth'in yaptığı en büyük kötülükse Macduff'ın İngiltere'ye kaçtığını öğrendikten sonra karar verdiği şeydir; onun soyunu kurutmak. Hiçbir politik ya da bireysel gerekçeye dayanmayan bu kararı almasının tek nedeni Macduff'ı elinden kaçırmasının uyandırdığı öfkedir. Büyük bir kinle eyleme geçen Macbeth hiçbir suçu olmayan kadın ve çocukları bile öldürmekten çekinmez. Bu kötülük Macbeth için sonun başlangıcıdır. Bu perdenin sonunda İskoçyalılar ve İngilizler birleşerek Macbeth'i yok etmeye karar verirler (Urgan, 2014: 241–247). Şiddet, Makyavelist düşüncede bir yöneticinin iktidarını sürdürme araçlarından biri olsa da Macbeth'in şiddeti bu kapsamda yanlış erk göstergesi olarak, öfkesine kurban edilmiş biçimde ortaya çıkmaktadır. Cinayete kurban giden Kral Duncan'ın oğlu Malcolm bu kararın ardından “En uzun gecelerin de bir sabahı var (Shakespeare, 2014: 89),” diyerek oyundaki gece ve gündüz karşıtlığının altını çizirken kara geceyi yaratan insanın günün aymasına dayanamayacağını söylemektedir. Oysa Makyavelist bir yönetici gün aydınlandığında zafer kazanmış olmalıdır. Burada Macbeth'in düşüşü, savaş alanında yürüttüğü stratejisinin, barış alanını kurmaca bir savaş alanına dönüştürme kısmında işlemediğini de gösterir. Macbeth sadece meydana savaşı bir hizmet edendir. Daha fazlası için yeterince donanımlı değildir.

Bu yüzden Macbeth kral olmayı istese de ne soyu bunu doğal yollardan ele geçirmesine izin vermektedir ne de psikolojisi bunu kanlı bir yolla ele geçirmesine dayanabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında Macbeth, Machiavelli'nin portresini çizdiği ideal yönetici tipinin uzağındadır. Bunu krallığı sırasında verdiği tüm kararlarda belli eder. Halkın gözünde nefret objesi haline gelmesi uzun sürmez. İşlediği cinayetlerin haklı sebepleri yoktur. Erdemli görünmek şöyle dursun erdemsizliğinin altını kalınca çizmekten çekinmez. Karanlık tarafını gizlemek yerine bunu bir yönetim biçimi olarak benimser. Machiavelli insanlara ve hayvanlara yakışan iki tür mücadele yöntemi olduğundan, bir yöneticinin bu yöntemlerden ikisini de gerektiğinde kullanabilmesinden bahseder, Macbeth ise bu yöntemlerden sadece hayvanlara yakışanı kullanır. İktidarı soy yoluyla ele geçirmemiş olan Macbeth, Makyavelist düşünceye göre iki kat dikkatli olmak zorundadır, bunun sebebi istikrarı temsil edemeyişi ve halkına güven veremeyişidir. İktidara yeni gelmiş bir prens düşmanlarını etkisizleştirmeli, dostlar edinmeli, halkın hem sevgisini hem korkusunu kazanmalı ve eskinin yerine yeniyi koymalıdır. En önemlisi de

bunları yaparken nefret objesi haline gelmemelidir. Ancak Macbeth'in iktidarının yıkımdan başka bir vaadi yoktur. Halkın desteğiyle yönetici olan kişi bu sevgiyi diri tutmalıdır. Yöneticiler tarafından iktidara getirilen kişi de halkın sevgisini kazanmalıdır. Macbeth ise ne halk ne de yöneticiler tarafından değil, işlediği cinayetle iktidara gelmiştir. Tahta çıktıktan sonra da ne halkın ne de yöneticilerin sevgisini kazanmak gibi bir yönelişi olmaz. Tüm bunlar Macbeth'in krallığı hak etmeyişiinden kaynaklanmaktadır. İktidarı ele geçirirken Makavelist bir tutum sergilese de sonrasında paranoya ve hezeyanla beslenen şiddetten başka bir yöntemi olmaz. İç huzursuzluğuyla savaşmaktan yöneticiliğin gerektirdiklerini yerine getirmeye fırsat bulamaz.

2.1.2. İrade ile Vicdanın Savaşı: Leydi Macbeth

Macbeth'te kötülüğün eyleme dönüşmesi konusunda Leydi Macbeth'in payı büyüktür. Araştırmacılar onun bu payını kraliçe olma isteğinden çok eşinin kral olma isteğini gerçeğe dönüştürme arzusu olarak yorumlamışlardır. Kral Duncan'ı öldürme ve suçu uşakların üstüne yıkma planını yapmasının sebebi de budur. Leydi Macbeth sadece plan ve eylem aşamasında değil Macbeth'in psikolojisini işlenecek suç ve sonrasına hazırlamak konusunda da ön alır, kendi kadınlığını ve kocasının erkekliğine ilişkin duygularını kullanarak ona cinayette adeta akıl hocalığı yapar. Kendi de doğaüstü güçlerden içindeki merhameti ve kadınlığı çekip almaları için yardım ister. Mitolojik anlatılardan beri gördüğümüz kötülüğün tetikleyicisi kadın figürü bu oyunda Leydi Macbeth olarak karşımıza çıkar. Yani Leydi Macbeth'in içinde halihazırda merhamet ve iyilik kırıntıları vardır, o da amacına giden yolda bunlardan kurtulması gerektiğini bilmektedir. Bu durum cinayet esnasında da kendini gösterir, Leydi Macbeth kralı öldüreceği sırada onu babasına benzetir ve bu yüzden cinayeti işleyemez. Ama mantıklı ve iş bitirici yönü bu zaafiyetini bastıracaktır, ona göre kralın ölümü sonrasında eline bulaşacak kan da biraz suyla üstesinden gelinecek bir sorundur sadece (Sevgen, 2014: XXXV–XXXVI)).

Macbeth'i kötülüğe teslim olmaya götüren mantıklı sebepler vardır. Oyunu geri kalan her şeyden soyutlayarak sadece bir taht mücadelesi olarak ele aldığımızda, tahtı isteyen Macbeth'in kralı öldürmek dışında yapabileceği bir şey yoktur. Çünkü kral

kendinden sonra tahta varis olarak büyük oğlu Malcolm'u göstermiştir. Ancak Macbeth'in bu katı mantığı işletmesinin önünde bir engel vardır, o da Lady Macbeth'in deyimleriyle kocasının insan yanıdır. Lady Macbeth bu tarafın ne kadar güçlü olduğunu bilmektedir, Macbeth'in hakkı olsun ya da olmasın her şeyi isteyebileceğini ama bu isteğe kavuşabilmek için kötülüğe yanaşmayacağını bilir. Peki hakkı olmayan bir şeyi ele geçirmek isteyen insanın kötülüğe başvurmaması mümkün müdür? Lady Macbeth bu durumu, "Hem dalavere yapmayacaksın, hem de hak etmediğin tahta oturacaksın (Shakespeare, 2014: 18)," diyerek özetler. Bu yüzden kocasının hırs ve istekleriyle kendi potansiyel kötülüğünü birleştirmenin yollarını arar. Adeta şeytanın rolünü üstlenerek Macbeth'i karanlık tarafa geçmeye ikna etmek için vaatleri ve aşağılamaları kullanır. Tüm bunlara rağmen Lady Macbeth'in içindeki şeytaniliğin de üzerini örttüğü iyilik kııntıları vardır. Ancak kötülüğün sesi vicdanın sesini bastırır ve cinayetler işlenir, Lady Macbeth'in bastırdığı vicdanı onu oyunun sonunda kısıkvrak yakalar ve onun sonunu hazırlar. Başta cinayeti işleyebilmek için karanlığın dünyaya hakim olmasını isteyen Leydi Macbeth, oyunun sonunda yanında her zaman bir ışık bulunmasını istemektedir. Yine cinayetten sonra Macbeth'in elindeki kan lekesinden ürkmesiyle alay eden, bu lekenin icabına biraz suyla bakılacağını söyleyen kendisiyken, elleri kıızıla boyandığı halde yüreğinde korku olmamasıyla övünürken, oyunun sonunda uyuklarında bile sarayda dolaşarak elindeki kan lekesini çıkarmaya çalışmaktadır. Kral Duncan'ı babasına benzetip öldüremediğinde kendisini gösteren vicdanı, oyunun sonlarına doğru Leydi Macbeth'i ele geçirir ve vicdan azabının en şiddetli boyutunu ona yaşatır. Leydi Macbeth'in kötülüğünün sonu intiharla sonuçlanır. Mîna Urgan'a (1915–2000) göre Macbeth çiftini birbirlerinden farklı kılan en önemli şey hayal gücüdür. Leydi Macbeth, eşininki kadar gelişmiş bir hayal gücüne sahip değildir. Bunun yanında irade açısından daha sağlam olması yapmak istediği şeylerin sonucunu düşünmemeyi istediğinde bunu başarmasını sağlamaktadır. Ama Macbeth'in hayal gücü iradesinden daha kuvvetlidir ve yaptığı her eylemin sonucunda neler yaşanacağını ayrıntılarıyla bilmekte, hatta işleyeceği suçların günahını daha işlemeden çekmeye başlamaktadır. Öte yandan Leydi Macbeth de katıksız bir kötülük abidesi değildir. Sadece kötülüğü ikirciklenmeden devreye sokabilecek kadar güçlü bir iradeye sahiptir, bu irade vicdanını da aklını da susturabilmektedir. Urgan'a göre Leydi Macbeth yaptığı kötülüğü neden düşünmemesi

gerektiğini de bilmektedir, çünkü düşünürse sonunda delirecektir. Ancak iradesi ne kadar güçlü olursa olsun bozulan psikolojisi görmezden geldiği vicdan azabını ve suçluluk psikolojisini onun başına bela edecektir. Oyundaki kötülüğü başlatan kişi Leydi Macbeth olsa da Macbeth'in ipleri eline geçirmesi uzun sürmez. Tasarlanan ikinci cinayetten Lady Macbeth'in haberi bile olmaz. Macbeth'i kötülük uçurumundan aşağı itmiş ve onunla birlikte atlamıştır. Leydi Macbeth bu uçuruma eşinden daha yavaş ama belki de daha acılı bir düşüş yaşamıştır (Urgan, 2014: 226–251).

İlk kötülük oyunun sonuna kadar etkisini göstermeye devam eder. Macbeth çifti arasındaki ilişki de işlenen ilk cinayetin ardından büyük bir kırılmaya uğrar. Macbeth, yaşadığı psikolojik açmazların ve iktidar zehirlenmesinin sonucunda eşinden uzaklaşır ve onun kontrolünden çıkar. Kötülüğün aracıları cadıların kendisine vaatte bulunmasından sonra bunu eşine mektup yazarak anlatan Macbeth bundan sonra atacağı adımlara sadece kendi başına karar vermektedir. Leydi Macbeth ise oyunun başında devinimi sağlayan, Macbeth'i eyleme geçiren, plan kuran ve uygulayan kişiyken artık sadece Macbeth'in çılgınlık nöbetlerini idare etmeye çalışan kişidir. Bunun yanında Leydi Macbeth de psikolojik açmazların kucağındadır, Kral Duncan'ı öldürmesine izin vermeyen vicdanı cinayet işlendikten sonra kanlı bir azapla Leydi Macbeth'in zihnini işgal etmeye başlamıştır. Leydi Macbeth bu sürecin sonunda delilik ve ölümle baş başa kalır, Macbeth ise içindeki insanlığın her parçasını teker teker kaybederek yoluna devam etmektedir. O artık eşinin ölümüne dahi tepki veremeyen bir insandır ve düşündüğü tek şey bir kral olarak yaşamaya devam etmektir. Ancak bu istek kral olmanın, iktidarı elinde bulundurmanın hazzıyla açıklanamaz, çünkü Macbeth ilk cinayeti işledikten sonra hiçbir zaman huzur bulamaz, iktidarının ona iyi gelen bir yanı yoktur, getirdiği tek şey korku ve vicdan azabıdır. İlerledikçe bu korkuyu ve vicdan azabını da duyamaz olan Macbeth, artık sadece elindeki kılıçla var olmaktadır (Sevgen, 2014: XXXIX–XL). Cadılardan aldığı bilgi kendisini neredeyse ölümsüz sanmasına yol açsa da Macbeth'in oyunun finalindeki gözükaralığı yaşam ve ölüm arasında fark görmeyen nihilist bir bakış açısının ürünüdür. “Bu savaş ya feraha kavuşturur beni, / Ya da yıkar artık. Yeter bu kadar yaşadığım. ... Dövüşeceğim, doğranasıya, kemiklerimde et kalmayasıya! / Getirin zırhımı bana (Shakespeare, 2014: 97,” replikleri, geçmişinden nefret eden geleceğindense tiksinen

Macbeth'in, savaş meydanına mücadeleden çok ölümle dans etmeye çıktığının göstergesidir.

Oyunun yapısı ironik göndermelerle doludur. Bunlardan biri oyunun ikinci sahnesinde karşımıza çıkar. Macbeth'i dostlarından ve Kral Duncan'ın ağzından tanımaya başlarız ve cesurluğunun, gözü karalığının, sadakat ve onura düşkünlüğünün onun en önemli özellikleri olduğunu öğreniriz. Döndüğü savaşta da büyük bir kahramanlık göstermiştir ve bu sayede yeni unvanlara erişmek üzeredir. Bu noktada savaşta krala ihanet eden Cawdor'dan unvanının alınacağı bilgisiyle karşılaşırız, alınan bu unvan Macbeth'e verilecektir. Cawdor Beyi'nin ihaneti kralı sarsmıştır ve kral kendisine ihanet eden bu beye zamanında güvendiği için pişmandır. İnsanın içinden geçenlerin yüzünden okunabilmesini istese de bu mümkün değildir. Oyundaki ironi örneklerinden biri burada somutlaşır. Bu sahnede kral Macbeth'i görür ve ona da tüm olumlu özellikleri doğrultusunda sonsuz bir güven besler. Lakin kralın ölümü bizzat Macbeth'in eliyle gerçekleşecektir (Sevgen, 2014: XXXIII).

İşlenen büyük günahın sonra Macbeth'in şatosu artık bir çeşit cehennemdir. Bu durumu oyundaki tek güldürü öğesi olan kapıcının ağzından duyarız. *Macbeth*'te soytarı işlevi gören bu karakter yaptığı işten yola çıkarak cehennemde kapıcı olmanın nasıl bir şey olacağından bahsetmeye başlar. Ona göre cehennem kapıcısının işi başından aşkın olacaktır. Şatoda işlenen cinayeti bilen seyirci için kapıcının bu sözlerinin ayrı bir anlamı vardır ve oyundaki ironik unsurlardan biri daha böylece şekillenir. Kendince bir oyun kuran kapıcı kendini cehennemin kapıcısı olarak konumlandırır ve kapıya her vuruluşta bir cehennem sakini içeri alır. Kapıcı bu şakayı sürdürürken örnek olarak sunduğu günahlarsa o gece şatoda işlenen cinayetin yanında fazlasıyla masum kalmaktadır; kıtlık olacak diye stok yaparken bolluk olacağını öğrenip kendini asan bir çiftçi, Tanrı adına dünyayı kandıran bir softa, kumaş çalan bir terzi (Shakespeare, 2014: 34–35)... Shakespeare Macbeth'in şatosunu bu sahneyle bir cehenneme dönüştürür ve bu cehennem gittikçe kötülüğe daha çok batan Macbeth'in cehennemi olur (Urgan, 2014: 236).

2.1.3. *Macbeth*'te İmgesel Anlatım

Macbeth, Shakespeare'in imge ve renk kullanımını öne çıkardığı bir oyundur. Eleştirmenler bu konuda gece/gündüz karşıtlığı, kırmızı rengin kullanımı, giysi/örtünme karşıtlığı, yeni doğmuş çocuk motiflerinin üzerinde durmuşlardır. *Macbeth* karanlık bir oyundur ve bu karanlık hem fiziksel hem de psikolojik boyutta karşımıza çıkar. Oyundaki tüm sahneler gece yarısında, gecenin geç vakitlerinde ya da sabaha karşı geçer. Gece olgusu hem repliklerle hem de sahnedeki aksiyonla birçok kez vurgulanır. Geceyle özdeşleşen uykudan da oyun boyunca söz edilir. Yazarın hiçbir oyununda bu kadar çok bahsedilmeyen uyku, bu oyunda *Macbeth*'in kötülükleriyle onu terk ettiği gibi tüm İskoçya'yı da terk etmiş gibidir ve tüm ülke bir kabusun içine sürüklenmiştir (Kott, 1999: 75). Oyundaki önemli cinayetler gece karanlığında işlenir. *Macbeth* çifti de işledikleri suçları gece karanlığıyla örtmek istediklerini dile getirirler. Bu durum iki karakter için de yaşadıkları buhranla birlikte değişime uğrar. Banquo'nun hayaleti *Macbeth*'e gece yarısı görünür, Lady *Macbeth* ise bunalımdayken odasında günün her saatinde ışık yakılmasını ister. Cadılar da kimi eleştirmenlerce bir motif olarak ele alınmışlardır, onlar da *Macbeth* tarafından karanlıkla ve geceyle özdeşleştirilirler. *Macbeth*'te önemli olaylar hep akşam saatlerinde başlar ve gece boyunca sürer. Oyunun finalinde iyilerle kötüler arasındaki savaş iyilerin zaferiyle sonuçlanıp *Macbeth* öldürüldüğünde gün ışığı oyuna hakim olur. Oyundaki en belirgin renk kanla özdeşleşen kırmızı renktir. Oyunun yapısını ele geçiren karanlığın içinde kendini gösterebilen tek renk budur. "Oyunun başında gördüğümüz askerin yaralarından fışkıran kan, Banquo'nun kanlı hayaleti, Duncan'ın ak saçlarına bulaşan kan, hançerleri giysi gibi sarmalayan, birazcık suyla temizlenebilecek veya bütün okyanusların arıtamayacağı ve hiçbir parfümün kokusunu gideremeyeceği kan (Sevgen, 2014: XLIII)..." *Macbeth*'teki kan sadece imge ve metafor düzleminde kalmaz. Oyunda cinayete kurban gidenler kadar cinayet işleyenler de kana bulanır. Öyle ki oyunun geçtiği dünya tamamiyle kan içindedir (Kott, 1999: 74). Kan, rengi ve yoğunluğuyla hem izleyicinin gözlerine hem de zihnine akıtılır.

Kıyafet de *Macbeth*'te yer alan önemli bir imgedir. Çıplaklık ve örtünme gibi göstergelerle karşımıza çıkan bu imge repliklerde de kendini gösterir. *Macbeth*, onu Cawdor beyi diye selamlayan Ross'a, "Cawdor beyi daha sağ: Ne diye / Başkasının

urbasını giydiriyorsunuz bana (Shakespeare, 2014: 12),” diye sorar. Kral olduğunda bu statüyü yeni bir giysi olarak tanımlar ve bu giysinin kendisine dar ve iğreti geldiği belirtilir, ancak daha sonra bu giysinin Macbeth’e bol gelmeye başladığı vurgulanır. Kıyafet imgesi bu oyunda gerçeği ve kötülükleri örten bir anlam yüklenerek bize sunulur. Oyundaki yeni doğmuş bebeğin çıplaklığıysa merhametin saflığını ve gücünü temsil ederken aynı zamanda dürüstlük, doğruluk gibi kavramlar üzerinden Meryem’in kucağındaki İsa imgesiyle özdeşleştirilir. Çocuk figürü oyunda başlı başına bir imgeyi temsil etmektedir. Üstteki satırlarda bahsettiğimiz anlamların yanı sıra Macbeth’in cadılarla ikinci kez bir araya geldiğinde gördüğü çocuklar da anlam yüklü figürlerdir. Bu çocuklardan biri başında tacıyla elinde bir dal tutarken diğeri kana bulanmış durumdadır. Macbeth’in doğru bir akıl yürütmenin sonucunda bu figürlerin kendi sonunu fısıldadığını duyması işten bile değildir. Bu çocukların sadece geleceğe yönelik değil oyunun geçmişine yönelik bir anlam taşıdıkları da vurgulanmıştır. Macduff’ın öldürülen oğulları bu anlamlardan biridir (Sevgen, 2014: XLIV–XLV).

Uyku, oyundaki önemli motiflerden biridir ve iyilikle özdeşleştirilir. Öldürülmeyi hak etmeyen iyi bir kral olan Duncan’ın uykusunda öldürülmesiyle bu motif kendini göstermeye başlar. Macbeth bu cinayetten sonra duyduğu sesleri şöyle anlatır; “Bir ses duyar gibi oldum: / ‘Kimseler uyumasın artık! Macbeth uykuyu öldürdü!’ ... Yeniden yükseldi ses: Uyumayın artık! / Glamis uykuyu öldürdü. Onun için / Cawdor’a uyku yok artık! Macbeth’e uyku yok artık (Shakespeare, 2014: 32).” Bu repliklerde Macbeth’in sadece kendi adını değil daha önce sahip olduğu unvanları da uykunun katili olarak anması, işlediği kötülüğün tüm hayatını alt üst ettiğinin ve ona huzur veren elindeki her şeyi kaybettiğinin göstergesidir. Aslında uykuyu öldürmek işlediği suçun ve yaptığı kötülüğün sonucunda iç huzurunu yok etmek anlamına gelmektedir. Sadece repliklerde değil karakterin bünyesinde de kendini gösteren uykusuzluk Macbeth’in kötülüğüyle birlikte büyüyerek onun hayatını ele geçirir. Süreç ilerlerken sadece Macbeth’in değil, kötülük çarkının dönmeye başlamasında itekleyici etkiye sahip olan Leydi Macbeth’in de uykusuzlukla boğuştuğunu öğreniriz. Aydınlik ve karanlık karşıtlığı *Macbeth*’te iyi ve kötü karşıtlığının bir temsilcisidir. Birçok sahnesi ya karanlık bir yerde ya da gece vakti geçen bu tragedyada Macbeth ve Leydi Macbeth kötülüklerini devreye sokacakları

zamanlarda karanlığın kendilerine yardım etmesini dilerler. Kralın öldürüldüğü gece gökyüzünde tek bir yıldızın bile parlamadığını Banquo'nun ağzından duyarız, zaten kral cinayete kurban gittikten sonra gündüz vaktinde bile yeryüzünü karanlık basmaktadır. Kaynağı Macbeth'in içindeki kötülükte yatan bu karanlık oyundaki önemli cinayetlerin altında işlendiği bir örtü olur (Urgan, 2014: 233–240).

Macbeth dendiğinde akla gelen ilk şeylerden biri cadılardır. Kötülük olgusunun imgelerinden biri olarak değerlendirebileceğimiz cadıların oyundaki varlığı bu tip inanışların oyunun yazıldığı dönemin toplumundaki yeriyle de bağlantılıdır. Ortaçağ ve Rönesans'ta toplumun büyük bir kısmı kötü ruhların doğa ve insan ruhu üzerinde kontrole sahip olduğuna inanmaktadır. Bu tip kötücül unsurların insandaki kötülüğe sempati duyduğuna ilişkin de yaygın bir inanç vardır. *Macbeth*'te kötülüğün en büyük tetikleyicilerinden birinin cadılar olması bu açıdan değerlendirildiğinde farklı bir anlam kazanmaktadır. Cadıların ortaya çıktığı yer, Macbeth'in şatosu ve genel olarak tüm ülke kötücül bir gücün etkisi altındadır. Bu durum doğanın kötülüğün etkisi altına girdiğini göstermektedir (Wooster, 1942: 24–25). Oyunun doğaüstü yanını kuvvetlendiren cadıların gerçeklikleri de araştırmacılar tarafından tartışma konusu haline getirilmiş, bazı araştırmacılar bu cadıları Macbeth'in bilinçaltının ürünü olarak yorumlamışlardır. Oyunda Macbeth'in haricinde de cadıları gören karakterlerin olduğunu göz önünde bulundurursak cadıların gerçekçi bir düzlemde var olduğunu söyleyebiliriz, öte yandan Macbeth'in Banquo'nun hayaletini gördüğü sahne tamamen onun bilinçaltının bir ürünüdür, çünkü Banquo'nun hayaletini onun dışında gören yoktur. Cadılar konusundaki yaygın görüş bu figürlerin oyundaki kötülük mekanizmasının ateşleyici figürleri olduğudur. Yaygın olmayan görüşlerden birine göreyse cadılar oyundaki tek olumlu göstergedir. Bu görüşün sahibi olan Terry Eagleton'a (d. 1943) göre bunun sebebi cadıların düzen karşıtlığını ve şiirin özgürleştirici yönünü temsil etmeleridir (Sevgen, 2014: XLV).

Oyunun başlangıcında Macbeth zaferle dönen bir savaşçı olduğu halde içinde yürüdüğü dünya her haliyle tehditkar ve tekinsizdir. Seyircinin ve okuyucunun cadılarla karşılaşması da bu tekinsiz atmosferde gerçekleşir. Macbeth için tümüyle yıkımla sonuçlanacak olan bu süreç içinde küçüklü büyüklü zaferler barındırsa da büyük bir

yenilgi ve çöküşten ibarettir. Cadıların iyi ve kötü kavramlarıyla kurdukları ilişki de ilginçtir, onlara göre iyi kötü, kötü de iyidir. İyi kötü karşıtlığının vurgulanmasını cadılardan önce Macbeth'in ağzından duyarız. Macbeth, içinde bulunduğu günü "Bundan kötü, bundan iyi bir gün yaşamadım (Shakespeare, 2014: 9)," diye tanımlar. Kastettiği şey geçirdiği günün zorluğuna karşın sonuçtan memnun oluşu olsa da bu cümle cadıların cümleleriyle birleştiğinde Macbeth ve cadılar arasında düşünsel bağın oyun başlamadan çok daha önce kurulduğunu göstermektedir. Biz de dahil olmak üzere neredeyse tüm kaynaklar bu üç figürü cadı olarak tanımlasa da ve bu figürler cadılarla özdeşleştirilen birçok özelliğe sahip olsalar da cadı anlamına gelen 'witch' sözcüğü metne XVIII. yüzyıldaki baskılarda eklenmiştir. Urgan'a göre yazarın bu figürlere cadılarla özdeşleşen özellikleri vermesinin nedeni onları izleyicinin kafasında kalıplaşmış bir düşünceye sokarak daha kolay anlaşılır ve tanımlanır hale getirmektir. Shakespeare'in orijinal metinde bu karakterlere verdiği isimse 'kader' anlamına gelen 'weird' sözcüğüdür. Kader ve yazgı kavramlarının tragedyalardaki önemini düşündüğümüzde bu isimlendirme daha çok anlam kazanmaktadır. Bu isimlendirme sonucunda cadıları kaderin temsilcileri olarak tanımlayan araştırmacılar olmasına rağmen oyunda cadıların geleceği her yönüyle bilip yönlendirebildikleri söylenemez. Cadılar için verilebilecek en doğru tanımlardan biriye 'kötülüğün temsilcileri' olarak karşımıza çıkar. Oyunda da 'karanlığın aletleri' olarak tanımlanan bu karakterler Macbeth'in bilinçaltındaki karanlığı ortaya çıkaran kişilerdir. Oyun boyunca hiç karşılaşmasalar da cadıların Macbeth ile kurdukları iletişim dolaylı yoldan Lady Macbeth'in hırsının da ete kemiğe bürünmesine neden olur. Banquo'nun da cadılarla karşılaşmış ve onlardan geleceğe yönelik bilgi almış olması ama buna rağmen hırsının sesine teslim olmaması yazarın iki karakter arasındaki farklılığı belirginleştirdiği bir noktadır. Öyle ki bu doğaüstü durum karşısında Banquo, Macbeth gibi kontrolü kaybetmek şöyle dursun, "Onların her dediğine inanırsan, / Cawdor beyliğiyle yetinmez, / Kral olmak sevdasına düşersin (Shakespeare, 2014: 13)," diyerek vaatlere kapılırsa sonunun yıkım olabileceğini Macbeth'e söyleyen kişidir. *Macbeth*'i sahneye koyan yönetmenler arasında bu yüzden cadıları seyircinin tam olarak görebileceği formlar yerine hayal ve silüet halinde yansıtanlar vardır. Cadıların oyundaki kötülüğe etkileri Macbeth'in kötülüğüne rağmen ona sempati duymamızı da açıklayabilir. Bu figürlerin oyuna kattıkları doğaüstülük Macbeth'in hırsını ve eylemlerini gündelik yaşamdan

bağımsızlaştırmaktadır. Bu gizemli atmosfer Macbeth'in gözümüzdeki yüceliğini de tüm kötülüğüne rağmen devam ettirmektedir. Macbeth'in kralı öldürdüğü sahnede cinayet eyleminin perde gerisinde işlenmesi ve kötülüğün seyircinin gözlerinden uzak tutulması da bu durumla ilişkilendirilmiştir. Böylelikle Macbeth suçsuz ve yaşlı bir adamı öldüren katil imajıyla tam olarak özdeşleşmeyecek ve seyirci ona yakınlık duymaya devam edebilecektir. Bu sahnede cinayetin ve kötülüğün gösterilmemesinin bir nedeni olarak da önemli olanın kötülüğün gerçekleştiği eylem değil, o eylemin sebep olduğu azap ve yıkım olduğu düşüncesidir. Cinayetin uykuda gerçekleşmesiye kötülüğü katmanlandıran durumlardan biridir, çünkü tıpkı *Hamlet*'te Hamlet'in babasının uykuda öldürülmesi gibi burada da maktulün "...ölüme hazırlanmaya, rahip çağırıp günah çıkarmaya, işlediği suçlardan arınmaya vakit bulamadan öldürülmesi, o çağın dinsel inançları açısından bu cinayeti büsbütün daha korkunç yapar (Urgan, 2014: 222–359)."

Macbeth oyununda trajik olanı aramak tıpkı Macbeth karakterini çözümlemeye çalışırken olduğu gibi bolca kafa karışıklığı ve soru işaretini beraberinde getirmektedir. Aristoteles'in (M.Ö. 384–M.Ö. 322) *Poetika*'sındaki tragedya tanımı bu oyuna pek uymamaktadır. Macbeth, Shakespeare'in ve diğer yazarların tragedyalarının kahramanlarına benzememektedir. Bu fark tragedyalardaki bilmeden yapılan hatalarla ilgilidir, Macbeth hiçbir hatayı bilmeden yapmamaktadır. Yaptığı hatalar sonucunda da felakete düşmektedir. Tragedyalarda ana karakterler yaptıkları hataların sonucunda çektikleri acılar sayesinde bilgeliğe ulaşırlar ama bu durum da *Macbeth*'te görülmez, Macbeth bile bile yaptığı hatalar sonucunda kötülük çukurunun dibine inmeye devam eder. Oyunun finalinde kötü adam Macbeth öldürülür ve taht, hak eden kişiye geçer. Ancak cadıların oyunun başındaki kehanetleri kulaklarımızda çınlamaya devam eder, taht Macbeth'i öldüren Macduff'ın değil Banquo'nun soyuna geçecektir. Bu durum da taht mücadelesinde kanlı savaşların, ihanetlerin, cinayetlerin yaşanmaya devam edeceğinin göstergesi olarak yorumlanabilir. "Saccio gibi eleştirmenlere göre, savaşla başlayan, cinayetlerle süren ve yine savaşla noktalanın oyunun yansıttığı dünyada madalyonun bir yüzü onur ve cesaretle diğer yüzü kan ve şiddettir (Sevgen, 2014: XLII–XLIII)."

2.2. *Othello* Oyununda Kötülük

Shakespeare'in ilk kez 1 Kasım 1604 gecesi sarayda oynanan *Othello* tragedyasının yazılış tarihinin de aynı yıla denk geldiği düşünülür. Kott'un "tarihsel, psikolojik, gerçekçi bir oyun (Kott, 1999: 84)" olarak tanımladığı *Othello*, yazarın birçok oyunu gibi kaynağını başka bir yapıttan almaktadır. Bu yapıt Cinthio ya da Cintio olarak bilinen Giovanni Battista Giraldi'nin (1504-1573) *Hecatomithi* (1565) adlı kitabının yedinci öyküsüdür. Tragedyadaki birkaç istisna dışında bütün önemli karakterlerin yer aldığı bu öyküde bazı isimlendirme ve unvan farklılıkları haricinde karakterler aynıdır. Öte yandan tragedyanın birinci perdesi bu öyküde yer almaz, bu kısım Shakespeare tarafından üretilmiştir (Nutku, 2015: V–VI).

Rönesans'ın özelliklerini taşıyan ama yüceltmeyi ve anıtsallaştırmayı öne çıkaran barok üslupla diğer Shakespeare tragedyalarından ayrılan *Othello*'nun bu özelliği mekan ve karakter konusunda da oyunu farklı kılar. Oyunun geçtiği mekanlar derinlik ve bütünlük gibi barok üslubu yansıtan özelliklere sahiptir. Kıbrıs kalesinin arka tarafı gökyüzüyle denizin birleştiği bir sonsuzlukken oyunun geçtiği kale de tüm unsurlarıyla bütünlüklü bir mekandır. Bu oyundan başlayarak ana karakterin dış görünüşü ve iç dünyası değişime uğrar. Bu değişim kendini anıtsallık tanımıyla gösterir. Görkemli görünüşleri ve abartılı hareketleriyle bu karakterler içinde bulundukları dünyaya sığamayacak denli yüceltilmiş durumdadırlar. Shakespeare'in incelediğimiz oyun kişilerinden Kral Lear ve Macbeth de bu özelliklere sahip karakterlerdir ama Nutku'ya göre *Othello*'nun hamuru tümüyle barok üslupla yoğrulmuştur. *Othello*, Shakespeare'in barok özellikler taşıyan ilk kahramanıdır. Oyunun ana karakteri olmasının ötesinde çevresindeki herkesten daha yüce bir konumdadır; görkemli, yüksek enerjili, coşkulu ve abartılıdır. Bu durum *Othello*'nun tüm duygularını da aynı coşkunlukta yaşamasına sebep olur. Sevginin ve nefretin uçlarında dolaşan *Othello*, bu özellikleriyle aklını duygularının üstünde tutan kötü karakter Iago'nun ağına düşer. Barok üslupta her gücün karşısında bir karşıt güç bulunmak zorundadır. Bu oyundaki karşıt güçler de *Othello* ile Iago'dur. Shakespeare, bu iki karakteri birçok açıdan dengeler, bu denge replik sayısından repliklerin tartım ve hızına kadar kendini göstermektedir. Oyunun yarısına kadar Iago, ana karakter *Othello*'nun neredeyse iki katı kadar replik söyler ama *Othello*'nun sözleri

oyunun şiir ve müziğini bünyesinde barındırırken Iago'nun replikleri bu müziğin tartım ve hızının mekanik bir biçimde sağlandığı repliklerdir (Nutku, 2015: VIII–XI). Bu durum iki karakter arasındaki karşıtlığın da altını çizmektedir. Othello yüceliğiyle estetiği olan bir dünyanın temsilcisiyken Iago katı mantığı ve ince zekasıyla duygudan uzak bir dünyanın temsilcisidir. “Iago, günlük hayat gibi, saf bir madde gibi, tümüyle gerçektir. Othello farklı bir dünyaya, Ulysses’in serüvenlerinden, Rönesans denizcilerinin gezilerine uzanan egzotik dünyaya aittir (Kott, 1999: 92).”

Oyunun temel çatışması insancıl değerlerle maddi değerler arasındadır. Othello insancıl değerleri ön planda tutup maddi değerlerden hiç anlamazken Iago da onun tam tersidir. Irk konusu karakterlerin yapılarının oluşmasında imgesel bir anlama sahiptir. Iago'nun Venedikli olması ona bazı kötücül ve yozlaşmış özellikleri otomatik olarak yüklemektedir. Venedik'in oyunun yazıldığı dönemdeki manevi değerleri yok saymaya başlayan, en yüksek değeri paraya veren, askerlerin sadece kariyerleri için çaba gösterdiği, eşlerin birbirini aldattığı dünyası Iago'nun dünyasıdır. Othello ise manevi değerlerin yüceltildiği bir dünyanın temsilcisidir (Nutku, 2015: XIV). Oyunda Othello'nun kökeni üzerinden oluşturulan ötekilik kavramı, aslında bu iki karşıt dünyanın da göstergesidir. Bu açıdan baktığımızda Shakespeare'in barbarlık kodlarını yüklediği Othello'nun aslında barbar olmayan Venedik ve Avrupa'ya yöneltilmiş bir eleştiri olduğunu, ötekileştirilenin ve barbarlaştırılanın ya da yozlaştırılanın bu ‘beyaz dünya’ olduğunu söyleyebiliriz.

Shakespeare tragedyalarında trajik olan, oyun kişilerinin belirli eksiklik, kusur ya da güçsüzlüklerinden doğar. *Othello* da böyle bir oyundur ve Othello'nun trajedisi sağduyusunun sesini duyamayışından kaynaklanır. Urgan'a göre Shakespeare tragedyalarında insanın alinyazısı kişiliğiyle özdeşleşir (Urgan, 2014: 174–175). Kendi benliğini Mağripli ile Batılı bir kumandan arasında tanımlamak durumunda kalan Othello, sevilme ve aldatılmak konusunda da bir o kadar ikircikli algıya sahip olacak ve bu ikilemlerin çözümsüzleştiği noktada kaderiyle kişiliği birleşip onu trajik bir hataya sürükleyecektir.

2.2.1 Othello'nun Bir 'Barbar' Olarak Portresi

Othello'nun ırkı üstünden ötekileştirilmesi oyunun ilk dakikalarında ortaya çıkan ve oyun boyunca gündemde tutulan bir konudur. Antik Yunan tragedyalarından beri varlığını sürdüren 'barbar' imgesi bu oyunda Othello ile vücut bulur. Tıpkı Aiskhylos'un *Persler* tragedyasındaki gibi yıkıcılık, vahşilik, kent kültüründen uzaklık barbarlıkla özdeşleştirilir ve Othello ırkı ve ten rengi nedeniyle bu özelliklerle yaftalanır. Ancak aynı tragedyada gördüğümüz barbarlıkla özdeşleştirilen lüks ve şatafat düşkünlüğü, zarafet, kadınsılık ve korku Othello karakterinin hamurunda var olan özellikler değildir. Bu özellikler *Othello*'nun geçtiği Venedik kültüründe saygı gören özelliklerdir. Othello'nun Desdemona ile evlenmesi ilk olarak bu ırk konusu üstünden değerlendirilir. Othello her ne kadar batı kültürünü benimsemiş olsa da ait olduğu kültür 'öteki' kültürdür ve hâlâ o kültürün değerlerini taşımaktadır. Iago, Roderigo ve oyundaki birçok karakter için bu durum Othello'yu olumsuzlamaktadır. Bulunduğu mevki onu yüksek sesle aşağılamalarına izin vermese de kendi aralarında konuşurlarken ya da Othello'nun karşısındayken iç sesleri bu ötekileştirmeyi hep sıcak tutar. Hristiyan ve beyaz Avrupa kültürüne mensup olmaları mevkileri ne olursa olsun kendilerini Othello'dan daha yüksekte görmelerine yetmektedir. Othello'nun yetenekleri onun ait olmadığı kültürde kabul ve saygı görmesinde etkili olmuştur. Bu yeteneklere gerek duyulmayan barış dönemlerinde Othello ırkı ve ten rengi üzerinden aşağılanırken savaş dönemlerinde yiğitlikle, kahramanlıkla özdeşleştirilmektedir. Othello'ya bu payeleri veren dönemin politik iktidaradır ve bu durum da iktidar sahiplerinin Makyavelist bir çizgide olduklarını göstermektedir. Bu durum batının değer yargılarının da değişken olduğunu göstermekte, Makyavelizmin sadece politik dünyada değil sosyal hayatta da yaygın olduğunun altını çizmektedir (Öztürk, 2006: 446–450).

Othello'nun felaketinin kaynağını yalnızca Iago'nun çabalarında görmek doğru olmaz, aslında Desdemona ile yaşadıkları ilişkinin başta Desdemona'nın babası Brabantio olmak üzere çevrelerinde oluşturduğu durum da Othello'yu kötü etkilemiştir. Bu durum ona yabancılığını hatırlatırken mevkisi nedeniyle dile getirilmeyen ırk ayrımcılığı da en yakıcı şekliyle kendini hissettirmiştir. Tüm bunlar Othello'nun

kıskançlık batağına düşme sürecine zemin hazırlamış, komplekslerini harekete geçirmiştir (Urgan, 2014: 178).

Othello ile Desdemona'nın aralarındaki ırk ve yaş farkına rağmen evlenmeleriyle başlayan bu tragedya, Iago'nun intikam planını devreye sokmasıyla geri dönülmez bir noktaya ulaşır. Othello'nun ve Venedik toplumunun karanlık yanı bu tragedyaya eşlik eder. *Othello*, gölgelerin karakterlerini saldırıya geçirdiği bir oyun olarak değerlendirilebilir. Othello'nun gölgesi onun Venedik toplumundaki yerini korumak için karanlıkta bıraktığı tarafıdır. Iago tüm çabasını bu gölgeyi görünür kılmak için ortaya koyar. Kendisine karşı beslenen önyargının beklediği kabalığı, kontrolsüzlüğü ve vahşiliği göstermesi için Othello'yu zorlayan Iago bunda başarılı olur. İnsanın medeniyetin ya da içinde yaşadığı toplumun değer yargıları doğrultusunda karanlığa gömdüğü dokunulmamış duyguları olan gölge yanı, karanlıkta kalmasına rağmen varlığını sürdürmeye devam eder. Üstelik bu karanlık ne kadar koyulaşır ve uzun sürerse bireyin gölge yanı da o denli birikerek bilinçdışı bir varlığa dönüşür (Pelister, 2016: 102–103). Iago da oyun boyunca Othello'nun karanlığa gömmeye çalıştığı gölgesine kötülüğün ışığını tutmaya çalışır.

2.2.2. Iago'nun Kötü Adam Olarak Portresi

Oyunda kötülük mekanizmasını devreye sokan karakter olan Iago, tüm özellikleriyle Othello'dan farklı bir çizgidedir. Othello'nun karakterini çoğu zaman Iago'nun replikleriyle öğreniriz. Doğulu yanının Othello'nun özdenetimini devreden çıkarabileceği, açık yürekliliği, güven duymak konusundaki aceleciliği hep Iago'nun bize anlattığı Othello özellikleridir. Iago da hem oyundaki monologları hem de davranışlarıyla bunlardan farklı bir portre çizer. Yetişme koşullarından hayat tarzlarına kadar her şeyleri birbirlerinden farklıdır. Iago'nun tanımları sadece Othello için değil diğer oyun kişileri için de oldukça açıklayıcıdır. Cassio ve Desdemona'yı da karakterlerinin detaylarına kadar tanımakta ve tanıtmaktadır. Memleket konusu Iago için önemli bir belirleyendir. Othello'nun Mağripli olması onun hakkındaki peşin hükümlerinin en büyük dayanağıdır, öte yandan Cassio'nun karakterini değerlendirirken onun Floransalı oluşunu da es geçmez. Yargılarına bu şekilde dayanaklar oluşturur (Nutku, 2015: XIII). Tıpkı Macbeth

gibi Iago da tüm kötülüğüne rağmen izleyici ve okuyucu tarafından empati kurulabilecek yapıda bir karakterdir. Onun kötülüğünün çıkış noktası bir mağduriyete dayanmaktadır. Oyunun I. perdesinin 1. sahnesinde başına gelenleri anlatırken “Elden bir şey gelmez, askerliğin cilvesi / Değer veren yok kıdeme, / Yükselmek ya kayırmaya bakıyor ya tavsiyeye. / Kıdeme bakılsaydı, bir üst makam kalırdı ikinciye. / Şimdi söyle bakalım, bu durumda / Nasıl sevebilirim bu Mağripliği ben (Shakespeare, 2015: 2),” diye soran Iago seyircinin rahatça hemfikir olabileceği bir düşüncededir. Iago’nun aşağılık kompleksinin yol açtığı nefret kötülüğünü ortaya çıkaran en güçlü ateşleyicilerdendir. Uğradığı ya da uğradığını düşündüğü haksızlıklar Iago’nun kötülük yolculuğunun başlangıç duraklarıdır. İlk olarak onun bulunması gereken göreve Cassio getirilmiştir. Oyunda gayet olumlu hatlarla çizilmiş bir karakter olan Cassio, Iago’ya göre kadın düşkündür, askerliğin uygulayıcısı değil ancak kuramcısıdır ve hepsinden öte Floransalıdır. Ona göre tüccarların, bankerlerin, hesap uzmanlarının kenti olan Floransa’dan iyi bir asker çıkamaz. Meslek konusundaki bu durum Iago’nun Cassio’ya duyduğu nefreti aşırı olsa da anlaşılır bir noktaya çekerken Shakespeare oyunun en güçlü teması olan intikamı Iago üstünden de işler. Ona göre Othello da Cassio da eşi Emilia ile yatmış olabilir, öyleyse bu ihanet cezalandırılmalıdır. Oyun boyunca Othello üstünden en yakıcı hallerini gördüğümüz bu duygu durumunu Iago’da da görüyor olmamız, onun kötülüğe yönelişini anlaşılır bir nedene dayandırmaktadır. Iago da Macbeth gibi kötülüğünü eyleme dökmek konusunda çevresel etkiye ihtiyaç duyar. Oyunun başlangıcında Iago kötülüğüne temel oluşturacak tüm etmenleri sayıp dökse ve bunların acısını hissetse de aklında bir plan yoktur, belki de olaylar bu planı evriltebileceği şekilde gelişirse Iago yaptıklarının hiçbirini yapmayacaktır. Iago’nun en önemli karakter özellikleri fırsatçılığı ve kurnazlığıdır. Bu özellikleriyle çevresinde gelişen olayları değerlendirir ve yıkımı hazırlar. Cassio’yu yerinden etmek ve Othello’ya acı çektirmek isteği yakaladığı fırsatlarla birlikte bir plan halini almaya başlar. Her ne kadar anlaşılır sebepleri varsa da Iago kolay empati kurulabilecek bir karakter değildir, çünkü kötücüllük onun doğasında vardır. İçinde bulunduğu dünyadaki her şeye ve herkese karşı nefret beslemektedir, çevresindeki insanların zayıf taraflarını bulmak ilişkilerindeki ilk önceliğidir. Erdemli ve doğru olanın ne olduğunu çok iyi bilmesine rağmen bu değerleri bile bir silah olarak kullanarak kötülüğünü gerçekleştirmekten çekinmez. Desdemona’nın insancılığı ve

Othello'ya duyduğu aşk, Othello'nun gözükara tutkusu, Cassio'nun mesleğine bakışı Iago için intikam planında kullanacağı denklemler, formüllerdir (Nutku, 2015: XV–XVI). Iago'nun kötülüğü Kant'ın kötülük düşüncesiyle uyum göstermektedir. Ahlaki kötülüğün kaynağını insan tabiatına bağlayan Kant insanın özünde kötülüğe karşı bir eğilim bulunduğunu öne sürer. Bu eğilimle baş etmek konusunda her zaman başarılı olamayan insanın yapması gereken aklının buyruklarını yerine getirmektir. Bunun için ihtiyaç duyacağı yegane olgu da iradedir. Ancak bu noktada Iago karakteri üzerinden kötülüğü tercih eden aklı sorgulamamız gerekir, çünkü akıl Iago'nun kötülük mekanizmasındaki en önemli çarklardan biridir. Özünde kötüye eğilimi olan Iago bu eğilimi eyleme dökmek için aklını ve iradesini kullanmıştır. Kant'ın kötüye eğilimin çözümü olarak sunduğu akıl ve irade Iago'da kötülüğü besleyen kaynaklara dönüşür.

Iago'nun kötülüğünü yorumlayan incelemecilere göre bu karakterin kötülüğünü çözümlemek Shakespeare'in diğer karakterlerinden daha zordur. Romantiklere göre Iago yalnızca bir kötülük dehasıdır ama incelemeciler Iago'nun kötülüğünün nedenlerini bulmak konusunda zorlanmışlardır. Shakespeare'in hikâyeyi aldığı kaynakta Iago, Desdemona'ya aşık olduğu için onun Othello ile kurduğu evliliği yıkmak ister, ancak Shakespeare oyunda bu ilişki birimine yer vermez (Urgan; 2014: 180). Her ne kadar nedenselliği olsa da Iago'nun nedenselliğinin en güçlü unsuru nefrettir ama bu nefrette bir ilgisizlik vardır. Iago önce nefret etmekte, daha sonra nefreti için geçerli sebepler üretmektedir. İngiliz şair, eleştirmen ve filozof Samuel Taylor Coleridge'e (1772-1834) göre Iago'nun kötülüğünün tanımı 'nedensiz kötülüğün neden avı'dır. Iago'nun aç bir nefret duygusu vardır ve bu nefreti beslemek için çevresindeki insanları ve olayları kullanır. Trajediye planlamaktan tatmin olmayan Iago plana dahil olur ve sonuna kadar gider. Kott'a göre Iago Makyavelci bir sahne amiridir, planının aşamalarını inceliklerle düzenler. Nefretinin nedenlerini entelektüel bir dilde anlatmak konusunda da ustadır. Iago karakterini şeytanla özdeşleştirmek yaygın bir yorum olsa da Iago şeytanla özdeşleştirilebilecek bir karakter değildir. Iago'nun içinde yaşadığı dönemle ve çevreyle bir derdi vardır. Aldatma, itibar, ideoloji ve hayal gibi kavramlar Iago'nun dünyasında önemli yerlere sahiptir ve o bu kavramların varlıklarına inanmaz. Iago karakterinde nefret kadar öne çıkan bir diğer unsur da aşağılamadır. İçinde yaşadığı dönem ve toplumun

değer verdiği birçok şeyi aşağılar. Makyavelcidir ama bu politik olduğu kadar kişisel bir anlam taşır. Onur ve aşk kavramlarını aşağılayan Iago için yalnızca egoizm ve şehvet vardır. Fakat bu kavramlar da ona göre değerli değildir, belki de insana dair her şey Iago'nun gözünde aşağılanmaya mahkumdur. Iago sadece iradenin gücüne inanır. Tıpkı Lady Macbeth gibi iradesinin sesi diğer her şeyin sesini susturur, ancak zaten Iago'nun içinde iradesinin karşısına dikilebilecek bir vicdan da yoktur, bu yüzden iradesine teslim olması Lady Macbeth'ten daha kolaydır. İnsanların yalnızca birer araç olduğunu düşünen Iago kişinin bu araçları kullanarak istediği her şeyi yapabileceğini düşünür. Dünyayı aşağılık bir şey olarak gören Iago'ya göre insanlar da alçaklar ve ahmaklardan oluşan iğrenç bir yığındır. Çiftleşip birbirlerini yemek temel amaçlarıdır. Zayıflar da acımayı hak etmeyecek kadar ahmaktır. Othello ise dünya ve insanlar hakkında bunların tam tersini düşünür. Iago'ya göre dünyanın aşağılık hali iyinin ve kötünün ötesindedir. Kendi yaptıkları ve gerçekleşmesine sebep oldukları da sadece derindeki aşağılıklığın belirginleşmesidir. Iago için aşk yoktur, sadece cinsellik vardır, bu cinsellik de onun ağzından olabilecek en çirkin cümlelerle dile getirilir. Othello ile Desdemona arasındaki ilişkiyi de aynı şekilde yorumlayan Iago'ya göre üstün incelikte bir Venedikli olan Desdemona'nın barbar Iago'yla birlikte olmasının kaynağında gelip geçici bir cinsel istek vardır (Urgan; 2014: 182).

Iago oyunun sonunda dünyanın kötülüğünü ispat eder. Kötü karakter kendisi olsa da kötülük mekanizmasının işlemesini sağlayan sadece o değildir. Çevresindeki karakterlerin içlerindeki kötülüğün de devreye girmesini sağlamıştır ve tüm bunlar dünyanın kötülüğüyle birleştiğinde ortaya trajedi çıkmıştır. Başarı kavramı da *Othello*'da farklı bir açıdan karşımıza çıkar. Bu oyunda başarılı olan bir karakter yoktur, sadece haklı çıkmaktan söz edilebilir. Finalde haklı çıkarsa dünyanın iğrençliğini kanıtlayan Iago'dan başkası değildir. Oyunun finalinde susmayı tercih edip işkenceye gitmesi de bunu gösterir. Artık üzerine konuşmaya gerek olmayacak kadar açık bir gerçek vardır, o da dünyanın kötülüğü. Iago'nun uğrayacağı işkence aslında o dünyanın tüm karakterlerinin ruhlarında yaşanan işkencedir. Soyluluk atfedilen tüm değerler yıkılmıştır. Iago dünyanın kötülüğünü harekete geçirmiş ve sonunda kendi de bu kötülüğün kurbanı olmuştur. Desdemona ise aşkının ve tutkusunun kurbanıdır (Kott, 1999: 91–99).

Iago'nun oyunun öncesinde bir aldatılma şüphesi taşıması onu Othello ile aynı duygu durumuna getirir. Ralph Berry'e (d. 1931) göre Iago'nun da bir Iago'su vardır. Ancak Iago intikam planını Othello gibi duyguları doğrultusunda gerçekleştirmek yerine mantığının sesini dinlemeyi tercih eder, bu mantık övgüsünü de oyunda dile getirir. Desdemona'ya duyduğu aşk yüzünden intihar etmeyi düşünen Roderigo'ya söyledikleriye Iago'nun benmerkezci tarafını ortaya çıkarır. Iago planlarının gerçekleşmesi için Makyavelist bir tutum sergiler, hiçbir pis işi kendi eliyle gerçekleştirmez, mutlaka bunu onun için yapacak birini bulur. Bu da Machiavelli'nin bir prens verdiğı öğüdün iktidarını günlük hayatta kurmaya çalışan Iago'nun penceresinden görünüşünü oluşturur. Iago'nun iktidarı bir kral tacıyla değil, düşünceler ve eylemlerde gerçekleşir. İngiliz edebiyat eleştirmeni A. C. Bradley'e (1851-1935) göre Iago'nun asıl hedefi insanları manipüle etmek ve düşüncelerini kontrol etmektir. Başına gelen ya da geldiğine inandığı şeyler de ona Othello'yu manipüle etme nedenleri sunduğu için önemlidir (Baş, 2019: 442-443).

Iago karakterindeki çelişkilere ve kötülüğünün nedenlerine ilişkin soru işaretlerine rağmen Shakespeare'in kötü karakterleri arasında önemli bir yere sahiptir. İncelemeciler Iago ile III. Richard'ın birbirlerine kötülük konusunda rakip olabileceklerini savunurlar. Bazı eleştirmenlere göre kötü adamlar arasında bir sanatçı olan Iago kötülüğün resmini çizmek için Othello'yu ve eylemlerini kullanır. Iago tüm kötülüğünün yanında Shakespeare'in en çekici karakterlerinden biridir. Iago oyunda olay örgüsünü ilerleten karakterdir, diğer karakterlerin arasındaki potansiyel duygu durumlarında tamamlayıcı bir işlev görür, incelemecilere göre çekiciliğinin büyük kısmını oyunun hareket halindeki tek gerçek karakteri olmasına borçludur. Iago'nun en sık tanımlandığı kavramlardan biri soğukluktur, bu soğukluk onu mantığın katı tarafını sürekli diri tuttuğu için de etkisi altına alır. Bu durum bazı incelemecilerce Iago'nun insandan uzak bir varlık olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Bunun tam tersini düşünen incelemecilerden biri olan Marvin Rosenberg (1912-2003), Iago'nun monologlarında ortaya koyduğu ateşli yanına dikkat çeker. Iago diğer karakterlerin yanında ne kadar hesaplı ve soğuksa, tek başına kaldığında ya da seyirciye hitap ettiğinde o kadar kanlı canlı ve duygusal olarak açıktır. Aldatıldığına ilişkin şüphesi ve hak ettiği mevkiye

gelemediğini düşünmesi onun insan yanını kuvvetlendirirken bu sebepler üstüne kurduğu intikam planı mantığının katı ve soğuk yönüyle ilerlemektedir. Iago'nun kötü bir karakter olarak başarısının abartıldığını savunan eleştirmenler onun kurmaca bir kötü olduğunu öne sürerler, onlara göre Iago abartılı ve insana benzemekten uzak bir yapıdadır. Rosenberg'in Iago'nun tutkulu yanını öne çıkartmasıysa bu yaklaşıma cevap niteliğindedir. Iago tek boyutlu bir kötü adam değildir, kötülüğü temelsiz değildir aksine monologlarıyla bize ne kadar çok yönlü bir karakter olduğunu göstermektedir. Karakterindeki bu karmaşıklık Iago'yu güçlendiren etmenlerden biridir, kötülüğünün başarılı olması da bu karmaşıklığın etkisi sayesinde. Iago kimilerine göre bir canavarken kimilerine göre de en başta haksızlığa uğramış asil bir adam olarak görülebilir ve bu ikilem de onun karakterini güçlendirmektedir. Iago'nun zeki bir adam olduğu neredeyse incelemeciler ve eleştirmenlerin hemfikir olduğu bir konudur ancak bu konuda da aksini iddia edenler vardır. Bu iddiaların temel dayanağı Iago'nun zekasından çok fırsatçılığı ve becerikliliğiyle var olduğudur. Olayların oluşmasını sağlamaktan çok olayların kontrolünü ele geçiren Iago bu incelemecilere göre Othello ya da Cassio'dan daha akıllı değildir. Iago'nun mükemmel bir kötü adam olmaması onun insani yönünü ortaya çıkaran bir detaydır ama bu detay Iago'nun Shakespeare'in zihinsel açıdan en etkileyici kötü adamı olduğu yorumlarının hakimiyetine engel olmaz. Iago'nun en önemli özelliklerinden biri neredeyse zihin okuma olarak adlandırılabilir sezgi yeteneğidir, çevresindeki insanların ne düşündüklerini ya da düşüneceklerini onlar bunu dile getirmeden bilir (Green, 2012: 31–41).

Iago işini iyi yapan kötü bir karakterdir, çekiciliği de buradan kaynaklanmaktadır. Manipülatör, kaba kuvvet yerine akıl çabukluğunu kullanan, zekasını silaha dönüştüren kötü karakterler listesinin ilk sıralarında yer alan Iago hileci bir kötüdür, kirli işlerini başkalarına yaptırmak konusunda Makyavelist bir prens kadar ustadır ve ellerini yalnızca gerekli olduğunda kirletir. O bu durumu Othello'ya, "Çok adam öldürdüm savaşta ama / Vicdanım elvermez tasarlanmış bir cinayete. / Kötülük olmalı insanın içinde biraz da, / Bende yok ki yarasın işime (Shakespeare, 2015: 8–9)," diyerek açıklar. Faust'u sihir ve hileyi kullanarak etkisi altına almaya çalışan Goethe'nin Mephistopheles'i Iago ile kötülük ve yöntem konusunda benzerlikler taşır. Iago ve onun sınıfından kötü karakterler

tehlikeli oldukları için çekicidirler. Bu kötü karakterlerin tehlikeleri kötülük mekanizmasını işletirken düşmanlarını ve seyircilerini iyilik yanılması oluşturarak tuzağa düşürmeleridir. Kendilerine duyulan güvenden ve taktıkları masumiyet maskesinden yararlanan bu karakterler kendi planlarına zarar verecek bir tehlikeyle karşılaştıklarında tüm yeteneklerini sergilerler, onları bu durumdayken izlemek de seyirci için fazlasıyla ilgi çekicidir. Iago tipi kötü karakterler içinde var oldukları metnin kontrolünü ellerinde tutarlar, olay örgüsünü eylemleriyle yönlendirirler ve hikâyenin bir sonraki durağının neresi olacağını belirlerler (Green, 2012: 48–50).

Iago'nun kim olduğu sorusunun birden fazla yanıtı vardır ve bu durum karakterin salt kötü olarak tanımlanamamasını, bir bakıma karakterin gücünü yansıtmaktadır. Bir pencereden bakıldığında küçümsenen ve intikam alan bir adam olarak gözükürken Iago, başka bir pencereden ihanete uğradığına inanan ve düşmanına kendininkinden daha acı bir kıskançlık çektirmeye çalışan bir kocadır, “Nefret ediyorum Mağripliden, / Yatağıma benim yerime onun girdiği herkesin dilinde, / Yalan mı, doğru mu bilemem, / Ama doğruymuş gibi davranacağım ben (Shakespeare, 2015: 27),” der. Başka bir pencereden bakıldığında Iago başarılı rakibini yok etmeye çalışan hırslı bir adamdır. Iago'nun karakterinin derinlerine indiğimizde onun iyiden sırf iyi olduğu için nefret eden ve kötülüğü de yalnızca kendisi için seven bir insan olduğunu görürüz. Kıskançlık ya da hırs, Iago'nun kötülüğünü açıklamakta yeterli kavramlar değildir, motivasyonsuz bir kötülük ya da başkalarının acılarından elde edilen haz onun kötülüğünü açıklar. Iago'nun akli kadar iradesi de güçlüdür, bu açıdan Lady Macbeth ile karşılaştırılabilir. Lady Macbeth iradesi kadar güçlü olmayan aklını kaybettiği için yok olurken Iago oyunun sonuna kadar iradesini de aklını da diri tutmayı başarır. Bu irade Iago'nun soğukkanlılığını beraberinde getirir. Adeta bir ipin üzerinde yürüdüğü tehlikeli anlarda hiçbir gerginlik belirtisi göstermez, Othello onu sıkıştırdığında ustaca bir manevrayla kurtulur. *Othello* kıskançlık kavramıyla özdeşleşmiş bir oyundur. Iago'nun motivasyonu da çoğu zaman kıskançlık boyutunda ele alınır. Bu durumun doğruluğu kabul edilebilir ancak Iago'yu sadece bu bağlamda ele almak görülmesi gereken noktaların karanlıkta kalmasına yol açar. Gurur ve özgüven Iago için önemli olgulardır, bu iki cephede aldığı her yara ya da yaşadığı her şey onu etkiler. Iago çevresindeki, hatta dünyadaki herkesi küçümsemekten çekinmez.

Üstün olduğu konuları iyi bilir, başkalarının kendisinden üstün olduğu niteliklereyse ya inanmaz ya da onları da küçümser. Üstünlük duygusunun zarar görmesi Iago'nun tahammül edemediği şeydir, bu onu öfkelenendir ve rekabetçi yanını sivriltilir. Cassio'nun onun istediği konuma atanması Iago'yu bu yüzden derinden etkiler. Eşi Emilia konusunda da Iago ilişkisini karakterindeki bu özelliklerin üstüne kurar. Aşka zaten inanmamaktadır, eşine karşı da herhangi bir duygu belirtisi göstermez, bu ilişkideki en sıcak duygu ihanete uğradığını düşünmesidir. Bu durumun onda uyandırdığı kıskançlık da sevgiden değil üstünlük duygusunun zedelenmesinden kaynaklanır. Eşiyle ilgilenmese de başka bir erkeğin kendi yerini alması fikri Iago'yu sarsar. Kadınların da erkeklerin de erdemli olmadığına inanan Iago bu tip ihanet kaygılarını her zaman diri tutar. Othello ve Cassio'dan daha yetenekli ve nitelikli olduğunu düşünmesine rağmen onlar kadar başarılı olamaması da Iago'nun nefretini besler. Iago sayılan bu duygulardan hiçbirini su üstüne çıkarmasa da bu duygular onun kötülük çarkının dişlilerini oluşturur. Iago kötülüğünü gerçekleştirmek için çevresindeki insanların iyiliklerini kullanır. Oyunda tamamen iyi bir karakter olan Desdemona'nın karşıtıdır (Sinha, 2016: 46–48).

Shakespeare, Iago karakteri üzerinden kötülüğün kaynağını bireycilik ve egoizmde gösterir. Karakterinde sevgi bulunmayan Iago için herkesin ve her şeyin bir fiyatı vardır. Asaletini hor gördüğü kişilerden daha yüksekte olduğunu kanıtlamak için zekasına başvurur, başkalarının kaderini kontrol ederek onlardan üstün olduğunu ispatlamaya çalışır. *Macbeth*'te gördüğümüz kötücül doğaüstü güçlerin dünyadaki kötülüklere katkıda bulunması durumu Iago'nun şansı üzerinden de ele alınabilir. Iago her ne kadar planında usta olsa da şansı da her zaman onun yanındadır. Talihli kazalar ve kurbanlarının hataları Iago'ya hep yardım eder. Örneğin Desdemona mendilini en uygun anda düşürür (Wooster, 1942: 16–26), Cassio'nun Bianca ile ilişkisi tam da Iago'nun istediği durumdadır.

Mendil oyundaki önemli kırılma noktalarından birini oluşturur. Iago, mendili kullanarak planını büyük ölçüde ilerletebileceğini bilmektedir, o esnada Othello'yu görür ve *Macbeth*'ten tanıdık gelen şu replikleri söyler; “Bundan sonra ne haşhaş, ne adamotu, / Ne de dünyanın uyku veren şurupları iyi eder seni, / Getiremezsin artık dün senin olan o tatlı uykuyu (Shakespeare, 2015: 78).” *Macbeth*'te Macbeth kendi eliyle kendi

uykusunu öldürürken *Othello*'da Iago başkalarının uykularının katilidir. Kendiyse hiçbir şekilde pişmanlık ya da vicdan azabı duymadığı için uykularından olmak gibi bir sorunu da yoktur. Oyunda Iago'nun uykuya, yemek yemeye ya da diğer insani ihtiyaçlara gereksinim duyan bir karakter olduğuna ilişkin bile soru işaretleri bulabiliriz, bunun sebebi onun insandan uzak katı mantığı ve hedefe odaklanmış halidir.

Othello oyunda on iki kez Iago'yu dürüst olarak nitelendirir (Urgan, 2014: 181). Iago ise Shakespeare'in en katıksız kötülerinden biridir, bunda kötülüğünün nedenselliğinin belirsiz olmasının da etkisi vardır. Urgan'a göre Kral Lear'ın iki büyük kızıyla birlikte Iago, Shakespeare'in tam anlamıyla ve sonuna kadar kötü olan üç karakteridir ve kötülüklerini açıklayacak neden de yoktur. Öte yandan Iago'nun kötülük konusundaki profesyonelliği oyun boyunca kendini belli eder. Onun en çarpıcı özelliklerinden biri olduğundan bambaşka biri olarak görünebilmesidir. Oyunda sadece Iago tarafından Desdemona'ya duyduğu tutku üzerinden kandırılan Roderigo onun gerçek yüzüyle karşılaşabilir. Diğer karakterlerin karşısında oyunun sonuna kadar kendini gizlemeyi başaran Iago'nun en büyük maskesi dürüstlüktür. Oyunda Iago ile dürüstlük sözcüğünün aynı cümle içinde kullanıldığı yirmi beş bölüm vardır, bu cümlelerle Iago dürüstlüğüyle özdeşleştirilir. *Othello* Iago'ya savaş döneminde onu Desdemona'nun refakatçisi yapacak kadar güvenir, çünkü *Othello*'ya göre Iago şerefli ve güvenilir bir adamdır.

Iago'nun oyunun en dürüst karakterlerinden biri olduğunu düşünen incelemeciler de vardır. Bu düşüncenin kaynağında Iago'nun oyundaki karakterlerle değil seyirciyle paylaştığı monologlar vardır. 'Dürüst Iago' ifadesi ironik bir biçimde oyunda yer alsa da Iago'nun oyunun açılış sahnesinden sonuna kadar kötülüğünün nedenlerini anlatması, planlarından bahsetmesi ve planlarını geliştirmek için monologlarını kullanması onun dürüst yanı olarak yorumlanır. Iago niyetinin ne olduğunu oyunun başında açıklar ve oyunun kötü karakterinin kendisi olduğuna dair seyircide hiçbir şüphe bırakmaz. Bu özellikleriyle Iago, oyunda seyircinin en güçlü bağı kurduğu karakterdir, bunda seyirciye ya da seyirciyle yaptığı konuşmaların ve bu konuşmalardaki 'dürüstlüğünün' etkisi büyüktür (Green, 2012: 36). Öyle ki Iago, Cassio'ya Desdemona'dan yardım istemesini söyledikten sonra seyirciyle paylaştığı monologunda "Şimdi kalkıp da kötülük ettiğimi /

Söylesinler bakalım bana, / Kurnazlıktan uzak, basbayağı akla yatan / Bir öğüt verdim ona (Shakespeare, 2015: 56),” der. Iago’nun kötülüğüne rağmen dürüst olarak görünebilmesi oyunun korkutucu yönüdür. Iago’yu tehlikeli kılan bu kötülüğün dürüst görünebilme ihtimalidir. Iago’yu korkunç bir karakter basamağına taşıyan şeylerden biri de oyunun sonuna dek durdurulamamasıdır. Oyundaki tüm karakterler ve seyirci Iago’nun karşısında güçsüz ve çaresizdir. Zeka savaşında yenilmez bir karakter olan Iago’nun planlarının ilerleyişi seyirci tarafından merak ve hatta hayranlıkla izlenir. Iago’nun sahnedeki tüm karakterlere yalan söylerken seyirci ve okuyucuya karşı dürüst davranması Shakespeare’nin nedeniyle ilgilenilmesi gereken bir tercihidir. Oyuna ismini veren Othello bile seyirciyle Iago’nunki kadar güçlü bir bağ kuramaz. Seyirci perde açıldığında Iago’nun kötü karakter olduğunu öğrenir ve oyun boyunca onun kötülük zincirinin sessiz tanığı olur, bu tanıklık farkında olmadan Iago’nun kurduğu ağa hapsolmaya dönüşür. Kötülüğündeki tüm soru işaretlerine rağmen Iago birçok eleştirmen ve incelemeci tarafından nihai ve şeytani bir kötülük sembolüdür. Bu durum Iago’nun hem oyun içindeki aksiyonu hem de seyirciyle paylaştığı iç dünyası doğrultusunda ortaya çıkan bir gerçektir. Iago, Othello ve diğerlerinin kurmaya çalıştığı dengeyi bozmak ister ve bunu başarır. Iago bu evrelerde insanüstü bir güce dönüşmeye başlar ve oyundaki diğer karakterler bu gücün karşısında çaresizdir.

Iago’nun şeytanla özdeşleştirilmesi onun insanla özdeşleşmiş bir tarafının olmadığını savunan incelemeciler için de bir can simidi olur. Fakat Iago ile şeytani özdeşleştirmek bazı incelemecilere göre yanlış bir yaklaşımdır, çünkü Iago karanlığın prensi olamayacak kadar kusurludur. Iago, Shakespeare’in en zeki, en tehlikeli ve en güçlü kötü adamı olarak nitelendirilse de yarım kalmış işlerinin hesabını veremez ve nihayetinde oyunun sonuna kadar hafife aldığı eşi Emilia tarafından bozguna uğratılır. Iago’nun bir şeytan olarak portresi bulanıktır. Bu karakteri geleneksel şeytan motiflerini kullanarak çarpık bir formda seyirci karşısına çıkaran sahnelemeler olumlu bir etki bırakmamıştır. Çünkü oyunda seyirciyle en güçlü bağı kuran Iago karakterini seyircinin çok uzak göreceği bir yapıda ele almak doğru bir yaklaşım değildir. Iago klasik bir şeytan figürü değildir, Hristiyan kültüründeki şeytan temsili ya da onun parodisi yerine tıpkı şeytan gibi ruhları hileyle elde etme becerisine sahip bağımsız bir varlık olarak

yansıtılmalıdır. Iago'ya şeytani özellikler atfeden unsurlardan biriye oyunun finalinde onun hâlâ hayatta kalmasıdır. Oyunda görmesek bile final sahnesinin ardından Iago'nun işkence edilip idam edildiğini düşünebiliriz ama bunu sahnede görmüyor ya da duymuyor olmamız ona ölümsüzlük etkisi vermektedir. Bu tragedyada kurtulduğu varsayılabilir tek kişi Iago'dur ve bu durum da seyirci için oldukça rahatsız edicidir. Iago'nun işkence görmesi ve öldürülmesi bile onun ısrarcı kötülüğünü seyircinin gözünde kıramaz, çünkü bu kötülükte doğüstü bir taraf vardır, bu taraf oyunun sonunda Iago'yu kendini savunmak ya da günah çıkarmak için bile olsa konuşmayan kişiye dönüştürür. Bu doğüstü taraf onu oyunun kurban karakterlerinden daha uzun yaşatır. Iago'yu bir şeytan figürü olarak ele aldığımızda rolünün olabildiğince çok ruhu tuzağa düşürmek ve saf kötülüğü yaymak için hizmet olduğunu söyleriz. Shakespeare, Iago karakterini bir kötü karakter olarak oluştururken şeytanın özelliklerini referans almıştır. Iago, tıpkı şeytan gibi yeni gelişmelerden yararlanır, talihsiz sonuçları avantajına çevirir, mendili kendi planı doğrultusunda kullanması yeni gelişmelere çabucak uyum sağlamasına önemli bir örnektir. Tanrı ve göksel kavramlarla sürekli olarak alay eden Iago erdeme ilişkin her şeye de nefret kusar. Iago oyunun başından sonuna kadar ilerlettiği aksiyonla oyundaki gerilim unsurunun da lokomotifidir olur (Green, 2012: 38–46). Cassio'yu kullanarak Othello'yu kıskançlık cephesinden vurmaya karar verdikten sonra “Tamam! Her şey tasarlandı. / Cehennemle gecenin karanlığı / Doğuracak dünyanın aydınlığına bu canavar yaratığı,” der. Cassio, “... ben kendi hesabıma cennete gideceklerden olmak istiyorum,” dediğinde Iago alay edercesine, “Ben de öyle,” karşılığını verir (Shakespeare, 2015: 28–47).

Iago'nun Shakespeare'in Makavelist karakterlerinden biri olduğunu savunan incelemeciler olduğu gibi Iago'nun yönelişini Makavelist bulmayan incelemeciler de vardır. Iago'nun hedefine giden yolda ahlaktan sapmasının kaynağında nihilist bir tavır değil egoist bir endişeyi gören Coleridge, bunu aldatıldığından şüphelenen bir askerin itibarını korumak ve hak ettiğine inandığı rütbeye yükselmek için sert önlemler almaktan başka çaresinin kalmaması olarak yorumlamıştır. Bu yorumlar Iago'nun yönelişini kötü niyetten değil zorunluluktan kaynaklanan bir yöneliş olarak sunar. Iago'nun Makavelist bir karakter olduğunu savunan incelemecilere göre Iago'nun odak noktası kendidir,

haksızlığa uğradığına inanmaktadır ve bu duruma karşı koymak için çevresindeki araçları en iyi şekilde kullanmaya çalışmaktadır (Green, 2012: 39–40).

Othello’yu bir yönetici olarak Makyavelist açıdan ele aldığımızda onun başarıdan uzak bir performans sergilediğini görürüz. Machiavelli’ye göre bir yönetici kötülüğü çok erken bir aşamada fark etmelidir, aksi halde akıllı bir yöneticiden söz edilemez. Othello, Iago’nun zihnini ele geçirmesine izin vererek duygularına teslim olur ve yöneticilik erdemlerinden de uzaklaşır (Ayyıldız, 2019: 1040). Othello bu durumu “Ah, bundan sonra elveda gönül rahatlığına! / Elveda rahat! Elveda huzur! / Elveda ihtirası erdem yapan tuğlu kıtalara! / Görkemli savaşımlara, elveda! / Şanlı sancaklara, parlak savaşların bütün güzelliklerine, / Gösterişli kordonlara, törenlere elveda (Shakespeare, 2015: 79),” diyerek anlatır. Karakterin seyirciyle konuştuğu bölümler Makyavelist karakterleri ayırt edebilmek açısından önemlidir, çünkü bu karakterler planlarını diğerlerinden gizlerken seyirciden gizlemezler. Iago, Makyavelist bir materyalizme sahiptir. Hırsının peşinde amacına ulaşmak için elinden gelenin en iyisini yapar. Iago’nun özdeşleştiği kavramlardan biri olan ‘ego’ fonetik olarak da Iago’yu çağrıştırmaktadır. Makyavelist bir açıdan bakıldığında Iago’nun iyi bir yönetici olma potansiyeli bulunduğunu söyleyebiliriz. Machiavelli’nin prensiplerinin birçoğunun örneğini oyunda sergileyen Iago dışarıdan bakıldığında iyi biriymiş gibi görünür ve kötülüğe ne zaman başvurup kötülük karşısında nasıl bir tavır takınacağını bilir. Gerekğinde kötü ya da acımasız biri olarak görülmekle ilgilenmez, para konusunda da fazla cömertliğin kendisini fakirleştirebileceğinin bilincindedir. Tüm acımasızlığına rağmen kendini böyle yansıtmayan Iago insanları kandırmaktan çekinmez. Herkes tarafından sevilme de çoğunluk tarafından nefret edilmeyen bir kişi olmayı başarır. Tıpkı Machiavelli’nin tavsiyelerinde olduğu gibi hor görülmekten ve nefret edilmekten kaçınarak planlarını rahatlıkla işletebilir, hatalarını gizler. Doğası gereği iyi bir insanmış gibi görünerek çevresindekilerin güven ve bağlılığını kazanan Iago asıl hedefi olan Othello’nun sevgisini ve itimadını elde edebilmek için sürekli olarak iyilik ve erdem kamuflemlerini kullanır. Bu çabaları ona istediğini getirir ve Othello’nun gözündeki imajı tamamen dürüstlikle kurulmuş olur. Iago, tıpkı Machiavelli’nin prensipleri gibi hatalarının sorumluluğundan kaçmak konusunda ustadır, eylemlerinin yükünü kabul etmez, bu yükleri çevresindekilere

aktarmak konusunda çok iyidir. Oyun boyunca hiçbir şekilde vicdan azabı duymayan Iago'da pişmanlıktan da eser yoktur. Suçları ortaya çıktığındaysa sessizliği tercih eder. Tüm bu özellikleri Iago'nun bir Machiavelli tipi yönetici olabileceğini gösterse de habisliği ve kötülüğe karşı zaafı onu Makyavelist açıdan idealden uzaklaştıran özellikleridir (Ayyıldız, 2019: 1041–1042).

Oyunun finalinde Iago'yu işkenceye giderken görürüz. Ancak oyun ikinci perdeden itibaren Othello'nun işkencesi olmuştur ve finale kadar da öyle devam eder. Othello da tıpkı Macbeth gibi adımını aşağı doğru atar, onun gibi sonuna kadar gider. Sonunda da onlar gibi dibe çöker, karanlığa gömülür. Gece olgusu *Macbeth*'te olduğu gibi *Othello*'da da belirgindir. Oyunda Güneş ve Ay'ın eşzamanlı olarak tutulmasından bahsedilir. Barok üslubun etkisini burada da görürüz, çünkü eşzamanlı tutulma Barok resimde dünyanın sonunun görüntüsüdür. Güneş'in ve Ay'ın olmadığı gece Othello'nun üstündedir. Kott'a göre *Othello*, *Kral Lear* ve *Macbeth*'te olduğu gibi boş bir sema altındaki insanın trajedisidir (Kott, 1999: 87).

2.2.3. *Othello*'da Dil Kullanımı ve İmge Dünyası

Othello'da dil kullanımı önemli bir yere sahiptir. Oyunun ele alındığı barok üsluptan karakterlerin iç dünyalarına kadar pek çok detayın yansıtılmasında dil önemli bir işlev görür. *Othello*'nun üslubu ve cümleleri temsil ettiği görkemli atmosferi yansıtırken Iago'nun oyunun sonuna kadar git gide hırçınlaşan üslubu da hem cümleleri hem de metaforlarıyla kötülüğü yansıtır. Bu kötülük Iago kadar sinsidir, kullanılan örnekler de bu sinsiliği, gizlenen kötülüğü, tekinsizliği yansıtır. Iago anlatmak istediği şeyi doğrudan anlatmaz, benzetmelerle anlatır, ipuçları verir, anımsatır. Böylece karşısındakinin anladığı şey bütünüyle kendi aklının ürünüymüş gibi görünür ve Iago sorumluluğu üzerinden atar. Nefret, korku ve tiksinti uyandıran canlılar da Iago'nun cümlelerini süsler. “Iago zamklardan, yemlerden, ağlardan, zehirlerden, ilaçlardan, şırıngalardan, zift ve kükürttten, veba ve bulaşıcı hastalıklardan söz eder.” Iago çaresiz ve güçsüz görünen hayvanları kendi yardımına çağırır. Tıpkı kendi gibi bu hayvanların da görünen yüzlerinin ötesinde başka bir güce sahip olduklarını bilir. Aptallığı, çirkinliği, şehvet ve fuhuşu çağrıştıran simgeleri cümlelerine serper. *Othello*'nun başlangıçtaki

tumturaklı konuşmasıysa giderek eski gücünü yitirir. İncelemecilere göre bir yerden sonra Othello'nun ağzından Iago'nun sözlerini duymaya başlarız. Othello'nun zihnini işgal eden Iago kendi düşünce akışını ve sözcüklerini de o zihne yerleştirmiştir. Iago'nun sözünü ettiği kargaları, maymunları, tekeleri Othello'nun cümlelerinde duymaya başlarız (Kott, 1999: 87–93).

Othello'nun görkemli tavrı ve konuşmasının sadece karakterinden kaynaklanmadığını, bunun Othello tarafından bilinçli bir şekilde oluşturulduğunu öne süren incelemeciler de vardır. Irk ve renk açısından içinde yaşadığı toplumda dezavantajlı olan Othello mesleki başarısı ve inşa ettiği karakteriyle bu durumdan kurtulmaya çalışmaktadır. Othello'nun oyunun önemli yerlerindeki, örneğin evliliklerini açıkladığı sahnedeki konuşması konuşma dilinden çok yazı diline yakındır ve şiirseldir. Othello'nun bu cümlelerdeki tevazusu da Prof. James L. Calderwood (d. 1930) tarafından sahtelikle nitelendirilmiştir, Othello'nun bu konuşması üstünde çalışılmış bir konuşmadır. Bunun sebebi kaçamak evliliğinin bir gün mutlaka gündeme geleceğini bilmesidir. Othello'nun sözcüklerle arasının iyi olması, Brabantio'nun kızı Desdemona'nın ancak bir büyüünün etkisi altındayken böyle bir kararı vereceğini düşünmesiyle de ilgilidir, çünkü o büyü bu sözcükler ve cümlelerdir. Brabantio “Büyüledin onu, lanetli olman yetmezmiş gibi (Shakespeare, 2015: 12),” diyerek Othello'yu hem büyücülükle suçlar hem de ırkı nedeniyle lanetli olarak tanımlar. Brabantio sık sık büyü vurgusu yaparak ve sözlerin gerçeklere etki etmediğini savunarak tavrını Othello'nun karşısında konumlandırır. Fakat politik iklim bu konunun uzatılmasına izin vermez, çünkü Osmanlı Devleti saldırısını bekleyen Venedik'in Othello'ya savaş meydanında ihtiyacı vardır. Amerikalı edebiyat eleştirmeni Paul A. Cantor'a (d. 1945) göre bu durum Venedik'in barbarlara karşı kendi barbarlarını işe almaları demektir (Baş, 2019: 438–439).

Othello'nun kullandığı üslup kimi araştırmacılarca kibrine, kimilerine göreyse zayıflıklarını örtme çabasına yorulmuştur. Bu araştırmacılara göre Othello kullandığı gösterişli dille dikkatleri dezavantajlı olduğu alanlardan uzak tutmak konusunda ustadır. Bu dezavantajlar arasında en büyüğü siyah olmasıdır, çünkü bu durum içinde yaşadığı toplumda kabul görmemekte, tüm başarısına ve olumlu özelliklerine rağmen görünmez bir duvar olarak karşısına dikilmektedir. Othello'nun karakter özelliklerinin ve

profesyonel hayatının kusursuza yakın olmasının bir nedeni de bu görünmez duvarı yıkma isteğidir. Ancak tüm çabasına rağmen başarabildiği şey çevresindeki insanların yüzüne karşı gayet kibar davranırken onun olmadığı zamanlarda kendisinden sadece ten rengi üzerinden bahsetmeleridir. Othello da oyun boyunca kendi var oluşuyla görünmez bir savaşın içindedir, bu yüzden Iago'nun ustaca akıl çelmelerine kapılıp kontrolü kaybetmesi hızlıca gerçekleşir. Karakterlerin birbirleriyle kurdukları ilişki sadece söylenen ve yapılanlarla değil, birbirleri hakkında oluşturdukları fikirlerle ve kurduklarıyla algıyla da ilerler, bu yüzden *Othello* aynı zamanda bir algı tragedyası olarak tanımlanır. Oyunda dilin ve sözcüklerin önemi Othello'nun isminin diğer karakterler tarafından neredeyse hiç söylenmemesiyle de ortaya çıkar. Çünkü sözcüklerin gücü sadece söylenenlerde değil bir o kadar da söylenmeyenlerde gizlidir. Iago, Othello'nun adını oyun boyunca yalnızca beş kez kullanır, yirmiden fazla kez 'Mağripli' diye hitap eder. Roderigo, Othello'dan sadece 'Mağripli' ve 'kalın dudaklı herif' diyerek bahseder (Shakespeare, 2015: 3). Brabantio ve Emilia da sadece 'Mağripli' tabirini kullanırken bazı karakterler bu tabirin başına 'soylu' gibi sıfatlar ekleyerek bir nevi söylemlerini yumuşatırlar. Desdemona eşine bir kez ismiyle hitap eder, sonrasında 'Mağripli', 'Mağripli efendim', 'soylu Mağriplim' der. Othello'ya ismiyle hitap eden tek kişi Duka'dır, bunun sebebi de faydacı bir bakış açısıdır. Othello'ysa bu yok sayma politikasına kendi ismini ve karakterini parlatarak karşı koymaya çalışır, askeri başarıları bu çalışmanın en önemli noktasıdır. Kurduğu cümlelerse onun mükemmeliyetçi yanının ürünüdür ve bu üslup her ne kadar etkileyici olsa da diyaloga kapalı bir üsluptur, bu da Othello'nun yalnızlığının bir göstergesidir. Iago ise tıpkı şeytani varlıklar gibi avını yalnızlaşmışlar arasından seçer. *Othello* oyununda sözcüklerin gücü kelime tekrarlarıyla da kendini gösterir. Kelimeleri tekrar etmek Iago'nun Othello'nun aklını karıştırmak için kullandığı yöntemlerden biridir. Bu tekrarlar sayesinde bazen tekrar edilen sözcük asıl anlamından sapar ya da karşıtının düşünülmesine yol açar. 'Namuslu' kelimesi oyunda Iago tarafından sıklıkla kullanılır ve bir yerden sonra Iago ile namuslu olmak özdeşleşir. Othello, Desdemona ve Cassio, oyunda Iago'nun namussuzluklarına en çok maruz kalan bu üç kişi Iago'nun ne kadar namuslu bir insan olduğunu dile getirir. Iago siyasetin inceliklerini günlük yaşam pratiklerinde uygulamaktadır, neredeyse Nazi Almanyasının propaganda bakanı Joseph Goebbels'in (1897-1945) propaganda yöntemlerini amacına

giden yolda kullanır. ‘Namuslu’ kelimesinin bir silah olarak yöneltildiği karakterse Cassio’dur. Iago onun için bu kelimeyi tekrarlayarak tam tersinin düşünülmesini sağlar. ‘Düşünmek’ kelimesi de oyunda sıklıkla tekrarlanmaktadır. Oyunda seksen dört kez bu kelimenin farklı çeşitleri kullanılır, bu da oyunun bir düşünce tragedyası olarak adlandırılmasını mantıklı kılar. Düşünmekle bilmek arasındaki farksa Iago’nun dilinde fazlasıyla belirsizdir, öyle ki Othello için Iago’ya ne düşündüğünü sormak aslında ne bildiğini sormak anlamına gelir. Othello da bilmek kelimesini üçüncü perdenin birinci sahnesinde tam yirmi beş kez kullanırken daha sonra neredeyse hiç kullanmaz (Baş, 2019: 440–444). Çünkü Othello’da bilginin yerini düşünce ve kuruntular alır. Kelime tekrarları ve kelimelerin anlamlarının değişmesi şeytani bir yöntem olarak da değerlendirilebilir. Iago’nun şeytani yanı kelimeleri kendi hizmetinde kullanmaktadır. Öte yandan Iago’nun I. perdenin 3. sahnesinde Roderigo ile yaptığı konuşmada repliklerinin oyunun genelindeki gibi nazım biçiminde değil nesir biçiminde yazılması da dikkat çekicidir. Iago bu repliklerinde bencil bakış açısını tüm çıplaklığıyla yansıtır, aşk için ölmeyi küçümser, irade ve mantığın yüceliğinden bahseder. Bu konuşmalarının sonunda Iago, Roderigo’yu para toplaması için gönderir ve o gittikten sonra da onun sersemliğinden bahseder. Iago’nun Desdemona ile Cassio’yu kendi tuzağına çekerken, Cassio’yu karalarken ve Cassio’yu tuzağa düşürmeye çalışırken de replikleri nazım değil nesir biçiminde yazılmıştır (Shakespeare, 2015: 25–55). Iago’nun oyunda karanlık yüzünü açıkça gösterdiği tek kişi olan Roderigo ile konuşurken repliklerinin düz yazıyla yazılması onun dizelerle yazılan repliklerin temsil ettiği duygulardan uzak mantıklı yanını vurgular.

Othello’nun dünyasını anlamak için oyunda sıklıkla yer verilen hayvanlar önemli bir ipucudur. Hayvanlar oyunun anlam dünyasını kuvvetlendiren unsurlardır. Sürüngenler ve böcekler *Othello*’nun dünyasında baş köşededirler. Oyunu etkileyen barok üslup ne kadar yücelik katarsa bu tip metaforlar da oyundaki anlamı o kadar aşağı yönlü değiştirmektedir. Othello’nun trajedisi giderek hayallerle ve kabuslarla bezenmeye başlar. Erotik saplantılar ve korkular bu hayal ve kabusların temel malzemesini oluşturur. Güneşin, ayın, yıldızların olmadığı karanlık bir dünyada Othello örümceklerin, kurtların, kurbağaların cirit attığı bir zindandadır. Iago’ya göreyse Othello da bu hayvanlardan

biridir, tıpkı oyundaki diğer kişiler gibi küçük ve büyük sineklerden biri. Ona göre insan da bir hayvandır ve bu hayvan kana susamış, bencil, korkaktır. Oyunda kullanılan hayvan imgeleri insanları ve dünyayı alçaltmaya hizmet eder (Kott, 1999: 93–94).

Oyundaki siyah ve beyaz karşıtlığı ilk sahnelerden itibaren Othello ve Desdemona aşkı üstünden ele alınır. Desdemona'nın bir zenciyle evlenmesi diğer karakterler tarafından vurgulanır. Burada bahsedilmesi gereken şeylerden biri de bu birlikteliğin salt cinsellik üstünden yansıtılmasıdır. Kocamış bir kara koçun bir kuzuya atlaması, Berberi küheylanıyla birlikte olan Desdemona'nın kişneyen çocuklarının olması, iki kışlı hayvan metaforu siyah beyaz karşıtlığını ve cinsellik vurgusunu aynı anda veren örneklerdir (Shakespeare, 2015: 4–6). Othello ve Desdemona arasındaki çekim bu iki karakterden çok çevrelerindeki tarafından dile getirilir ve renk ayrımıyla hayvan metaforları bu anlatımlara eşlik eder (Kott, 1999: 96–97).

Othello bir tragedya'dır ve Iago bu tragedyanın kötü adamıdır, buna rağmen Iago karakterinde ve oyunun genelinde kendini gösteren gülünç bir durum vardır. Çoğu eleştirmen tarafından oyunun en zeki ve entelektüel karakteri olarak nitelendirilen Iago karakterinin yazımında bazı komik unsurlar vardır ve bu unsurlar sahnede belirginleştirilmeye uygundur. Bunlar sinsî jestler, sırtışlar, alaylar, yanakta dil, burunda parmak, yuvarlanan gözler ve komedyenlerin benzer hileleri olarak tanımlanır. Iago'da klasik bir komik kötü adam figürü bulmak cesur bir hamle olsa da bu tip kalıplaşmış karakter özelliklerinin bu karakterde kendini gösterdiğini söyleyebiliriz. Bunun en büyük sebeplerinden biri Iago'nun kendi kötülüğünden zevk almasıdır. Bunun yanında Iago'nun Macbeth'in aksine planlarının ahlaki yönünü sorgulamak için zamanı yoktur, sadece planını yapar ve uygular, seyirciyle de bunu paylaşır. Bir soytarı figürü olarak ele alınamayacak olan Iago'nun komikliğini oluşturan en önemli şeyse oyundaki akıllı gözükken diğer karakterlerle arasındaki kontrasttır. Bu sıkıcı olma potansiyeline sahip karakterlerle kurduğu etkileşimde bir mizah unsuru vardır. Iago'nun planlarını uygulayamaması bir yerden sonra ilgimizi kaybettirecekken onun tasarılarının neredeyse kusursuz ilerlemesi de ilgimizi diri tutar, bu hızlı, hassas ve isabetli kötülük örgüsünde bile komik bir tat vardır. Bir yerden sonra oyunun kontrolü elinde tutan karakteri Iago

olur, geri kalan herkes onun tarafından yok edilmeyi bekleyen bir insan topluluğudur, onların bu hali de bir adım geriden bakıldığında komiktir (Green, 2012: 35–36).

Iago, Othello'nun içindeki kötülüğü dışarı çıkarır. Othello'nun oyundaki en büyük kötülüğü Desdemona'yı öldürmesidir. Bu cinayeti işlemesinin sebebi Kott tarafından ahlaki düzeni korumak, sevgi ve inancı onarmak olarak yorumlanmıştır. Othello'nun Desdemona'yı yaptığını sandığı şeyin ardından affedebilmesinin tek yolu onu öldürmesidir. Ancak bu cinayet kötülüğe batmış dünyayı kurtarmaz, tıpkı Othello'nun ölümünün de hiçbir şeyi değiştirmeye ve kurtarmaya yaramadığı gibi (Kott, 1999: 102). O andan sonra kimin yaşayıp kimin öldüğünün de bir önemi kalmaz, dünya tüm kötülüğüyle birlikte son insan ölene kadar dönmeye devam edecektir.

2.3. *Kral Lear* Oyununda Kötülük

Shakespeare'in 1607 yılında yayımlanan *Kral Lear* oyunu konusu, teması ve karakterleriyle kötülük bağlamında ele almak için oldukça elverişlidir. Shakespeare bu oyununda da tarihsel kaynaklardan ve mitolojiden yararlanmıştır. Eski Britonların mitologyasında yer alan bir karakter olan Lear'ın (Llyr ya da Ler) İrlanda ve Galya halk kültürüne ait halk masalları vardır. Bu masallar Lear ve kızlarıyla ilgilidir. Shakespeare'in oyununun ana kaynağıysa Holinshed'dir. Oyunun eksenini olan toprakların üç kız arasında paylaşılması olayına bu kaynaktan rastlanılır. Shakespeare konuyu almış ve değişiklikler yaparak bir tragedyaya haline getirmiştir. Holinshed'in eserinde merkezdeki karakter Cordelia iken Shakespeare'in eserinde bu kişi Kral Lear olur. Gloucester ve iki oğlunun hikâyesiyse Philip Sidney'in *Arcadia* (1593) adlı yapıtında yer almaktadır. "Shakespeare, bu öyküyü öylesine ustaca oyunun kurgusu içine oturtmuştur ki, ana olay dizisi ile yan olay dizisi birbirinin ayrılmayacak parçaları durumuna girmiştir; çünkü bu tragedyanın sonucunu getiren egemen öge Edmund'un kötülüğüdür (Nutku, 2014: ix)"

Romantik dönem tiyatrosunun özelliklerini bünyesinde barındıran bir oyun olan *Kral Lear* acımasız sahnelerle donatılmış bir melodramdır. "Shakespeare'in *Kral Lear*'ı, 'romantizmin kara tiyatrosu'dur (Kott, 1999: 104–105)" Bu melodram acı ve korkuyla doludur, tacı kendi isteğiyle elinden alınmış bir krala karşı yer, gök, doğa ve insanlar birleşerek komplolar kurarlar. Romantizmin en sık kullanılan imgeleri de bu oyunda

kendine yer bulur. Kasvet dolu şatolardan terk edilmiş izbe mekanlara, gizemli ve görkemli yüksekliklerden ürpertici kayalıklara kadar birçok romantik dönem manzarası seyirciye sunulur. Kott'a göre oyun romantik oyunculuk biçiminin özelliklerini de oyuncuya sunmaktadır. Hareketli jestler, vahşi ve gürültülü monologlar oyunda yer almaktadır.

Oyunun yazıldığı dönemin toplumsal özellikleri de metinde kendini gösterir. III. perde 4. sahne ile IV. perde 1. sahnedeki cinler ve kötü ruhlarla ilişkin göndermeler oyunun yazıldığı dönemde kötülüğe ve kötülüğü ortaya çıkaran varlıklara ilişkin bakış açısını ortaya koymaktadır. Aynı şekilde doğa olayları da oyunda önemli bir yere sahiptir ve bu olaylar da iyilik-kötülük bağlamlarında değerlendirilir. I. perdenin 2. sahnesinde güneş ve ay tutulmalarının hayra alamet olmadığını Gloucester'ın ağzından duyarız. 1605 yılının Eylül ayında gerçekleşen ay tutulması ve Ekim ayında gerçekleşen güneş tutulması dönemin İngiliz halkını çok korkutmuştur ve halk bu tutulmaların kötü olayların habercisi olduğunu düşünmüştür (Nutku, 2014: vi). Gloucester “Şu son günlerdeki güneş ve ay tutulmaları hiç de hayra alamet değil. Gerçi bilimsel düşünce bu doğa olaylarını şu ya da bu nedene bağlıyor, ama insan doğası yine de bu tutulmaların ardı sıra gelen belalardan yakasını kurtaramıyor.” der. Edmund'a göreyse kötülüklerin sebebi olarak doğayı, yıldızları göstermek insanın ahmaklığının ve kaypaklığının göstergesidir. Edmund kendi planını gerçekleştirmek için insanların bu inançlarını da kullanır. Edgar tarafından yaralandığını söyleyip Gloucester'ı onu elinden kaçırdığına inandırmaya çalışırken Edgar için “Birtakım büyü sözler mırıldanıyordu, / Aya yalvarıp ona yardım etsin diye / Büyüleriyle onu uygun kılmaya çalışıyordu,” der. Kötülüğe ilişkin mitolojik bir gönderme de oyunun ilk perdesinin ilk sahnesinde karşımıza çıkar. Kral Lear, kızı Cordelia'ya öfkelenildiğinde “Güneşin kutsal ışınları üstüne, / Hekate'nin ve gecenin gizli törenleri, / Yaşama, ölüme hükmeden yıldızların üstüne / Yemin ederim ki, bugün burada / Tüm babalık haklarını, aile ve kan bağıını yok sayıyorum (Shakespeare, 2014: 6-45)...” der. Çalışmanın “Mitolojide Kötülük Kavramı” başlıklı bölümünde de değindiğimiz Hekate, yeraltı dünyasının ve büyücülüğün tanrıçasıdır, yeryüzüne hayaletler gönderdiği gibi kendi de hayalet olarak insanlara görünmektedir (Akman & Köktan, 2019: 219).

2.3.1. Kral Lear'ın Kurduğu Oyun Evreninde Çöküş

Kral Lear'ın teması yozlaşan dünyanın önlenemez çöküşüdür. Tarihsel oyunlarla benzer bir yapıya sahip olan oyun tıpkı bu oyunlarda olduğu gibi paylaştırılan bir krallıkla başlar ve yine o oyunlar gibi yeni bir yönetimin gelmesiyle sona erer. Bu tragedyayı diğer tarihsel oyunlardan ayıran noktaysa burada ortaya çıkar. Yeni kurulan düzen umut vaat etmez. Shakespeare'in diğer tragedyalarında gördüğümüz umut vaat eden kişiler burada yoktur. Ne Fortinbras ne Octavius ne de Malcolm karşımıza çıkmaz. Üstelik bu oyunun finalinde taç giyen yeni bir kral da yoktur. Oyunun dünyasındaki bütün önemli kişiler ölmüş ya da öldürülmüştür. Özdemir Nutku'nun oyunda iki düzlemde ele alındığını belirttiği bu çöküşün ilk düzlemi insan-insan ilişkilerinin suç ortamında işlendiği fiziksel aksiyon düzlemi, ikincisiyse insan-doğa ilişkilerinin evrensel ahlak ortamında işlendiği tinsel aksiyon düzlemidir. Oyunda insan-insan ilişkilerinin yer aldığı düzlem kötülüğün hâkim olduğu bir düzlemdir. Goneril, Regan, Cornwall, Edmund ve Oswald gibi acımasız kişilerin acımasız dünyası bu düzlemde yer alır. Oyunun nispeten iyi tarafında yer alan Lear ve Gloucester gibi kişilerse bu konuda masum değillerdir, bu düzenin kurulmasında onlar da pay sahibidir. Oyunun iyiliği temsil eden karakteri olan Cordelia ise kötülükten sorumlu olmamasının yanında dürüstlüğünün kurbanı olmasıyla öne çıkar. Öyle ki hiçbir suçu yokken hapisanede asılarak öldürülür ve bu da onu oyunun en trajik kişisi konumuna getirir (Nutku, 2014: x-xi).

Bu yozlaşmış dünyada Kral Lear da yolun sonuna gelmiştir. Yaşlanmıştır, ölüme yakındır ve kendinden sonrası için bir şey yapması gerekmektedir. Ancak bu konudaki tercihi en az içinde yaşadığı dünya kadar yoz ve anlamsız bir tercihtir. Lear kendinden sonraki dünyayı dile dayanan sevgi sözcükleri üstünden inşa etmek ister. Böylece kendi oyununun sonuna gelmişken bir zar daha atar ve oyunu başa sarar. Artık kraldan sonra kurulacak düzen ve adalet de bu oyuna teslim edilmiştir. Bu 'yeni' oyunda zarı atan cümleyi Lear'ın ağzından duyarız; "Söyleyin bakalım, hanginiz en çok seviyor bizi (Shakespeare, 2014: 3)?" Krallık topraklarının paylaşımı gibi tarihin en ciddi meselelerinden biri, sevgi kadar soyut bir duygu ve sözlerle ifade etmek kadar uçucu bir yöntem üzerinden gerçekleştirilmek üzeredir. Bu absürd duruma en uygun karşılığı Lear'ın en küçük kızı Cordelia ablalarının abartılı sevgi cümlelerinin ardından sıra

kendisine geldiğinde ve ne söyleyeceği sorulduğunda, “Hiçbir şey efendimiz (Shakespeare, 2014: 5).” cevabıyla verir. Bu yanıt Cordelia’nın sahte sevgi sözcükleriyle kurulacak dünyaya itirazıdır ve bu itiraz Lear’ın yeni oyununu bozar.

Oyunun bozulması Lear’ı öfkelenendirir. Bu öfkenin kaynağındaysa kibri vardır, bu kibir onun krallığı sindiremediğinin de bir göstergesidir. Shakespeare’in tarif ettiği yozlaşmış dünyanın kralları da elbette yozlaşmış kimselerdir. Kibir ve öfke Lear’ın trajik hatasını ortaya çıkarır ve Cordelia’yı evlatlıktan reddedip mirasından mahrum bırakır. Lear’ın trajik hatası kaosu beraberinde getirir. Artık sadece kızları değil doğa ve dünya düzeni de ona düşmanlık etmektedir. Yeni düzende kötüler güçlüyken güçten düşenler, deliler, soytarılar, ihanete uğrayan erdemli insanlar adeta bir sürgün yaşarlar. Deli görünmek akıllı insanların tek çaresi olurken bilgece sözler delilerin ağzından, filozofça düşünceler soytarıların dilinden duyulmaya başlar. Lear’ın soytarısı da verdiği öğütlerle bu durumun altını çizirken kimlerin akıllı kimlerin deli olduğunun da işaretini verir.

Burunlarının doğrultusunda gidenlere, kör değillerse gözleri yol gösterir, yirmi burnu yan yana diz, kokmaya başlayan kişinin kokusunu duymayan bir tek burun yoktur. Elindeki koca tekerlek yokuş aşağı yuvarlanmaya başladı mı, koyver gitsin, yoksa boynunu kırarsın, ama yokuşu çıkıyorsa tekerleğin, bırak seni de götürsün. Akıllı bir adam sana daha iyi bir öğüt verirse, benimkini geri verirsin. Bu sözler bir kaçığın olduğuna göre, bırak deliler dinlesin. Görünüşte arkandan gelen, / Çıkan için hizmet eden / Toz olur gökyüzü kararınca / Seni bırakır ayazda. / Ama bak ben buradayım: Kalır kaçıklar, / Bırak tüyüp gitsin akıllılar. / Kirişi kıran alçağa kaçık denilebilir, / Ama benim gibi kaçıklar asla alçak değildir (Shakespeare, 2014: 61–62).

Kral Lear’ın sunduğu dünya her şeyin yozlaştığı bir dünyadır. Hristiyan inancının sunduğu dünya ve cennet algısı da, hümanist düşüncenin sunduğu dünya ve cennet algısı da bu oyunda yadsınır. Kott’a göre bu oyun dünyada ve ahirette vaat edilen cennetle, Hristiyanlarla ve dünyevi felsefeyle, evrenin yaratılış teorisiyle ve akılcı felsefeyle, tanrılarla ve erdem kavramıyla alay etmektedir. Bu oyun Ortaçağ ve Rönesans kesişmesinden oluşacak bir sentezi olası kılmayan bir oyundur. Dogmatik olan içten içe çürümüşken kurnazlık ve çıkarla doğan, kan bağının dışına tutunmaya çalışan, akrabalığı hor gören sınıf ise alabildiğine yıkıcıdır. Gloucester’ın sözde intihar girişimi fazlasıyla trajik bir durumdur ama Shakespeare bu durumu grotesk bir pandomim yoluyla sahneye taşır. Bu açıdan bakıldığında *Kral Lear*, büyük trajik sahnelerin palyaçoluk yoluyla

sergilendiği bir oyundur. Teması dünyanın bozulması ve çökmesi olan *Kral Lear*, birçok tarihsel oyunda olduğu gibi yaşlı kralın tacını ve tahtını bırakması, ülkenin paylaşılmasıyla başlar ve yine tarihsel oyunlardaki gibi yeni kralın gelmesiyle sonuçlanır. Bu iki nokta arasında iç savaş vardır. Ancak *Kral Lear* bu gibi tarihsel oyunlardan ayrılmaktadır; bu oyunun finalinde herkes ya ölmüş ya da öldürülmüştür. Taç giyme törenine çağrılacak kimse yoktur. Edgar, Albany Dükü, Kent Dükü ve Kral Lear sağ kalmıştır ama yaşananlar onları da fazlasıyla yıpratmış ve eksiltmiştir (Kott, 1999: 120–124).

Kötülük *Kral Lear*'da başarılı bir gidişata sahip olsa da Shakespeare bu durumun sonsuza kadar sürmesine izin vermez. Tiranlıklar kendi kendini yok eden sistemlerdir. Kötülük de koyulaştıkça kendini yok etmeye yazgılıdır. Regan ve Goneril'i babalarına karşı aynı safta buluşturan ilkeler kısa zaman içinde onları da birbirlerine düşman eder. Zaten kötülükleriyle var olmuş bu karakterlerin aynı çatı altında huzurla yaşamaları beklenemez. Tıpkı benzetildikleri vahşi hayvanlar gibi çok geçmeden birbirlerini yok etmek için de dişlerini göstereceklerdir. İyiiler bu oyunun sonunda yok olmuşlardır ama kötülük de aynı şekilde son bulmuştur.

Kral Lear kötülük olgusunun en belirgin olduğu Shakespeare oyunlarından biridir. Bu oyundaki kötü karakterler vahşiliklerini adeta bir kostüm gibi üzerlerinde taşırlar, bu durum onlara kendilerine özgü bir iticilik, ürkütücülük katar. Bu kötülük yıkım getiren bir kötülüktür, ortak tehditlere karşı birleştirse de kısa süre içinde birleşen tarafları kendi içlerinde bir düşmanlığa sürükler. Bu oyunu kötü karakterlerin başarılı olduğu bir oyun olarak tanımlayan incelemeciler vardır ancak oyunun finali bu görüşün doğru olmadığını ortaya çıkarır.

Tıpkı *Macbeth*'te olduğu gibi *Kral Lear*'da da çevresel faktörler kötülükle ilişkili bir şekilde karşımıza çıkar. *Macbeth*'te doğa tüm korkunçluğu ve yıkıcılığıyla kötülüğün kapsama alanı içine girmiştir, *Kral Lear*'da da kötülük bir fırtına olup oyunun dünyasını sarar, karakterleri kendi içinde eritmeye başlar. Kent Kontu daha önce hiç bu kadar korkunç gök gürültüleri, kükreyen rüzgarlar, yağmur sesleri duymadığını belirtir. Sanki doğa Lear'in eziyet çeken ruhunu yansıtır gibidir. Gecedden fırtınaya, evsizlikten körlüğe

kadar doğayla ve acıyla ilişkili birçok olgu ve kavram *Kral Lear*'ın imge dünyasını oluşturur. “Lear'a göre yaratılıştaki en aşağı şeyler bile ona karşı dönmüş. Tüm doğa bir komplo içindedir ve en önemsiz yaratıklar, onun kötülüğünün ve boyutunun en çarpıcı kanıtlarıdır (Wooster, 1942: 25–26).”

Kral Lear'da tüm ana karakterler düşüş yaşarlar. Lear, Gloucester, Kent ve Edgar toplumsal olarak yüksek bir konumda bulunmaktadır ve uğradıkları kötülükler sonucunda bu konumlarından aşağı düşerler. Bu düşüşler hem fiziksel, hem ruhsal, hem de toplumsal boyutlarda gerçekleşir. Düşüşlerin gerçekleştiği bu dünya huzursuz, dengesiz ve akılla delilik arasında gidip gelen manyerist bir dünyadır (Nutku, 2014: x–xii). Akıllılıkla delilik arasındaki gidiş gelişleri en çok Lear'da görürüz. Goneril'e “Siz bizim kızımız mısınız?” diye sorar. “Ben Lear değilim herhalde! / Böyle mi yürür Lear? Böyle mi konuşur? Gözleri nerede? / Ya anlayışı kitledi, ya zihni uyuşturdu.” der. Soytarı'ya göre o artık Lear değil Lear'ın gölgesidir (Shakespeare; 2014: 33).

2.3.2. *Kral Lear*'da Kötülüğün Aritmetiği

Kral Lear'da yer alan on iki ana karakterden yarısı iyiyken diğer yarısı kötü taraftadır. Fakat oyunun sonunda iyiler de tıpkı kötüler gibi harap olur (Kott, 1999: 120–124). Oyunda Lear, Cordelia, Kent, Gloucester, Edgar ve Soytarı iyi ya da kötülüğe maruz kalan taraftayken Edmund, Goneril, Regan, Cornwall, Oswald başta olmak üzere diğer ana karakterler kötülüğün tarafındadır. Oyunun konusunun alındığı kaynaklarda Lear sadece bir tip olarak vardır, ona karakterini veren Shakespeare olmuştur. Bu karakter duygusal, coşkulu ve bencillik gibi krallığının getirdiği özellikleri bünyesinde taşıyan bir karakterdir. Lear'ın trajik hatası da bu özelliklerinden kaynaklanır. Cordelia'dan gururunu okşayacak sözler duyamayınca öfkeye kapılır, Kent'in “İhtiyar, ihtiyar ne yaptığının farkında mısın? / Kudret, kapılırsa yaltaklanmalara / Görev, sesini duyurmaktan korkar mı sanırsın? / Yücelik aklını kaçırırsa, dürüstlük namus borcu olur (Shakespeare, 2014: 7).” diye başladığı uyarıları da yok sayar ve çevresinde güvenilebileceği sayılı insanlardan biri olan Kent'i de kovar. Bencilliğinde ve öfkesinde aşırıya gitmesi Lear'ın sonunu hazırlar. Cordelia'ya “Gönlümü hoş tutmadıktan sonra / Dünyaya hiç gelmeseydin keşke.” bile der. Lear, Goneril tarafından kovulduktan sonra

tanımasını yaşar. “Ah sen, ufacık kusur, ne kadar da çirkin görünmüştün Cordelia’da, / Tüm benliğimi bir işkence aleti gibi / Çatır çatır parçalayıp yüreğimden atmıştı sevgiyi, / Kin ve garazla doldurmuştu beni. / Ah Lear, Lear, Lear (Shakespeare, 2014: 11–35)!” replikleri Lear’ın yaptığı hatayı fark ettiğindeki pişmanlığını yansıtır. Kott’a göre Lear karakteri iyilik ya da kötülük bağlamlarıyla değerlendirilebilecek bir yapıda değildir. Kızlarının gerçek yüzünü tanıyamayan bu kral oyun boyunca saf ve acıması bir çizgidedir. Seyircinin ona karşı geliştirebileceği tek duygu merhamettir (Kott, 1999: 106). Ancak Lear kibri ve acımasızlığıyla oyunun başında kötülüğün tarafındadır. Kendi kibri ve acımasızlığı tarafından yıkıma uğrayıp sürüklenir ve bu sürükleniş onu iyiliğin sularına götürmeye başlar.

Regan ve Goneril kötülüğün tarafına kolayca geçebilecek kişilik özelliklerine sahiplerken Cordelia iyiliği temsil eder. Oyunda iyiliğin tarafında olan diğer karakterler bu özellikleri nedeniyle Cordelia’ya hayranlık duyar. Goneril ile Regan avcı konumundayken Cordelia av konumundadır. Çıkarıcı değildir, kendine yapılan haksızlıklara bile ses çıkarmaz, fiziksel özellikleriyle bile yazıldığı dönemin yaygın algısında iyilikle özdeşleştirilen özellikleri bünyesinde barındırır. Gençtir, minyondur, alçak sesle ve yumuşak bir tonda konuşur. Onu kötülerin karşısında zayıf kılan özelliklerine rağmen Cordelia ruhunda iyiliğin ve dürüstlüğün gücünü taşır. Kral Lear’ın oyunun I. perdesinin 1. sahnesinde beklediği övgü sözlerini duymadıktan sonra “Hem bu kadar genç, hem de bu kadar duygusuz mu,” sorusuna verdiği “Hem bu kadar genç, efendimiz, hem de dürüst,” cevabıyla bu dürüstlük vurgulanır (Shakespeare, 2014: 6). Babasının intikamını almak için İngiltere’yi işgal edip savaşa girecek kadar gözü karadır. Soylu davranışlarıyla krallar ve soylular gibi güçlü kişilerin desteğini alır.

Goneril ile Regan oyunun kötü ve karanlık tarafında yer alan iki kardeştir. Ortak noktaları bu olsa da bu iki karakterin kendilerine özgü kötücül özellikleri vardır. Goneril Regan’a göre daha yabani, zina yapar, kocasını öldürme planları yapar, kız kardeşini zehirler, babasının ölümünü planlar. Regan’ın kötülüğü Goneril kadar aktif bir durumda değildir, daha pasif bir kötülük izler. Güvenilmez bir profile sahiptir, sinsidir. Regan kötücül karakteriyle Shakespeare’in diğer kadın karakterlerinden ayrılır. Düşüncelerini dile getirirken acımasız bir üslup kullanmaktan çekinmez, babasının lanetini üzerine

çekmek konusunda korkusuzdur. Elini kana bulamak konusunda Lady Macbeth öne çıksa da Regan kötülük konusunda ondan bile daha soğukkanlıdır. Goneril'in kötücüllüğü tıpkı sözleri gibi açıktır, plan yapmak konusunda ustalaşmış bir kafaya sahiptir, gerçekleşen olayları değerlendirmek konusunda hızlıdır. Harekete geçen, karar vermekte hızlı davranan ve engelleri aşmak konusunda hünerli biri olan Goneril bu özellikleriyle öne çıkar ve Regan'dan özellikle plan yapma yeteneğiyle ayrılır. İki kardeşin ilişkisinde yöneten tarafta Goneril vardır, kötülük konusunda da durum böyledir. Regan sürekli hareket halinde ve eylem üzerinde olan Goneril'i izlemektedir ama kötülüğünü eyleme dökmek konusunda ondan daha acımasız olduğu için zamanı geldiğinde son vuruşu yapmaktan çekinmez (Nutku, 2014: xx–xxii).

Shakespeare bu oyunda iyi ve kötü ayrımını belirginleştirir. Goneril ve Regan adeta şeytani temsil ederken Cordelia bir melektir. Oyun boyunca Goneril ve Regan eylemleri ve karakterleriyle seyirci gözünde lanetlenirken Cordelia adeta bir azize mertebesine ulaştırılır. Şefkatli, kibar ve samimi bir insan olan Cordelia aslında Lear'ın en sevdiği kızıdır. Sinha'ya göre oyunun başında en tutkulu ve sevgi dolu sözleri ondan beklemesinin sebebi de budur. Cordelia iyiliğin doruklarındadır, başına gelenlere rağmen babasını düşünmeye, onu sevmeye ve onun için endişelenmeye devam eder (Sinha, 2016: 46).

Regan ve Goneril Makyavelist karakterlerdir, kötülük de bu yolculukta onlara eşlik eder. Bu iki karakter soğukkanlılıkla amaçlarına ulaşmak için her şeyi yapabilirler (Ayyıldız, 2019: 1044). Erkeklerin hüküm sürdüğü dünyada kadın olarak en başta dezavantajlıdırlar, bu da onları yönetime geçebilmek için her şeyi yapacak bir yönelişe iter. Başka çareleri yoktur, kral babalarının istediği sevgiyse bu sevgiyi en aşırı haliyle sunacaklardır ama amaçlarına ulaştıktan sonra da gerçek yüzlerini ortaya çıkaracaklardır. Goneril babasının krallığının mirasçısı olabilmek için dalkavukluk etmekten geri durmaz, bu şekilde babasının kalbini çaldıktan sonra da onu kalesinden kovacak kadar zalimleşir. Amacına ulaşana kadar babasını sever gibi görünen Goneril bu tavrıyla makyavelist karakter özelliklerinden birini sergiler. Oyunun ilerleyen sürecinde Edmund'a aşık olduktan sonra eşi Albany'i de aldatmaktan çekinmez. Babasını devreden çıkarabilmek için kardeşi Regan ile işbirliği yapar ama bu birliktelik de tamamen çıkar odaklıdır ve

yıkıcı bir şekilde sonuçlanmaya mahkumdur. Nitekim çıkarları çatışmaya başladığında birbirlerine karşı saldırıda bulunmaktan da çekinmezler. Goneril, Edmund'u elde edebilmek için kardeşi Regan'ı zehirler. Regan da tıpkı Goneril gibi krallık ve servet için babasına dalkavukluk eder. İstedığının bir kısmını elde ettikten sonra da babasına karşı Goneril ile işbirliği yapar. Goneril'in Lear'a karşı kötü muamelesini savunur, yaşlanan babasının başkaları tarafından yönetilmesi gerektiğini ileri sürer. Babasını başından savmak için Goneril'den özür dileyip onun yanına dönmesini bile tavsiye eder. Regan erdemlilik maskesini yüzünden hiç indirmeyen bir Makyavelist gibi sevgi maskesini uzunca bir süre yüzünde tutar. İlerleyen süreçte tıpkı Goneril gibi o da eşini aldatır, çünkü Edmund'a o da aşık olur. Yönelişleri Makyavelci olarak nitelendirilse de kötülüklerini sonuna kadar gizleyemedikleri için Regan ve Goneril başarısız Makyavelciler olarak tanımlanır.

Edmund bu oyunun baş kötü karakteridir. Babasının meşru olmayan bir ilişkisi sonucunda doğmuş olması ve bu durum nedeniyle yaşadığı toplumda kendisine yönelen olumsuz tutumlar, Edmund'un kötülüğünün temelini oluşturur, yine de bu durum kişiliğinin kötülüğe yatkın tarafının bir bahanesi olamaz. Kan ve soy bağının dışında bırakılmanın öcü yeni ve değer yargıları henüz oluşmayan, mesnetsiz sınıfın doğumu gibidir. Edmund tiranlığın tarihinde yerini kendi hakkını alma arzusuyla alır. Edmund önce ağabeyi Edgar'ın hakkı olan toprakları ele geçirmek ister, bunu başardığını sanır ve gözünü Britanya tahtına diker. Sadakat, arkadaşlık, sevgi gibi duygular Edmund için hiçbir şey ifade etmez, kendi amaçları doğrultusunda herkesi ve her şeyi kullanmaktan çekinmeyen bir makyavelisttir. Kendini doğanın çocuğu olarak gören Edmund tanrıçası olarak da doğayı belirler, tıpkı doğa gibi ahlak kurallarıyla işi yoktur. İçine doğduğu toplum düzeni de kurallar ve yasalarla onu sürekli olarak dışlamıştır (Nutku, 2014: xxiv). “Ey doğa, tanrıçam sensin benim: / Ben senin yasalarının kulu kölesiyim. / Bir kardeşten on, on beş ay sonra doğdum diye / Niçin göz yumayım o baş belası göreneklerin bana kıymasına? Niçin izin vereyim beni mirastan yoksun bırakan / İnsanların o eleştiren bakışlarına (Shakespeare, 2014: 14–15)?” der.

Tüm kötü özelliklerine rağmen Edmund seyircinin empati kurabileceği bir karakterdir, kötülüğünün anlaşılır sebepleri vardır ve oyunun finalinde seyirci önünde

günah çıkarabilecek fırsatı da olur (Nutku, 2014: xxiv). Ölmeden önce Lear ile Cordelia'yı öldürölmek üzere gönderdiğini itiraf eder, infazlar gerçekleşmeden yetişmelerini çevresindekilere söyler. Tümöyle duygusuz bir karakter olmadığıysa Edgar'ın anlattıklarından etkilenmesiyle anlaşılır. Yasadışı bir ilişkiden meydana gelmeseydi ve babasının öz oğlu Edgar ile eşit bir muamele görüp ailesiyle birlikte büyüyebilseydi Edmund'un kötölüğün tarafını seçmeyeceğini düşünürüz. Edmund'u kötölüğe yönelten şey kendi konumundan utanması ve aşağılık kompleksinin derinliklerinde dolaşmasıdır. Tüm bunlar suç işlemek konusunda onu hareketlendirirken Edmund toplumsal düzenin kendisine reva gördüğü adaletsizliğin intikamını herkesten öç almakta bulur.

Shakespeare bireyde kötölüğün bulunmasının nedenleri olduğunu düşünür, bunlar arasında ahlaki yükümlölükleri tanımayan içgüdüsel iştah ön plandadır. *Kral Lear*'ın kötü karakterlerinden Edmund doğanın ürünü ve doğallığın takipçisi olarak böyle bir kötücüllüğe sahiptir. Dünyaya gelişi babasının içgüdüsel iştahının sonucunda gerçekleşmiştir ve doğal içgüdülerin ahlaki, yasal ya da geleneksel olarak hiçbir sözleşmeyle ilgisi yoktur. İçinde yaşadığı ve var olmaya çalıştığı toplum Edmund'u hep bu özelliği üzerinden kategorize etmiş ve vurmaya çalışmıştır, bu durumun unutulması hiç mümkün olmamıştır. Babası Gloucester bile oyunun başında Kent Kontu'nun karşısında Edmund'u küçük düşürmekten çekinmez. Ondan utandığını dile getirir ve varlığını yok saymak için onu dokuz yıldır ailesinden uzakta tuttuğunu itiraf eder. Yasal bir birlikteliğin sonucunda dünyaya gelen Edgar ise Gloucester tarafından sürekli olarak yüceltilmektedir. Tüm bunlar Edmund'un bundan sonrası için bir tercih yapmasını gerekli kılar. O da tercihini kendisini kabul etmeyen meşru yasalar yerine doğa yasalarından yana kullanarak içgüdüsel isteklerini ve intikam hırsını zekasını devreye sokarak gerçekleştirmeye çalışır. Edmund intikamını almak için kendisini ötekileştiren ve yok sayan meşru düzenin imkanlarından faydalanmaktan çekinmez, bu da onun karakterinin makyavelist ve oportünist özelliklerinin göstergesidir. Edmund kötölük yolculuğunda vicdan ve şefkat kavramlarıyla yolunun kesişmesine sebep olacak hiçbir ahlaki yasayla bağ kurmamıştır. Bu yüzden amaçları doğrultusunda yapamayacağı bir şey yoktur. Edmund'un kötölüğünün kurbanı olan kişilerin zayıf ve savunmasız olduklarını

söyleyebiliriz ama bu kötülüğün başarıya ulaşmasının kaynağında kurbanların insan olmaları ve Edmund'un kişiliğinin sağladığı canavarca motivasyondan yoksun olmaları vardır. Shakespeare Edmund başta olmak üzere oyundaki kötü karakterleri birçok kez yırtıcı hayvanlarla özdeşleştirir. Goneril kurt çehresine sahiptir, kötülük konusunda bir yaban domuzunun dişleri gibi dişleri vardır. Regan da Goneril de birer kaplandır ve aynı zamanda ikisi de birbiri için birer engerek yılanıdır. Edmund da böyle bir karakterdir. Yasa olarak doğal arzularını ve yeteneklerini belirler. Duygusallık, dini çekinceler ve iyilik olgusunun dahil olduğu hiçbir şey onun kişiliğinde barınmaz, o da amaçları doğrultusunda doğanın kendisine bahsettiği özellikleri ustalıkla kullanır (Wooster, 1942: 15–16).

Kral Lear'daki kötü karakterler açgözlü, bencil ve çıkarları için her şeyi yapabilecek kapasitededir. Tüm kötüler için önemli olan amaçlarına ulaşabilmektir. Edmund oyundaki en Makyavelci karakterdir, bunu *Othello*'da Iago'nun izlediği stratejiyle belirginleştirir. Iago ile aralarındaki farksa Edmund'un kötülük yapmak için anlaşılır bir sebebinin olmasıdır. Tıpkı Iago gibi Edmund da seyirciye dönük monologlarında düşünce ve amaçlarını açık yüreklilikle anlatır. Edmund'un esas savaşı içinde yaşadığı toplumun meşruiyet anlayışıyla. Her ne kadar Edmund sürekli olarak doğa üzerinden tanımlasa da sorunun kaynağında kültür vardır, o da bu kültürün kurbanıdır. Edmund'un amacı hak ettiğine inandığı konumu kazanmaktır, kötülüğe de bu yüzden başvurur, bu durumun ona sağladığı haklı bir yan da vardır. İnsanların yaptığı yasalar yüzünden haklarından mahrum bırakılan Edmund bu amaçla yola çıkar. Kişilik özelliklerinde var olan hırs, güç istenci ve kibirse onu kötülüğün tarafına sabitleyen unsurlardır. Edgar'ın topraklarını ele geçirip kendisini mağdur eden yasaları ortadan kaldırmayı isteyen Edmund makyavelci bir stratejiyle çevresindeki insanları zayıflıklarını kullanarak etkisi altına alır. Bunda insan doğasını çok iyi bilmesinin de etkisi vardır. Babasını yasal oğlu Edgar'ın ihanetine ikna eden Edmund kendini daha erdemli bir evlat olarak sunar ve oyun boyunca da bunu sürdürür. Gerçek bir Makyavelci olarak amaçlarına ulaşmak için elinden gelenin en iyisini yapan Edmund geleneksel değerleri paramparça eder. Amacı babasının mülkünün ve yönetiminin tek sahibi olmaktır, bu yüzden kardeşini devre dışı bırakır. İlerleyen süreçte Regan ve Goneril ile flört ederek cinsel tutkunun,

dolayısıyla doğal isteğin bir temsilcisi olan Edmund çekici görünümünün altında kötücül doğasını gizlemeyi başarır. Regan ve Goneril’e yaklaşma amacı da duygulardan arınmış bir iktidar hırsıdır. Zamanı geldiğinde ikisinden birini tercih edecek ve böylece Kral Lear üzerinde bile otoritesini kuracaktır. İktidarı elinde tutabilmek için Fransa Kraliçesi Cordelia’yı idam etmekten çekinmez. Erdemli bir insan olmayan Edmund Makyavelist açıdan gerekli olan erdemli görünme özelliğine sahiptir, bunu korumak için de elinden geleni yapar (Ayyıldız, 2019: 1042–1044). Edmund’un “Eğer doğumumla sağlayamıyorsam istediğim serveti, her türlü yol mubahtır elde etmek için isteklerimi (Shakespeare, 2014: 22),” repliği, onun makyavelist yönelişinin bir göstergesidir. Bu yönelişin sonucunda ulaşılabilecek nokta feodalite ve kan bağının yerine iktidar ve para hırsını koyan, kan ve erdemi değil para ve çıkarları kutsallaştıran burjuvazi sınıfıdır. Edmund bu yönleriyle değişen dünya düzenine bir göndermedir. Edmund amacına giden yolda kendisini hiçbir şeyin durdurmasına izin vermez. Kardeşi Edgar’ı devreden çıkarmak, Goneril ve Regan’ın sevgileriyle oynamak, babasının gözlerinin kör edilmesine ses çıkarmamak Edmund’un yolculuğunda sevgi ve duygu namına hiçbir şeyin kalmadığını göstermektedir (Green, 2012: 67).

Bu düşünüş tragedyasında iyi ve olumlu olarak nitelendirilebilecek bir karakter bulmak zordur. Özellikle yönetim katında bir şekilde yer alan ve unvan sahibi olan karakterlerde iyi özelliklere rastlamak mümkün değildir. Albany Dükü ve Cornwall Dükü oyundaki yan karakterler olarak bu durumdadırlar. Albany Dükü özü itibariyle kötü biri değildir ama kötülük çarkına hizmet etmesine neden olan özellikleri vardır, bunlar pasif bir konumda kalmayı tercih etmesi, kararsızlığı ve harekete geçmek konusundaki yavaşlığıdır. Yumuşak, kibar, vicdanlı ve adil biri olan Albany Dükü eşi Goneril’in hedeflerini anlamaya başladığında kontrolü ele geçirmeye çalışır. Kral Lear döndüğünde onun için tahttan feragat etmekten çekinmez. Bu gibi olumlu özellikleriyse daha önce bahsettiğimiz olumsuz tutumları sebebiyle kadükleşir. Cornwall Dükü ise en az Regan kadar kötülüğün tarafında bir karakterdir. Sadist bir kişiliğe sahiptir ve saygı duyduğu herhangi bir kavram yoktur. Kararlılık ve cesaret kişilik özellikleri arasında olumlu sayılabilecek tek özellikleridir ancak o bu özelliklerini de kötülüğün hizmetinde kullanmayı tercih eder. Cornwall Dükü, Kral Lear’e karşı küstahça bir tutum takınır,

Lear'in elçisi Kent'i tomruğa vurdurur, Gloucester'in gözlerini oyar. Nutku'ya göre Cornwall Dükü ortaçağ engizisyonunun ve Elizabeth dönemi sadizminin bir temsilcisidir. Oyunun kötülük kanadındaki kişilerinden biri de Oswald'tır, onun karakterindeki iyi sayılabilecek özelliklerse efendisine sadakatidir, ancak o da bu özelliğiyle kötülük çarkının dişlilerinden biri olur (Nutku, 2014: xxii–xxiii).

Gloucester oyunun iyilik kanadında bulunan bir karakter olmasına karşın havai, zayıf ve tutarsız bir kişiliğe sahiptir. Cordelia'nın Kral Lear tarafından reddedilişine hiçbir şey söylemez, Cornwall'ın Kent'i tomruğa vurmasına krala saygısızlık olduğu için karşı çıkar. Oportünist bir kişi olan Gloucester, Fransız ordusu İngiltere'ye girdiğinde tarafını Lear'dan yana belirlemez. Nutku'ya göre onun en olumlu yanı oğullarına olan sevgisidir ama oyunun başında Edmund'a karşı takındığı tutumla onun gayrimeşruluğunu vurgulaması iki oğlu arasındaki ayrımcılığını göstermektedir. Gloucester'ın “Bu delikanlının annesiyle aramız iyiydi, bu yüzden de karnı büyüüyüverdi. Kadıncağızın daha yatağına koca girmeden beşiğine bir oğlan giriverdi. Yaptığım hatayı anlıyorsunuz, değil mi (Shakespeare, 2014: 2–3)?” cümleleriyle bu durum kendini gösterir. Edmund'u kötülüğün tarafına iten biraz da babasının ayrımcılığıdır. Edgar ise Cordelia ile aynı saftadır. Sevecenliği, sadakati ve bağışlayıcılığı onu oyunun sınırlı sayıdaki azizlerinden biri yapar. Düelloda üvey kardeşi Edmund'u yaraladıktan sonra onu bağışlar. Bu iyi özelliklerinin yanında cesaret ve akıllılık gibi erdemlere de sahip olan Edgar iyi bir eğitim almıştır. Tek olumsuz özelliğiye tıpkı babası gibi Edmund'un planına kolayca kurban olmasıdır ve babasıyla yüzleşmemesidir. Soylu ve yetenekli bir karakter olan Edgar planını sabırla işletir ve olgunluğuyla başarıya ulaşır. Oyundaki iyi karakterlerden biri olan Kent'in öne çıkan özelliği sadakatidir. Güçlü ve felsefi açıdan kuvvetli bir karakter olan Kent oyun boyunca tıpkı Edgar gibi kötülüğe karşı bir savaş verir. Onun gibi kılık değiştirir ve kurduğu planı uygular. Bu plan uğruna soyluluğundan vazgeçmekten çekinmeyecek kadar karardır (Nutku, 2014: xxiii–xxv).

Kral Lear kurtulma ihtimali olmayan bir dünyayı yansıtır. Bu yüzden oyunun finalinde kötüler yenildiğinde bile puslu ve tekinsiz hava dağılmaz. Yeni bir gelecek ve umut vaat eden bir yönetim olmadığı gibi oyunun hayatta kalan karakterleri de geleceği inşa edecek bir izlenim vermezler. Shakespeare oyunun başından beri vurguladığı nihilist

atmosferi finalde de korurken *Kral Lear* bunca yozlaşmanın ve anlamsızlığın ardından iyiliği temsil eden değerlerin bir daha iyileşemeyecek kadar sakatlandığı bir noktada karakterlerini ve seyircisini bırakır. Kötülük insana olduğu gibi doğaya ve dünyaya da işlemiştir ve tıpkı insan gibi, doğa ve dünyanın da bu çürümeden kurtulma ihtimali kalmamıştır. Dünyanın çöküşünün ardından kalan boşluksa sahnedeki çekilmek için yine doğanın öfkeli müdahalesini bekler gibidir.

2.4. III. Richard Oyununda Kötülük

Shakespeare'in *III. Richard* oyunu tarihsel bir tragedyadır ve genel kabule göre 1592 ile 1593 yılları arasında yazılmıştır. İngiltere tarihini eserlerinde sıklıkla kullanan Shakespeare bu oyunun konusunu oluştururken Edward Halle, Holinshed ve Thomas More gibi tarihçilerin eserlerinden yararlanmıştır. *III. Richard* karakterini ortaya çıkarırken Holinshed'in anlatımlarından yararlanan Shakespeare yeni bir kral karakterini oluşturmuştur. Dramatik etkiyi kuvvetlendirecek değişiklikler Richard karakteri üzerinde yapılmış, tarihsel kaynaklardaki Richard'a göre fiziksel bozukluğu daha fazla bir karakter oluşturulmuştur. Yazar bu değişimi hem Tudor Monarşisi'ni memnun etmek hem de dramatik kurguda bu durumdan yararlanmak için yapmıştır. More'un anlatımlarına göre Richard kısa boylu, sıska, kambur, bir kolu sakat, sağ omzu düşük, sert yüzlü, kötü huylu, kıskanç biridir. Doğumu sırasında ters döndüğü için annesi çok acı çekmiştir ve Richard ağzında dişle doğmuştur. Savaşçı özellikleri kuvvetli biri olan Richard iyi bir komutandır ve savaş taktikleri konusunda ustadır. Savaş zamanlarında barış zamanlarından daha başarılıdır. Dost kazanmak için hediyeler veren Richard cömert biridir, ancak kıymetli hediyeler verebilmek için yasadışı yollardan para kazanmaya çalışması birçok kişinin ondan nefret etmesine yol açmıştır. İçten pazarlıklı, küstah ve nefretini gizlemekte başarılı olan Richard kindar ve yeri geldiğinde acımasızdır. Hırsı uğrunda kimseyi tanımayan biridir, zekasıyla istediği herkesi çıkarları doğrultusunda kullanabilir. Dönemin tarih yazıcıları *III. Richard*'ın karakterindeki kötülüğün fiziksel durumundan kaynaklandığı konusunda birleşirler. Farklı kaynaklarda Richard krala bağlı biri olarak da anlatılmaktadır. Ona yüklenen kötü özelliklerin uydurma olduğu da söylenmiştir (Nutku, 2021: v–xiii). Shakespeare ise dramatik yapıya hizmet ettiği için özellikle fiziksel boyuttaki anlatımlara sadık kalmış, bunları köpürtmekten çekinmemiştir.

Tıpkı bir kabus atmosferinde geçen *Macbeth* gibi bu oyun da zamansal açıdan soyut bir zemine sahiptir. “Burada zamanın bir anlamı yoktur. Zaman uzun bir geceye, uzun yoğun bir haftaya sıkıştırılmıştır (Kott, 1999: 42).” Olaylar Richard ve diğer oyun kişilerinin ağzından kronolojik bir şekilde anlatılsa da örneğin Richard’ın Anne’in babası ve kocasını ne zaman öldürdüğü belirsizdir.

2.4.1. III. Richard’ın Kötü Adam Olarak Portresi

Elizabeth Dönemi yazarlarının oyunlarında kötülük her zaman için sonunda intikamı alınan bir olgudur, bu yolla seyirci tatmin edilir (Nutku, 2021: xiv). *III. Richard* da böyle bir oyundur ve açılış sahnesinde kötülük olgusu karşımıza çıkar. Richard açılış monoloğunda kötü adam olmaya karar verdiğini seyirciyle paylaşır. Iago ve Edmund gibi o da kötücül planlarını seyirciyle paylaşmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Tıpkı Edmund gibi Richard’ın da karanlık tarafa geçişinin sosyokültürel sebepleri vardır. Edmund gayrimeşru bir çocuk olduğu için toplum tarafından dışlanmış ve bu yüzden isteklerini kötülükle elde etmeye girişmiştir, Richard da doğuştan gelen fiziksel özellikleri içinde yaşadığı toplum tarafından kabul görmediği ve yadsındığı için iyilikle olan ilişkisini kesip kötülüğü tercih eder. Ona göre kendisi kalıptan eğri büğrü olarak çıkmıştır, insan kalıbından yoksun bırakılmış ve sahtekâr doğa tarafından yok sayılmıştır. Çarpık ve anormal bir dış görünüşü vardır ve bu yüzden insanlar tarafından ötekileştirilmektedir. Tüm bunlar Richard’ı mutsuz ve hırslı bir adam haline getirirken karakter olarak yönelişini de belirlemiştir. Richard çevresindeki tüm kişi ve kurumlara saldırıp ya ele geçirmeye ya da yok etmeye çalışırken onu hiçbir şey durduramayacaktır.

Yoksun bırakılmışım insan kalıbından / Görmezden gelmiş beni sahtekâr doğa / Hileli ve yarım yamalak yapıp / Vaktinden önce salıvermiş bu dünyaya / Öylesine çarpık, öylesine anormalim ki, / Yanlarından geçtiğim köpekler bile havlıyorlar bana... / Peki, ben bu tatsız barış günlerinde kaval dinleyerek / Kendi biçimsiz gövdeyi seyredip kurmaktan başka / Bir şey yapmayacak mıyım? Öyleyse... / Tatlı laflar edilen bu günleri hoşça geçirmek için / Madem kimsenin sevgilisi olma şansım yok, / Ben de karar verdim kötü adam olmaya, / Bu hoş günlerin boş zevklerinden nefret etmeye (Shakespeare, 2021: 2).

Richard da Iago ve Edmund gibi zekasını kullanarak kurbanlarını safdışı bırakmaya çalışır. Kral Edward’a ismi G harfiyle başlayan biri tarafından öldürüleceği

kehanetini duyurur, bu yüzden ismi George olan Clarence zindanı boylarken Richard'ın da ilk kurbanı olur. Shakespeare'in Richard'ın ilk saldırısı olarak bu kehaneti seçmesi o dönemde batıl inançlara ve kehanetlere ne kadar önem verildiğinin bir göstergesidir. Çalışmamızın giriş bölümünde değindiğimiz gibi kahinlik ve kehanetler Kilise tarafından V. yüzyılda kötülükle özdeşleştirilmiştir (Karaküçük, 2010: 44–45). Bu durum Shakespeare tragedyalarına da yansır.

Birçok incelemeci için Richard, Iago ile birlikte Shakespeare'in en başarılı kötü karakteridir. Iago ile Richard'ın kötülüklerini çekici kılan nitelikler arasında benzerlikler vardır. İki karakter de 'sapkın kötü' olarak tanımlanabilecek, kökeni mucize oyunlarına dayanan İngiltere'ye özgü Vice rolünü üstlenir (Hakkıoğlu, 2008: 189). Makyavelist özellikler gösteren bu rolleri oynarken karakterler aldıkları zevki seyirciden gizlemezler, açılış replikleriyle birlikte seyircileriyle bir bağ kurarlar ve kendi oyunlarına ezici bir şekilde hâkim olurlar. Bu durum oyunlardaki diğer kişilerin onların kurdukları yapıya dahil olmasını sağlar. Richard bu konuda Iago'dan daha baskındır, sadece yalnızken değil diğer karakterlerle birlikteyken de seyirciyle kurduğu bağı canlı tutar. Richard'ın yükselişinin önlenemeyişi seyircinin bu durdurulamaz tiran ve şeytan-kraldan korku duymasını sağlar. Tıpkı Iago gibi Richard da seyircisini oyunun başında bir gezintiye davet eder. O da bu özellikleriyle 'dürüst' kötü adam türünün bir temsilcisidir ve dürüstlüğü sadece seyirciyedir. Tüm bu özellikleri Richard'ı oyunda izleyicileriyle arkadaş olmak için zaman ayıran tek karakter haline getirir. Seyirciyle kurduğu özel bağın sebeplerinden biri de budur (Green, 2012: 51–52).

Richard da Shakespeare'in diğer önde gelen kötüler gibi hayatında duygulara yer olmayan biridir, bunun yanında duyguların öneminin farkındadır ve planlarında başkalarını duyguları üzerinden sömürmeyi de kullanır. Eşini ve babasını öldürdüğü Lady Anne ile evlenmeyi bile düşünüp bunun için çabalayabilecek bir yapıda olan Richard bu kararını seyirciyle paylaştığında da "Haspayı sevdiğimden değil, / Onunla evlenerek hayata geçireceğim / Gizli bir hedefim var (Shakespeare, 2021: 7)." diyerek eylemlerine yön verenin duyguları olmadığını altını çizer. Richard, Lady Anne'in ardından kendi yeğeniyle de evlenmek ister, üstelik yeğeninin de dayısının katilidir. Tüm kötülüğüne rağmen Richard hitabetiyle yakınlarının katili olduğu kişileri bile etkisi altına almayı

başarır. Konuşmaların başında Richard’a karşı çok sert olan oyun kişileri diyalog ilerledikçe yumuşar ve Richard’a evet diyebilecek noktaya gelir. Onun bu noktaya gelmesi Kott’a göre her şeyin aldatmacaya dönüştüğü bir dünyanın simgesidir (Kott, 1999: 46). Aldatmacaya dönüşen kavramlar sadakat, aşk, nefret gibi temel insani kavramlardır. Bu dünyada suç cezasız kalmış ve güzellik kaba kuvveti tercih etmiştir. Ne Tanrı ne de yasa bu dünyaya bir müdahalede bulunmamıştır.

Oyunda Richard’ın kötülüğü diğer oyun kişileri tarafından onun çeşitli hayvanların isimleriyle anılmasına yol açar. Genel olarak kötülüğü çağrıştıran bu hayvanlar; yarasa, kirpi, kurbağa, köpek ve yabandomuzudur. Yabandomuzu aynı zamanda Richard’ın taşıdığı armanın da simgesidir. Bu açıdan Shakespeare de bu karakteri yabandomuzuyla özdeşleştirmiştir. Lady Anne için Richard yılanlardan, örümceklerden, kurbağalardan, zehirli sürüngenlerden daha beter bir canavar, iblis ve cehennem elçisidir. Çalışmamızın ‘Mitolojide Kötülük Kavramı’ başlıklı bölümünün ‘Dini Mitoloji ve İkonografi’ altbaşlığında değindiğimiz, birçok inançta Tanrı’nın yarattığı kır hayvanları içinde en hilecisi olarak nitelendirilen yılan, bu oyunda Richard’la özdeşleştirilir.

Oyunda Margaret’e göre Richard var oldukça dünyada barışın olması imkansızdır. Oyunda Richard’a yönelik hakaretlerde şeytan, cehennem ve zebani imgeleri sıklıkla vurgulanır. Richard da Lady Anne’i baştan çıkarmaya çalıştıktan sonra, “Tanrı’nın gazabı ve her şey bana karşı, / Benimse davamı destekleyecek hiç kimsem yok, / İblisten ve ikiyüzlülükten başka (Shakespeare, 2021: 19),” diyerek kötülük yolculuğunda müttefiklerinden birinin şeytan olduğunu dile getirir.

Richard ikiyüzlü davranmakta ustadır, kendini olduğunun tam tersi olarak göstermeyi iyi bilir. Bunu yaparken hitabet yeteneğini kullanarak işlediği suçları ve kötü niyetlerini dile getirir de kendisini dinleyenlerin algılarında tam tersi olarak yer almayı başarır. Çevresindeki insanlar tarafından seilmeyişinin nedenini yaltaklanmayı bilmemesine, yüzlerine güldüğü insanların kuyularını kazmamasına, aldatıp hileye başvurmamasına, yerlere kadar eğilip selamlar vermemesine, nezaket kurallarına kulak asmamasına bağlar. Halbuki yapmadığını iddia ettiği her şeyi yapmakta ve yaptığını iddia

ettiği hiçbir şeyi yapmamaktadır. “Kötülüğü yapar sonra da herkesten önce / Ben koparırm patırtıyı; / Gizli yaptığım işleri yüklerim başkalarının üstüne, / Sonra da hesap sorarım (Shakespeare, 2021: 33).” diyerek stratejisini ortaya koyar. Kral olma isteğini de kral olana kadar yok sayan Richard, “Size kral olmak mı? Sokak satıcısı olurum daha iyi, / Yüreğimden uzak olsun düşüncesi (Shakespeare, 2021: 26).” der. Bu replik de oyunun başından beri kral olmak isteyen Richard’ın ikiyüzlülüğünün örneklerinden biridir. Hastings’e göre o Hristiyan aleminde nefretini ve sevgisini saklamakta en çok zorlanan kişidir, duygu ve düşüncelerini anlamak için yüzüne bakmak yeterlidir. Hastings’in Richard hakkındaki bu yanılgısı onun ikiyüzlülük konusundaki ustalığının göstergesidir.

Richard sözcükleri ve cümleleri birden fazla anlam içerecek şekilde kullanır. Muhatapları onun söylediklerinin ilk anlamını düşünürken Richard asıl kastettiği şeyi seyirciyle ya da kendi kendine konuşarak paylaşır. Bu kendi kendine konuşmalarından birinde “Kötülüğü canlandıran soytarı gibi, / İki anlamda kullanıyorum sözcükleri (Shakespeare, 2021: 70).” der. Richard’ın soytarıdan kastı Ortaçağ dinsel oyunlarındaki kötülüğü temsil eden komik tip, sapkın kötü ya da soytarı olan Vice’tır. Bir özelliği de çift anlamlı sözcükler kullanmak olan Vice, Shakespeare tarafından Richard ile özdeşleştirilir. Felsefi terminolojide erdem kavramının karşıtı olarak yer bulan ‘vice’ sözcüğü sıklıkla erdemsiz, ahlaksız ya da kötülük kavramlarıyla bağdaştırılsa da bu kavram kusur sözcüğünün kapsadığı anlamla da ilişkilidir (Arıkan, 2018: 594–605). Richard’ın fiziksel kusurları da ‘vice’ sözcüğünün bu anlamının altını çizmektedir. Dramatik metinlerde genellikle komedi malzemesi olarak kullanılan bedensel kusur III. Richard karakteriyle erdemli olması gereken tragedya kahramanının bedenine yerleştirilmiş, böylece iki ucu da bünyesinde barındıran traji-komik bir oluş ortaya çıkarılmıştır.

Richard da doğuştan gelen özellikleri yüzünden Edmund gibi doğaya sıklıkla başvurur. Oyundaki diğer kişiler için de Richard’ın fiziksel anomalileri doğanın onun karakterine ilişkin verdiği bir mesaj niteliğindedir. Edmund için doğa insan yasalarının üzerinde, sığınılacak bir limanken; Richard için doğa ona ilk haksızlığı yapan şeydir. Edmund’un kötücüllüğünde ve eylemlerinde doğanın temsilciliğini üstlenen bir yan varken Richard’da kötülük doğaya karşı da işletilir. Gerçekten de o doğanın dengesini,

yaşadığı ülkenin huzur ve mutluluğunu bile bozmak isteyen bir art niyet sembolüdür. Çalışmamızın ‘Felsefede Kötülük Sorunu’ başlıklı bölümünde değindiğimiz Seneca’nın kötülüğü tanımlayış biçimi Richard’da kendini gösterir (İmamoğlu, 2002: 53–54). Richard doğaya düşman bir yaşam sürmektedir, bu da Seneca’nın kötülüğün kaynağında doğaya olan düşmanlığı gören felsefesiyle paraleldir.

İncelemeciler Richard’ın fiziksel özelliklerini karakterinin yapısıyla uyumlu olarak yorumlarken tarihteki Richard’ın propaganda amaçlı üretilmiş bir iftiranın kurbanı olduğunu savunanlar da vardır. İncelemecilere göre bu iki karakter aynı kişi olarak ele alınmamalıdır. Shakespeare’in More’un aktarımlarındaki fiziksel özellikleri oyununa yansıtmasının dramatik etkiyi güçlendirme amacı taşıdığı söylenirken Richard’ın fiziksel özelliklerinin içsel kötülüğünün dışarı yansması olduğu dile getirilir. Psikolojik ve ahlaki kötülük bu beden üzerinden sahneye aktarılmıştır. Richard’ın iktidar ve güç yolculuğunda dezavantajlarından biri olan fiziksel özellikleri incelemecilerin ona sempati beslemesine yol açsa da Richard’ın bu dezavantajlarından sıyrılabilmesi ayrıca önemlidir. Richard bu durumun üstesinden zekasını ve hitabet yeteneğini kullanarak kolayca gelir. Fiziksel özellikleri onu sınırlandırırsa da oyunun en hızlı kişisi olur ve bu hız sayesinde diğer kişileri adeta felç eder. Richard’ın yükselişi sırasında herkes lanetler ve hakaretler yağdırırsa da kimse onu durduramaz ve herkes onun kurduğu oyunun bir parçası olur (Green, 2012: 54–55).

Richard, Shakespeare’in kötülükleri arasında mizah duygusu en gelişmiş olanıdır. Nutku bu karakteri ‘kötü-kahraman-komik olanın bileşkesi’ olarak tanımlar (Nutku, 2021: xv). Oyunun başından itibaren hem seyirciye monologlarında hem de diğer kişilerle girdiği diyaloglarda mizahi bir taraf vardır. Bu durum izleyici için Richard’ı sempatik kılan bir özelliktir. Shakespeare fiziksel yapısı itibarıyla onu toplumsal algıda olabildiğince antipatik bir konuma yerleştirirken bu gibi karakter özellikleriyle tam tersi yönde bir algı da oluşturmuştur. Örneğin oyunda Richard’a yönelik en sert sözleri söyleyen Margaret’in beddua ve hakaretleri sırasında araya giren Richard “Margaret!” der, isminin söylenmesi Margaret’in hızını keser ve o da “Richard!” diyerek karşılık verir. Bunun üzerine “Ha?” diyen Richard Margaret’ten “Sana seslenmedim.” cevabını alır ve

“Bağışla öyleyse, ben de sandım ki, / Bütün bu acı sözleri bana söylüyorsun (Shakespeare, 2021: 29).” der.

Richard’ın annesiyle olan ilişkisi de sorunludur. York Düşesi olan annesine göre Richard’ın doğumu fazlasıyla sancılı olmuş ve uzun sürmüştür. Annesine göre Richard’ın doğumu onun dünyasını cehenneme çevirmiştir. Richard küçüklüğünde huysuz ve aksidir, öğrencilik yıllarında belalı, çılgın, vahşi ve saldırgandır. Gençliğinde gözü kara, atılgan ve maceracı olan Richard, yaşlandıkça kibirli, sinsi, kurnaz ve kan dökücü olur. Nefretini iyi niyet maskesinin ardında saklayıp hainlikler yapar. Annesine göre Richard’la geçen tek bir rahat saatleri olmamıştır. Annesi tüm bunları Richard’ın yüzüne karşı söylemekten çekinmez, üstelik gittiği savaşta mağlup olup ölmesini istediğini de ekleyip beddualarını sıralar. Richard’ın çocuk kanı dökecek kadar zalim biri olması annesinin ona olan nefretinin en temel sebepleri arasındadır.

Richard’ın kötülüğe bulanmışlığı oyunun IV. perdesinin 4. sahnesinde Kral Richard – Elizabeth diyalogunda anlatılır. Richard’ın üzerine yemin edebileceği hiçbir değer kalmamıştır. Elizabeth’e göre Aziz George’u hiçe saydığı için onurunu, nişanını kirlettiği için şövalyelik erdemini, tacı gasp ettiği için krallığın şanını yok etmiştir. Richard bir yemin edecekse kötüye kullanmadığı bir şey üzerine etmelidir. Bunun üzerine Richard kendi adına yemin etmeye kalkar ama kendini de kötüye kullanmıştır. Dünya âlem üzerine yemin etmek ister ama o dünya Richard’ın kötülükleriyle doludur. Babasının ölüsü üzerine yemin etmek ister ama Richard’ın yaşamı onu da lekelemiştir. Tanrı adına yemin etmek ister ama asıl ona saygısızlık etmiştir. Gelecek üzerine yemin etmek ister ama geçmişte yaptıklarıyla geleceği de karartmıştır. Bunlara rağmen tövbe edeceğini söyleyip Elizabeth’in kızıyla evlenme isteğini sürdürünce Elizabeth “Şeytana mı uyayım böylece?” diye sorar, Richard ise “Şeytan iyi şeyler diliyorsa, evet (Shakespeare, 2021: 130–132).” yanıtını verir.

2.4.2. III. Richard’ın Bir Prens Olarak Portresi

Richard Makyavelist bir yönetici tipidir. Macchiavelli’nin *Prens* kitabındaki öğütlerinin birçoğunu uygular. Kott’a göre o kendini Macchiavelli ile kıyaslayan, *Prens* kitabını okumuş gerçek bir prenstir. Siyasetin amacını gücü elinde tutmak olarak gören

Richard’a göre bu işin de diğer sıradan işler gibi ahlakla bir ilgisi yoktur. Bu özellikleriyle III. Richard, Shakespeare’ın tarihsel oyunlarında ele aldığı büyük mekanizmanın ete kemiğe bürünmüş halidir (Kott, 1999: 42). Tahta oturup III. Richard olduğunda da hem kendi hem de çevresi aynı çizgide bir politika izlerler. Buckingham’ın Richard’a krallık teklif etmeye gelenleri karşılamadan önce verdiği öğütler Makyavelist öğütlerdir; “Bir dua kitabı almalısınız elinize, / Ve sayın lordum, iki rahip arasında durmalısınız, / Hemen boyun eğmeyin bizim dileklerimize, / Olmaz demeyi sürdürün genç kızlar gibi; / Ama razı olun işin sonunda (Shakespeare, 2021: 94).”

Richard oyunun ilk yarısında onu yukarı taşıyan Makyavelist özelliklerini giderek yitirir. Kötülüğünü gizlemekten hızla uzaklaşır ve bu durum repliklerine de yansır (Green, 2012: 52–53). Macchiavelli’nin sertlikte ölçülü olma öğüdünü yerine getirmez. Bu yüzden çevresindekiler sadece ondan korktukları için yanında olurlar. Richard’ın sonu yaklaşırken bu durumu Blunt’un ağzından “Onunkiler dost değil, korku belası yanındalar, / En küçük bir fırsatta onu bırakıp kaçacaklar (Shakespeare, 2021: 145).” repliğiyle duyarız. Başından beri Richard’ın yanında olan Buckingham da onun kötülüğünden nasibini alacaktır. Richard tarafından ölüme gönderilen Buckingham’ın son sözleri “Kötünün sonu kötü olur, / Cezayı hak eden cezayı bulur (Shakespeare, 2021: 144).” olur.

Kötülüğün merkezde olduğu bu oyunda Richard’ın kardeşi Clarence’ı öldürmek için tuttuğu iki kiralık katil de önemli bir yere sahiptir. Macchiavelli’nin prenslere öğüt olarak verdiği pis işleri başkalarına yaptırma ilkesine sadık kalan Richard kiralık katiller üstünden eylemlerini sergilerken bu katillerin cinayet sırasındaki replikleri oyunun felsefi yapısına ilişkin önemli çıkarımlar yapmamızı sağlar. Hücresinde uyuyan Clarence’ı öldürmeden önce onu uyurken öldürdükleri takdirde kıyamet günü uyandığında kendilerinden hesap sorabileceğini hatırlarlar ve kıyamet düşüncesi 2. Katil’i huzursuz eder, vicdanının sesini dinleyip Dük’ü öldürmekten vazgeçer. 1. Katil’in cinayetin karşılığında alacakları ödülü hatırlatmasıyla tekrar motive olur ve 1. Katil’in vicdanının şimdi nerede olduğu sorusuna Gloucester Dükü’nün (Richard) kesesinde olduğu yanıtını verir. 1. Katil’e göre ödül için Dük kesenin ağzını açtığında 2. Katil’in vicdanı da kuş olup uçacaktır.

Varsın uçsun; zaten onu kabul edecek çok az kişi vardır. ... Yok, pek bulaşmak istemem ona... / Ürkek yapıyor insanı; çalacak olsan suçlar, / Küfredersin, ayıplar; / Komşunun karısıyla yatamazsın, yakalar; / Vicdan, insanın içinde durmadan başkaldıran / Yüzü kızaran; utangaç bir ruhtur. ... İyi yaşamak isteyen insan kendine güvenir, / Onsuz yaşamaya çalışır (Shakespeare, 2021: 40).

Sahne ilerlediğinde 2. Katil, Clarence'ı öldürmekten vazgeçer ama 1. Katil cinayeti işler. Bunun üzerine 2. Katil vicdanının sesine teslim olarak işi bırakır. Kiralık katillerin vicdan kavramına ilişkin yaptıkları konuşma iyi yaşam başlığı altında sıralanabilecek güç, para, zevk gibi maddelere ulaşmanın yolunun vicdanı susturmaktan geçtiğini göstermektedir. Oyun özelinde değerlendirdiğimizde bu bağlamda aklımıza gelen ilk kişi Richard olsa da, onun vicdanla oyun boyunca kurduğu hiçbir bağ yoktur.

Tacı ve tahtı ele geçiren Richard kral olduktan sonra kötülük adeta bir yönetim biçimi halini alır. Richard'dan önce de oyunun başlangıcından itibaren "Shakespeare ... sahneyi, herkesin korkudan kanının donduğu ve hiç kimsenin yaşamından emin olmadığı bir şiddet ve korku ülkesine yerleştirir (Kott, 1999: 43)." III. Richard'ın ilk emri yeğenlerinin öldürülmesi olur. Başından beri onu destekleyen Buckingham bile bu emri hemen kabul edemez, Kral Richard bunun üzerine Tyrrel üzerinden yine kiralık katillere başvurur. En büyük kötülük ve günahlardan biri olan çocuk katiliği de bu şekilde III. Richard'ın siciline işlenir. Tyrrel'in bu cinayetler için tuttuğu Dighton ile Forrest bile işledikleri suçun vicdani yükü altında ezilmektedirler.

Richard tümüyle uyanıklık ve zekâ örneğidir, kararlarının efendisidir, güç yakalanmalıdır, tarih oynanmayı beklemektedir. Tarih, Richard için saydamdır, neden ve sonuç içerir. Richard'ın hareket ettirdiği bir mekanizmadır. Ama, bir kez tacı giyerse, o zaman, yalnızca Büyük Mekanizmanın bir dişlisi olur. Sahnenin yukarısına doğru çekilir. İnsanlara eşya gibi davranmıştır, şimdi kendisi bir eşyadır (Kott, 1999: 281).

III. Richard kötü bir karakterdir ama içinde yaşadığı dünya ve kraliyet sistemi de onun kadar kötüdür. Zincirleme cinayetler oyun boyunca farklı karakterlerin ağzından aktarılır. Margaret "Benim Edward'ımı öldüren senin Edward'ın öldü, / Öbür Edward'ın da öldü Edward'ıma karşılık; ödeştik. / Genç York'a ise, kefele eşitlensin diye kıyıldı; ... Edward'ımı hançerleyen Clarence'in de öldürüldü. ... Irz düşmanı Hastings ile Rivers, Vaughan, Grey, / Hepsi zamansız gömüldüler karanlık mezarlarına (Shakespeare, 2021:

119).” der. Görüldüğü gibi kraliyet sistemi III. Richard’dan önce de cinayetin ve kötülüğün merkezi halindedir. III. Richard, Kott’un vurguladığı ‘büyük mekanizmanın’ dişlilerinden biridir. Onun kötülüğüne uğrayanlar geçmişte işledikleri kötülüklerin izlerini taşımaktadır.

Kötülüğünün doruğuna çıkan Richard’ın sonu yaklaşırken oyunun başından beri sağlam ve tetikte olan aklının da karışmaya başladığını görürüz. Catesby’den düke gitmesini ister ama gidip ne yapacağını söylemez. Bu yüzden harekete geçmeyen Catesby’i azarlar, gerçeği anlayınca özür diler. Ratcliff’i de Salisbury’e gönderir ama sonrasında kendisinden önce oraya gidip ne yapacağını sorar. Emri kendisinin verdiğini hatırlayınca da fikrini değiştirdiğini söyler (Shakespeare, 2021: 135–136). Savaştan bir gece önce gördüğü rüyanın ardından Richard’ın zihnindeki karışıklığın zirveye çıktığını görürüz.

Richard, Richard’ı sever; yani ben benim. / Bir katil mi var burada? Hayır... Evet, ben varım ya. / Kaç öyleyse. Ne, kendimden mi? / Bir nedeni olmalı... Yoksa intikam mı? / Kendi kendimden mi? Olmaz, ben kendimi severim. / Niye sevecektim? Hayrım mı dokundu kendime? / Ah, hayır, yaptıklarımın ötürü kendimden nefret ediyorum! / Alçağın biriyim ben; yok, hepsi yalan, alçak değilim. ... Vicdanımın binlerce dili var, / Her biri başka bir öykü anlatır; / Hepsi de beni suçluyor alçak diye (Shakespeare, 2021: 154).

III. Richard kötülüğün başrolde olduğu bir oyundur. Kötülüğün ete kemiğe bürünmüş hali olan Richard karakteri temsil ettiği kral tipiyle kötücül yönetimin de bir yansıması olur. Oyunun ilk sahnesinden finale kadar gidilen süreçte kötülük bilerek ve isteyerek kullanılan bir enstrüman olarak seyirciye sunulur. III Richard karakteri kral oluşuyla incelediğimiz diğer Shakespeare kötülerinden de ayrılmaktadır. O ne Macbeth kadar kurban ne de Iago ve Edmund kadar çemberin kıyılarındadır. Richard bir kral olarak çemberin merkezindedir hatta o çemberin ta kendisidir. Bu açıdan bakıldığında Richard’ın kötülüğünün verdiği zararın da boyutu artmaktadır. O sadece bir aile ya da ülkeyi değil, tüm dünyayı zehirleyecek bir kötü adamdır. Ancak Shakespeare diğer kötülerine yaptığı gibi onu da aklını elinden alarak cezalandırır. Onun kötülerini yenen iyiler ya da iyilik olmaz, onun kötülerini ancak akılları karıştığında, zekaları kendi beyinlerini zehirlemeye başladığında, vicdanları bir hayalete dönüşüp sesini duyurduğunda kaybederler.

SONUÇ

Tiyatroda Kötülük Estetiği ve Shakespeare'in Kötüleri başlıklı bu çalışmada kötülük olgusunun tiyatro sanatı içindeki kişileştirme, olay ve felsefi olarak kurmaca ediliş biçimleri araştırılarak Antik Yunan'dan günümüze önde gelen tiyatro metinlerinde bu durumun örnekleri incelenmiştir.

Tiyatro sanatı ritüel kökeninden kopup sahne üzerine çıktığı andan itibaren; iyi ile kötünün, doğru ile yanlışın ayırt edilebilmesi için yazılmış oyunlarıla kötülük olgusunu her daim başrollerden biri yapar. Kötülük olgusunun Shakespeare'in tragedyalarında nasıl ele alındığı ve bu olgunun temsilcisi olan karakterlerin dramatik metin içerisindeki varoluşları mercek altına alınırken; yazarın kötülük olgusunu sadece insan ve doğa boyutunda değil, Makyavelist çerçevede monarşi ve hanedan eleştirisi üzerinden de yansıttığı -pek çok araştırmanın saptadığı gibi bu tezin de bulguladığı- sonuçlardan biri olarak görülebilir.

Kötülüğün Antik Yunan ve Roma'dan Türk mitolojisine, Sümer mitolojisinden Ortadoğu mitolojisine kadar tüm kültürlerin mitolojik anlatılarında kendine yer bulduğu ve hem somut hem de soyut olarak var olduğu görülürken mitolojik anlatılardaki iyi – kötü karşıtlığının neredeyse her kültürde benzer bir yapıda ele alındığı ve aynı temalarla işlendiği açıktır. Antik Yunan mitolojisindeki kötülük tanrısı Hades, Türk mitolojisinde Erlik Han olarak karşımıza çıkar. Tüm mitolojik sistemlerde yeraltı dünyasının geniş bir yer tuttuğu görülürken başta hastalık ve ölüm gibi insan için zararlı olan unsurların bu dünyada yaşayan tanrılar, tanrıçalar, ruhlar ve canavarlar tarafından insana musallat edildiğine inanıldığı görülür. Sadece doğrudan insan yaşamını etkileyen durumların değil, doğa olayları gibi etmenlerin de kötülükle ilişkilendirildiğine mitolojik anlatılarda rastlanır. Din temelli mitolojik anlatılar ve ikonografiler de kötülük olgusuna geniş bir şekilde yer verirken başta şeytan figürü olmak üzere kötülüğü temsil eden kişileştirmelere bu alanda da rastlanır. Peki mitolojik ve dini anlatılardaki bu durumun tiyatroya yansımaları nasıl olmuştur? Bu sorunun yanıtını bulmak için tiyatronun yazıya döküldüğü döneme, yani Antik Yunan dönemine bakarak başlamak gerekir. Antik dönem tragedyaları ve hatta komedyaları mitolojik anlatılarda ve dini söylencelerde ortaya çıkan

kötülükle ilgili unsurları bünyesinde barındırmış, hatta bu unsurları oyun kişisi haline getirerek seyirci karşısına çıkarmıştır. Shakespeare ise kalemini, hümanizmanın insanı merkeze koyan refleksiyle çalıştırmış, onun metinlerinde kötünün safında yer alan oyun kişileri Erken Romantizm ve Rönesans'ın etkisini taşıyan baştan çıkarıcı kötüler olarak sahneye çıkmıştır.

Felsefe alanında kötülükle ilgili yapılan çalışmaların teolojiyle dirsek temasında olduğu, iki alanda da kötülüğün varlığı ve meşruiyetinin sorgulandığı tespit edilmiştir. Doğal afetlerden soykırımlara kadar masum insanların zarar görmesine neden olan birçok etmenin ateist düşüncenin temel argümanlarını oluşturmaya başladığı görülürken teist düşünürlerin de bu argümanlara karşı geliştirdikleri argümanlarla Tanrı'nın adaletini ve haklılığını savunmak için 'teodise' kavramını ortaya çıkardıkları görülür. Bu yaklaşımlar tiyatro sahnesine yansıtılan iyi-kötü çatışmasını şekillendirirken insanın ve doğanın kötülüğüyle meselesi olan karakterlerin argümanları ve motivasyonlarının da bu düşünceler üzerinden şekillendiği anlaşılmıştır. Sosyolojide kötülük bireyin ya da kitlelerin yöneldiği bir sapma olarak tanımlanırken bu sapmanın toplumsal sonuçları üzerinde durulmuştur. Kötülük olgusunun toplumdaki yansımalarından biri olan yıkıcılık ve şiddetin özellikle in-yer-face eğilimiyle tiyatro sahnesinde yer bulması sosyolog Fromm'un yıkıcılığı ve şiddeti insanın kendini gerçekleştirememesine bağlayan görüşlerini ön plana çıkarır. Bireysel ve toplumsal varoluş krizinin şiddeti, kötülüğü ortaya çıkaran önemli etmenlerden biri olur. 'Kendini gerçekleştirme idealinin sekteye uğramasıyla yaşama yıkıcılıkla yanıt veren insan' Fromm'un tanımıdır ve bu tanımın modern sonrası tiyatro metinlerindeki oyun kişilerinde karşılığını sıklıkla bulduğu görülür. Hukuka gelince; kötülüğü suç ve ceza ilişkisi temelinde ele alarak bireyi ve toplumu olumsuz etkileyen kötülüğü ıslah etmenin yolları üzerinde duran bir disiplindir. Hukuk çerçevesinden bakıldığında insan haklarına aykırı olan tüm davranışların kötülük boyutunda değerlendirildiği görülür. Tüm bu doktrinlerin tiyatro sanatına yansımaları oldukça açıktır. Temel motivasyonunu bir çatışma üzerine şekillendiren dramatik metinlerde bu çatışmanın taraflarından biri beyaz diğeri ise siyah tarafı temsil eder. Bu siyahlık kimi zaman mitolojik ya da dini, kimi zaman da felsefi, sosyolojik ya da hukuksal

bir karanlıktan yola çıkar. Yani çatışmalar genellikle iyi-kötü karşıtlığı üzerine kurulur ve kötünün sınırları iyinin sınırlarından daha geniş, yelpazesi daha çeşitlidir.

Bu yelpazenin ilk katmanında Antik Yunan metinleri vardır ve bu metinlerdeki kötülük algısı mitolojik anlatılara ve dönemin sosyopolitik arka planına yaslanır. Kötülükle ilişkisi en başta kadınlığı üzerinden kurulan Medea karakteri bunun bir örneği olarak karşımıza çıkar. O hem savaştan daha zor olan doğurmak eyleminin taşıyıcısı bir kahraman hem de iyilikler konusunda kararsız ama kötülükler konusunda yaratıcı bir ustadır. Üstelik Yunan olmadığı için bir barbardır ve bu da kötülük mekanizmasının çarkını döndürmesi için yeterli bir sebeptir. Tıpkı Aiskhylos'un *Persler* tragedyasında olduğu gibi yabancının, yani barbarın sadece kötü özellikleri üstünden tarif edildiği ve bu özelliklerin de dışilikle özdeşleştirildiği görülür. Yani Antik Yunan düşüncesinde kötülük hamurunu yoğurmak için kullanılacak iki temel malzeme dışılık ve yabancılıktır. Antik Yunan'da sahnenin yasa yaratmadaki payı düşünüldüğünde, toplumu uyumlamak için Medea iyi bir örnektir.

Zaman ilerledikçe kötülükle özdeşleştirilen bir diğer kavramın cadılık olduğu görülmüş ve bu kavramın da yine kadınlar üzerinden somutlaştırıldığı anlaşılmıştır. Tarihin bu noktasında da toplumsal algı tiyatroya yansırken sahneye 'şeytanın hizmetkârları' olarak tanımlanan cadılar çıkmaya başlar. Büyücü, şifacı ötekinin bir tezahürüdür cadılar... Shakespeare'in kötülük temsilcisi sayılan bu doğaüstü varlıkları, toplumsal algının ve diğer birçok yazarın aksine kötülüğün kaynağı olarak değil, sadece tetikleyicisi ya da aracısı olarak ele aldığı anlaşılır. Shakespeare tragedyalarında büyük yer tutan kötülüğü ortaya çıkaran esas neden insanın yozlaşmasıdır. Cadılar ve hayaletler gibi doğaüstü durumların, Ortaçağın hurafeleriyle ilişkisi süren bir toplumda, sadece halkın ilgisini çekmek için kullanılması olasılığı da düşünülmüştür. Shakespeare ayakları yere basmayan bu oyun kişileri üzerinden kötülüğü anlatırken bu olgunun mitolojik, dini, felsefi, sosyolojik ve hukuksal yorumlarını da onların ağzından seyircisine ve okuyucularına aktarmıştır. Bu sadece Shakespeare'e has bir yöntem olmayıp Miller da cadılık gibi olguları güncel eleştiriler üretme aracı olarak kullanmıştır.

Ortaçağ'da büyük bir baskıya maruz kalan tiyatro, kilise tarafından Hıristiyanlığın yükselişine engel olmakla suçlanırken dönemin bazı yazarları tarafından 'şeytanın kilisesi' olarak adlandırılmıştır. Tiyatroya yönelik tüm itham ve şüphelere karşın kilise bir öğreti yöntem ve aracı olarak bu canlı sanatı kullanmaktan vazgeçmez ve Ortaçağ Dinsel Tiyatrosu ortaya çıkar. Dini oyunların sahnelendiği bu tiyatrodaki dini anlatılarda yer alan kötü varlıklar da masalsi bir teknikle kişileştirilmiş ve bu durum şeytanın bir oyun kişisi olarak sahneye çıkmasını sağlamıştır. Mitolojilerde ve ikonografide kötülük olgusu üzerinden şekillendirilen şeytan tasvirlerinin tiyatro sahnesine çıkan şeytan figürlerinde de kendini gösterdiği görülmüştür. Bu durum Marlowe ve Goethe gibi yazarların Faust söylencesini sahneye taşımalarında etkili bir unsurdur.

Kötülük olgusunun sahnedeki varlığının yazarların yaşadıkları döneme ve sergiledikleri yazarlık anlayışına göre değişiklik gösterdiği görülür. Schiller bireysel boyutta ele aldığı kötünün etkileyici yanını diri tutmak için karakterlerini tipleştirmekten kaçınırken, Kleist kötülüğü toplumsal boyutta ele alarak adalet mekanizmasının yozlaşmasını anlatır. Sartre varoluşçu felsefesini yansıttığı oyunlarında kötülüğü başkaları tarafından görünür ve yargılanır olduğu sürece var kılarken, Lorca'nın bu olguyu ataerki düzenle şekillenen geleneklerde bulduğu anlaşılır. Brecht ise Marksist dünya görüşü doğrultusunda kaleme aldığı oyunlarında kötülüğü bozuk ekonomik sistemin sonuçlarından biri olarak gösterirken bu sistemde yaşayan insanın da kötülüğe bulaşmaya hem meyilli hem de mecbur olduğunu anlatır. Yirminci yüzyılla birlikte kötülüğün de birçok olgu gibi sahnedeki varlığının kökten değişmesi kaçınılmazdır. In-yer-face gibi eğilimlerle kötülük dünyayı saran bir olgu olarak ele alınmış ve bu olgunun sahnede olabilecek en gerçekçi ve kışkırtıcı çıplaklıkta sergilendiği görülmüştür.

Tiyatro sahnesine çıkan kötülüğün bu denli çekici olmasının nedenlerinden birinin de bu olgunun eserlere verdiği derinlik olduğu açıktır. Dini propaganda amacıyla yazılmış bazı oyunların salt iyi olanı sahneye çıkarması dramatik yapıyı olumsuz etkilemiştir. Ana malzemesini çatışmadan alan tiyatronun güçlü bir aksiyona ihtiyacı vardır ve bu aksiyonu sağlayan taraflardan birinin mutlaka karanlıktan gelen bir yönüyle var olması gerektiği açıktır. Büchner, Schaffer, Strang, Ridley, Mayenburg gibi yazarların iyilik ve kötülük arasında tercih yapmak zorunda kalan, genellikle de kötülük olgusuyla mücadele eden

karakterler yerine kötülüğe ait olan ve o damardan beslenen kişiler seçtiği görülür. Yazarlar antik dönem yazarlarından farklı olarak kötülüğü zayıflatarak değil güçlendirerek onunla savaşmayı ya da bunun altında yatan nedenlerini göstermeyi tercih eder. Tıpkı Aiskylos'un *Persler* tragedyasında yaptığı gibi düşman ne kadar güçlüyse verilen mücadele de o kadar değerlidir. Modern dönem yazarlarının metinlerinde parçalanmış, klasik bütünlüklü bir oluştan uzak karakterlere rastlanır. Bu karakterler salt iyi ya da kötü çizgide ilerlemekten ziyade hayatlarının akışları içerisinde iyi ve kötünün aynı varlıkta saf tuttuğu kişilerdir. Artık Shakespeare'in iktidar hırsıyla, kıskançlıkla, doğadan intikam alma motivasyonu ile yola çıkan kahramanları gitmiş, yerlerine en az yaşadıkları dünya kadar iyi ve kötü olabilen oyun kişileri gelmiştir.

Shakespeare'in bu çalışmada incelenen tragediyalarında insan doğasının her yönüyle ele alındığı görülmüştür. Yazarın sahneye taşıdığı oyun kişileri tıpkı üstünde yaşadıkları dünya gibi iyiliği ve kötülüğü birlikte yaşayan karakterlerdir. Bu durum antik dönem metinlerinden itibaren örneklerini gördüğümüz salt iyi ve salt kötü karakter ayrımının Shakespeare'de var olmadığını görmemizi sağlar. Iago ve Richard gibi hamurları kötülükle yoğrulmuş karakterler bile onları sempatik kılacak özellikleriyle salt kötü sınıftan çıkarılmışlardır. Shakespeare kötülerinin olumlu özellikler taşımasının nedenlerinden biri de yazarın yaşadığı dönemde yaygın olan düşünceye bağlı olarak kötülüğün hem öznel hem de nesnel boyuta sahip olmasıdır. Bu düşünce kötülük olgusunun bireysel olduğu kadar çevresel etmenlerle de gelişebildiğini görmeyi sağlar. Çevresel kötülüğün kapsamına giren toplumsal, siyasal, ekonomik sistemlerin olumsuzluklarının yazarın eserlerinde kötülüğün temel çıkış noktasını oluşturduğu görülür.

Shakespeare oyunlarında salt kötüler olmadığı gibi meleksi, pür iyi karakterler de yoktur. Kötülük yazarın dünyasında herkesi etkisi altına alabilecek kadar efsunlu bir yapıdadır. Macbeth gibi doğası iyi ve iyilik anlamında kabul gören soylu bir karakterin bile karanlık etkilere kapılarak kötülüğün doruklarına çıkabildiği görülür. Shakespeare'in yansıttığı dünyada kötülük bulaşıcı ve nüfuz eden bir yapıda ele alınır.

Shakespeare tragedyalarında kötülüğün yayıldığı zemin monarşidir, çevresel kötülüğün en büyük kaynağı da bu sistemdir. Yönetim ve yöneticilik olgusu yazarın tragedyalarında önemli bir yer tutar, gücü elinde tutmak isteyen yönetici kötülük yapmaktan çekinmemelidir. Ancak bu durum kötülük olgusuna da başka bir gözle bakmayı sağlar. Çünkü yönetici pozisyonundaki kişinin diğer insanlarla aynı etik değerler üzerinden yargılanamayacağı görüşü ortaya çıkar: Kott'un deyişiyle “iyi ve kötü kral diye bir şey yoktur, kral yalnızca kraldır”. Bu düşünce yönetici profilinin sınırlarını çizen Machiavelli'nin görüşlerini anımsatır, Shakespeare'in gücü isteyen karakterlerinin de bu düşünürün tavsiyeleri üzerinden şekillendirildiği anlaşılır. Shakespeare tragedyalarındaki kötü karakterlerin yükselme dönemleri de gerileme ve yok olma evreleri de Machiavelli tavsiyeleriyle doğru orantılı ilerlemektedir. Karakterler düşünürün tavsiyelerini uyguladıkları sürece gücü ellerinde tutarlarken bu ilkelerden saptıkça da kaybetmeye başlar.

Macbeth oyununda Makyavelist sistem eleştirisi Macbeth'in tahtı ele geçirmesine kadar sürerken sonrası saf bir kötülük hikâyesidir. Bunun nedeni tahtı ele geçirmesini sağlayan cinayetten sonra Macbeth'in akli dengesini yitirmesi ve her kararını delilik halinde vermesidir. Oyun boyunca vicdan azabından kaynaklanan iç hesaplaşmasını yaşayan Macbeth'in bu özelliğiyle katıksız bir kötü sınıftan ayrıştığı söylenebilir. Kötülüğünün bilincinde olan bir karakter olan Macbeth içinde yaşadığı düzeni deliliği için bir sahne olarak kullanır. Oyunun bir diğer kötü karakteri olan Leydi Macbeth de tüm akılcılığına rağmen vicdan azabı tarafından mağlup edilmiş ve o da aklını yitirmiştir. *Macbeth*'te kötülüğün doğası insanı yozlaştırmış ve kötülüğün enstrümanı olan akıl, vicdan tarafından yenilmiştir.

Othello oyununda antik dönemden beri kötülükle özdeşleştirilen yabancılık yine barbarlık tanımıyla ortaya çıkarken, Shakespeare bu şekilde yaftalanacak karakterini olabilecek en anıtsal boyutuyla yaratır. Çevresindeki herkesten daha yüce bir konumda olan Othello, içinde bulunduğu toplumun önyargısı nedeniyle en kolay harcanabilecek yerededir, bu da onu aslında hükmen mağlup yapacaktır. Oyunun kötü karakteri Iago ise akılcılığıyla ön plana çıkar. Shakespeare bu oyununda da çevresel kötülüğü ana karakterleri üzerinden somutlaştırır; Iago çıkarıcılığın ön planda olduğu kötü ve maddi bir

dünyanın temsilcisiyken, Othello manevi değerlerin yüceltildiği iyi bir dünyaya aittir. Yazarın bu oyununda da kötülüğün kazanmaya bu kadar yakın olmasının nedeni dünyanın bizzat kötü bir yer olmasıdır. Zemin bu denli bataklıkken aklını kullanan kötü birinin taşları doğru yerlere koyması her şeyin kötülüğe boğulmasına yetecektir.

Çalışmada ele alınan bir diğer Shakespeare oyunu olan *Kral Lear* da esasında dünyanın yozlaşmasını ve bu yozlaşmanın sonunda önlenemez bir şekilde çökmesini ele alır. İyilerin ve kötülerin net bir şekilde birbirlerinden ayrıldığı ve karşı karşıya geldiği bu oyunda zemin avantajını kullanan kötüler yine başarılı olurlar. Ancak diğer Shakespeare tragedyalarında olduğu gibi kötülük güçlendikçe kendi kendini zehirleyen bir olgudur ve bu durum kurulan kötücül düzenin de sonunu getirir. Yeni yönetimler yıkılır, ittifak halindeki kötücül güçler birbirine düşer ve yıkım gelir. Oyunlarında kötülüğü atmosferle de yansıttığını gördüğümüz Shakespeare bu oyunda da doğayı olabilecek en ürkütücü biçimde bir fon olarak kullanmıştır.

III. Richard, Shakespeare'in kötülüğüyle en barışık karakteri olarak karşımıza çıkar. Fiziksel özellikleri nedeniyle toplumdan dışlanmış biri olması onun kötülüğünün en temel sebebi olarak görülür. Richard da Edmund gibi doğayla derdi olan bir karakterdir. Doğumunun, bebekliğinin ve çocukluğunun da kötücül özelliklerle dolu geçtiği öğrenilen bu karaktere seyirci ya da okuyucu olarak acımak da mümkündür, ki bu da Richard'ın kötülüğünü anlaşılır ve kabul edilebilir kılan bir durumdur. Dezavantajları toplumun gözünde Richard'ı her zaman için bir 'öteki' yaparken o da aklını ve elinde tuttuğu yönetim gücünü kullanarak bir çeşit intikam almış olur. Ne kadar hak verilebilir olsa da Richard da diğer kötüler gibi yıkıma uğramaya mahkûmdur.

Kötülük olgusu tiyatro sanatında başından itibaren etkili bir malzeme olmuştur. İyiye kutsamanın yolu kötülüğü sahneye taşımaktan geçerken modern zamanlarda ve sonrasında kötüyü anlamanın, kabullenmenin ve hatta kimilerince desteklemenin yolu kötüyü kişileştirme, olay ve felsefi olarak sahneye taşımaktan geçmiştir. Shakespeare ise tragedyalarındaki kötü karakterleri, çağının kötücül politik sisteminin ve önyargılar üzerine inşa edilmiş toplumsal kültürünün kimi zaman sözcüleri, kimi zaman düşmanları olarak kurgulayıp sahneye taşımıştır. Onları yaşamsal boyutta hayatta tutan temel itkileri

şimdideki varlıklarına ve gelecekteki varlıklarına dair kuşkularıdır. Bunu sürekli ayakta tutmak adına salt kötü olmaktan çok kötü işler yapmak durumunda kalacak iyi mevkilere sahip karakterlerdir her biri. Kendileri bir yaşam süresi biçilmiş bir acziyete sahipken mevkileri kendilerinden büyüktür. Bu mevkilerin içine yerleşen insan kalıpları ve doğaları ister istemez ona uymaya çalışır. Çünkü iktidar insan yaşamının ötesinde bir mevcudiyete sahiptir ve şimdi kadar yarını da önemlidir. Bu yüzdendir ki onun mekanizmasının sürekliliği için Makyavelist bir yasaya ihtiyacı vardır. Her ne olursa olsun kazanmak, erkin ve erke ilişkin gerekliliklerin yapılması şarttır. Kişi o işi yapmaya göze aldığı zaman muktedir olacaktır. Shakespeare oyunlarında kötülük sözün yarasındadır.

KAYNAKÇA

- Genel Başvuru Kaynakları

Etimoloji Türkçe Web Sitesi. (2020). 28 04, 2020 tarihinde Etimoloji Türkçe Web Sitesi: <https://www.etimolojiturkce.com>

Türk Dil Kurumu. (2020). 28 04, 2020 tarihinde Türk Dil Kurumu Resmi Web Sitesi: <https://sozluk.gov.tr>

- Kitaplar

Aiskhylos (1997). *Persler* (1. b.). (G. Dilmen, Çev.) İstanbul, Türkiye: MitosBOYUT Yayınları.

Akın, Haydar (2001). *Ortaçağ Avrupa'sında Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Dost Kitabevi.

Alt, Peter-Andre (2016). *Karanlık Ruhun Arkeolojisi: İçimizdeki Kötülük*, çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Bauman, Zygmunt (1999). *Sosyolojik Düşünmek*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Brecht, Brecht (1999). *Bütün Oyunları* (Cilt VIII), çev. Özdemir Nutku, İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.

Cevizci, Ahmet (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cömert, Bedrettin (2010). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: De Ki.

Erhat, Azra (2020). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Fromm, Erich (1993). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*, çev. Şükrü Alpagut, İstanbul: Payel Yayınları.

Fuat, Memet (2010). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MSM Yayınları.

Goethe, Johann Wolfgang (2019). *Faust*, çev. İclal Cankorel, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Grotius, Hugo (1967). *Savaş ve Barış Hukuku*, çev. Seha L. Meray, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

- Hart, H. L. (2000). *Hukuk, Özgürlük ve Adalet*, çev. Erol Öz, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hooke, Samuel Henry (1993). *Ortadoğu Mitolojisi*, çev. Alâeddin Şenel, Ankara: İmge Kitabevi.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2000). *Siyah Pelerinli Adam-Tiyatro Eserleri: 7*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kleist, Henrich von (1990). *Kırık Testi*, çev. Hayrullah Örs, Ankara: Türkiye.
- Kott, Jan (1999). *Çağdaşımız Shakespeare*, çev. Teoman Güney, İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.
- Kuçuradi, İonna. (1967). *Nietzsche ve İnsan*. İstanbul: Yankı Yayınları.
- Lorca, Federico Garcia (2008). *Bernarda Alba'nın Evi*, çev. A. Turan Oflazoğlu, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Machiavelli, Niccolo (1994). *Prens*, çev. Nazım Güvenç, Çev.) İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Marlowe, Christopher (1999). *Doktor Faustus*, çev. İrfan Şahinbaş, İstanbul: Cumhuriyet.
- Martin, Lois (2009). *Cadılığın Tarihi*, çev. Barış Baysal, İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Schiller, Frederich (1958). *Haydutlar*, çev. Seniha Bedri Göknil, Ankara: Maarif Basımevi.
- Sartre, Jean-Paul (1965). *Gizli Oturum*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: De Yayınevi.
- Shakespeare, William (2014). *Macbeth*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shakespeare, William (2014). *Kral Lear*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shakespeare, William (2015). *Othello*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Shakespeare, William (2021). *III. Richard*, çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- **Makaleler**

Akman, Deniz Melek, & Köktan, Yavuz (2019). “Türk ve Yunan Mitolojilerindeki Yeraltı Âlemine Ait Unsurlar”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl 7, Sayı 19, ss. 209-225.

Aktaş, Sururi (2009). “Cezalandırmanın Amacı Üzerine”, *Hukuk Fakültesi Dergisi*, Cilt 13, Sayı 1-2, ss. 2-25.

Aktürk, Eyüp (2015). “Mantıksal Bir Sorun Olarak Kötülük”. *EKEV Akademi Dergisi*, Yıl 19, Sayı 62, ss. 35-50.

Akyayla, Ayşe (2019). “E. Durkheim ve B. Malinowski Ekseninde ‘Sapma’ ve ‘Suç’ Kavramlarına Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, ss. 68-76.

Alkan, Burcu (2014). “Faust Anlatılarında Ölümsüzlüğün Bedeli, Ölümün Mekanları”, *İstanbul: Ölüm Sanat Mekan Sempozyumu*.

Arıcan, M. Kazım (2006). “Kant'ın Kötülük Anlayışı ve Teodise Eleştirisi”, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 10, Sayı 2, ss. 217-235.

Avcı, İkbâl Bozkurt (2016). “Jean-Paul Sartre'ın Varoluşçu Düşüncesinin İzlerini Modern Sinemada Aramak: Çölde Çay Filmi”, *Selçuk İletişim*, Cilt 9, Sayı 3, ss. 321-342.

Ayyıldız, Nilay Erdem (2019). “An Evaluation of the Evil Characters in Shakespeare's Four Main Tragedies in terms of Machiavellian Principles”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, Cilt 3, Sayı 18, ss. 1037-1049.

Bağırlar, Belgin. (2019). “Youth violence on the British stage: In-yer-face theatre”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 16, ss. 604-615.

Baş, Elif (2019). “Othello’nun kör noktası: Kelimelerin oyunbazlığı”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 17) ss. 436-450.

- Birinci, Görkem (2011). “John Wild'in Doğal Hukuk Kuramı: Felsefi Realizmden İnsan Haklarına”, *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, Sayı 12, ss. 19-38.
- Çağıl, Orhan Münir (1947). “Jhering'in Hukuk Nazariyesinin Anahatları”, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, Cilt 13, Sayı 1, ss. 225-251.
- Çevik, Mustafa (2003). “David Hume'da Kötülük Sorunu”, *Dinî Araştırmalar Dergisi*, Cilt 6, Sayı 16, ss. 25-38.
- Çiğdem, A. Pınar (2010). “Dünya Tiyatro Tarihi İçinde "Hizmetçi Kız" Tipinin Gelişimi”, *Sanat Dergisi*, Sayı 2, ss. 129-138.
- Çınar, Aliye (2005). “Leibniz'de Kötülük Problemi ve Teodise”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 14, Sayı 1, ss. 161-177.
- Çobanoğlu, Özkul (2009). “Türk Halk Kültüründe Şeytan Telakkisi Üzerine Tespitler”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3-4, ss. 269-282.
- Dicle, Esra (2019). “Medea, Zehra, Mediha - Her Şey Değişir, Kadının Yazgısı Değişmez”, *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 66, ss. 379-407.
- Ercan, Cemile Akyıldız (2013). “Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar; Lilith, Lamia, Medea”, *ZfWT*, Cilt 5, Sayı 1, ss. 89-103.
- Erten, Meltem Uzunoglu (2018). “Euripides'in Medea'sının Trajik Sonunu Getiren Mitolojik ve Kültürel Unsurlar”, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 15, Sayı 41, ss. 240-252.
- Fırıncioğulları, Sevrâ (2015). “Gerçekleşen Bir Kötülük: Üst Sınıflardaki Yıkıcılık Eğilimi ve Topluluk Narsisizmi”, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 52, ss. 197-206.
- Fırıncioğulları, Sevrâ. (2018). “Suç, Sapma ve Toplumsal Kontrol”, *Sosyoloji Toplumbilim - İçtimaiyat İlmi Umran*, ss. 365-377.
- Güney, A. (2011). “Aristoteles ve Bertolt Brecht'in İngiliz Tiyatrosuna Etkileri”, *e-Journal of New World Sciences Academy*, Cilt 6, Sayı 1, ss. 135-144.

- Haklı, Şaban (2002). “Kötülük Problemi, Yaklaşımlar ve Eleştiriler”, *Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, ss. 195-211.
- İmamoğlu, Tuncay (2002). “Seneca Felsefesinde Kötülük Problemi”, *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, Cilt 2, Sayı 4, ss. 51-57.
- Işık, Harun (2018). “Kitab-ı Mukaddes ve Kur'an'a Göre Şeytan”, *Bozok Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 13, Sayı 13, ss. 35-74.
- Kalın, Fetullah (2015). “Friedrich Schleiermacher'in Düşüncesinde Kötülük Problemi”, *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 16, ss. 127-138.
- Karaküçük, Suna Arslan (2010). “‘Korkunun Kadınları’: Cadılar ve Cadıcılık”, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 13, Sayı 2, ss. 41-64.
- Kırilen, Gürhan (2018). “Origin of the Term 'Barbarian'”, *Doğu Asya Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, ss. 18-29.
- Kiriş, Nurten (2008). “Tarihsel Olarak Kötülük Problemi ve Çözüm Yolu Olarak Teodise”, *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 5, ss. 81-96.
- Kozal, Güneş (2013). “Rene Girard'ın Tragedya Kuramını ve Şiddet Kavramını Arthur Miller'in 'Cadı Kazanı' Metninden Okumak”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, Sayı 22, ss. 55-80.
- Öztürk, A. Serdar (2006). “Othello Bağlamında İnsan: Politikada İnsanın Değeri”, *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 21, ss. 441-451.
- Önalp, Ertuğrul (1986). “Şair ve Yazar Olarak Federico Garcia Lorca”, *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, ss. 227-233.
- Pelister, Tuğçe Gözde (2016) “Othello’da İlkel Kavramı Bağlamında Gölge Arketipi”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 15, ss. 99-109.
- Reyhan, Esmâ (2008). “Eski Anadolu Kültüründe Büyü ve Büyücülük”, *Akademik Bakış*, Cilt 2, Sayı 3, ss. 227-242.

- Sağlam, Tülin (2010). “Siyah Pelerinli Adam'da "Faust"”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 29, Sayı 1, ss. 7-23.
- Sayım, Huzeyfe (2004). “Zerdüştilik'te Kozmogoni ve Yaratılış”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 1, Sayı 16, ss. 91-101.
- Sinha, Gopal (2016). “The nature of Evil in Shakespeare”, *International Journal of Engineering Technology Science and Research*, Cilt 3, Sayı 12, ss. 42-48.
- Şahin, İlkay (2016). ““Sosyal Acıya’ Sosyolojik Yanıtlar: Bir Sosyodise Olarak Sosyoloji””, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Cilt 8, Sayı 1, ss. 7-31.
- Şahin, Naim (2004). “Hegel Felsefesinde Kötülük Problemi”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 45, Sayı 1, ss. 71-83.
- Şenlen Güvenç, Sıla (2011). “Sansür ve Sansürcü: Anthony Neilson'un Sansürcü Adlı Oyunu”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Cilt 31, Sayı 31, ss. 7-20.
- Tekin, Burcu (2015). “Ortaçağ İspanya'sında Büyü, Büyücülük ve "La Celestina" Adlı Esere Yansıması”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt 55, Sayı 1, ss. 305-324.
- Temel, Tamer (2016). “İspanyol Oyun Yazarı Federico Garcia Lorca'nın Kırsal Tragedyalarında ‘Gölge Kadınlar’”. *Sanat Dergisi*, Sayı 30, ss. 40-43.
- Ünal, Arif (2012). “Heinrich von Kleist'ın Eserlerinde Hak ve Adalet”, *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt 2, Sayı 28, ss. 109-126.
- Yalazı, Esra (2020). “Klasik Çağ Hellen Siyasi İmgeleminde Persler: Bir Kent-Devleti Tasavvuru”, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, Cilt 3, Sayı 7, ss. 1718-1757.
- Yalazı, Esra (2020). “Panhellenizmin Kölelik Boyutu”, *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, Cilt 1, Sayı 7, ss. 289-327.
- Yazıcı, Mine (2019). “Evrensel Bir Yazar Olarak Oscar Wilde”, *Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi / International Journal of Human Studies*, Cilt 2, Sayı 3, ss. 20-30.

Yıldız, Pelin (2005). “Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Göstergebilimsel Açıdan Bir Analiz”, *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 13, ss. 425-442.

Kiriş, Nurten (2008). “Tarihsel Olarak Kötülük Problemi ve Çözüm Yolu Olarak Teodise”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Dergisi*, Cilt 3, Sayı 5, ss. 81-99.

Yitik, Ali İhsan (2003). “Hint Dinlerinde Kötülük ve Şeytan”, *Milel ve Nihal*, Cilt 1, Sayı 1, ss. 21-39.

- **Kitap İçi Bölüm**

Berktaş, Fatmagül (1992). “Kadınların Tarihinden Tüylar Ürpertici Bir Yaprak”, *Cadılar, Büyücüler ve Hemşireler* (yaz. Barbara Ehrenreich), Kavram Yayınları, ss. 73-78.

Nutku, Özdemir (2014). “Kral Lear Üzerine”, *Kral Lear* (yaz. William Shakespeare), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss. v-xxv.

Nutku, Özdemir (2015). “Othello Üzerine”, *Othello* (yaz. William Shakespeare), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss. v-xvii.

Nutku, Özdemir (2021). “Giriş”, *III. Richard* (yaz. William Shakespeare), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss. v-xlii.

Öztürk, Esengül Akıncı (2018). “Aiskhylos, Persler 374-383: Hellenler mi Yoksa Persler mi?”, *1. Uluslararası İstanbul Dil-Kültür ve Tarih Kongresi Tam ve Özet Metin Kitabı*, İstanbul: Güven Plus Grup Danışmanlık A.Ş. Yayınları, ss. 96-102.

Sevgen, Cevza (2014). “Önsöz”, *Macbeth* (yaz. William Shakespeare), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, ss. XXXI-XLVI.

- **Basılmamış Kaynaklar**

Çetintaş, Serhat (2018). *Değerler Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Ütopya Olarak Nitelendirilen Eserlere Sosyolojik Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Do. Dr. M. Murat Özkul, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Balıkesir.

Green, Jonathan Montgomery (2012). *Playing Devil's Advocate: The Attractive Shakespearen Villain*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Joseph Condidio, University of Arkansas, Fayetteville.

Güler, Birgül Yeşiloğlu (2016). *Suskunluk Sarmalı Bağlamında Tiyatro Metinlerde "Susma Eylemi"*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Selahattin Yıldız, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, İstanbul.

Kocaoğlu, Rıza (2010). *Philip Ridley'in "Kürklü Merkür" Adlı Oyununun Dramaturjik Olarak İncelenmesi ve "Darren" Karakterinin Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Öğr. Gör. Zurab Sıkharulidze, Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İleri Oyunculuk Anabilim Dalı, İstanbul.

Sevim Salman, Yasemin. (2010). *Modern ve Modern Sonrası Tiyatroda Karakterin Evrimi*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Murat Tuncay, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

Sır, Onur (2010). *Hukuk Devleti Açısından Kanunların Anayasaya Uygunluğunun Yargısal Denetimi*, Doktora Tezi, dan. Yrd. Doç. Dr. Tijen Dünder Sezer, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kamu Hukuku Anabilim Dalı, İzmir.

Wooster, Jean (1942). *The Problem of Evil in Shakespeare's Plays*, Lisans Tezi, Oklahoma College, Oklahoma.

Yıldıztaş, Belma (2010). *Jean-Paul Sartre'da ve Albert Camus'de Özgürlük Kavramı*, dan. Prof. Dr. İonna Kuçuradi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, İstanbul.

- İnternet Kaynakları

Karakoç, E. (2019). Antik Romalıların Gözünden "Zalim Barbarlar", *Kozmosun Genetiği Web Sitesi*: <http://www.kozmosungenetigi.org> [30.01.2020].

ÖZGEÇMİŞ

İbrahim Alp OKUR

Eğitim

2018 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
Dramatik Yazarlık – Dramaturgi Anasanat Dalı

2013 Karşıyaka Necip Demir AİML ve ATML / Radyo-TV Bölümü

İş Deneyimi

2021 – İzmir Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları / Sahne Amiri (Halen)

2021 – Herkesin Var Bir Leyla’sı, İzmir Devlet Tiyatrosu / Yazar

2021 – Kanatlı Ağaç (Yönetmen: Işınsoy Ersan), Uçan Pelerin Kukla Tiyatrosu /
Dramaturg

2020 – Sonrası Sessizlik (Yönetmen: Serdar Saatman), Tiyatro Oyun Kutusu “Kısa
Oyunlar – Mekanlar III”, 24. İstanbul Tiyatro Festivali (Pandemi nedeniyle iptal edildi) /
Oyun Yazarı

2020 – Gangster (Yazan: Ferhat Ergün - Yönetmen: Serdar Saatman), İzmir Büyükşehir
Belediyesi Deneme Sahnesi / Yönetmen Yardımcısı – Sahne Amiri

2019 – TRT FM / Tek Yön / Metin Yazarı

2018 – TRT FM / Tek Yön / Metin Yazarı

2017 – TRT RADYO-1 / Birtakım İncelikler / Metin Yazarı

2017 – TRT NAĞME / Musiki Ustaları / Metin Yazarı

2017 – TRT TÜRKÜ / Türkü Çınarı / Metin Yazarı

2016 – Gölge Ustası (Yazan: Yeşim Müderrisoğlu, Yıldırım Türker – Yönetmen: Levent
Niş), İzmir Devlet Tiyatrosu / Stajyer Dramaturg

2016 – İki Siyah Çanta (Yön: Mustafa Çolak), Sahneleme Ödülü, Suat Taşer Kısa Oyun
Yarışması

2016 – Ateşkes, Mansiyon Ödülü, Suat Taşer Kısa Oyun Yarışması

2015 – TRT FM / Gecenin İçinden / Stajyer Metin Yazarı

2013 – 2013 DEÜ GSF Kısa Oyunları – Dramaturg

2013 – Beklenen (Öykü), Mansiyon Ödülü, Melikgazi Belediyesi Göç Konulu Hikâye Yarışması

2013 – SKY TV / Stajyer

Yayımlanan Yazılar ve Diğer Çalışmalar

2021 – Bin Yeni Yara (Öykü Dosyası) / Yazar / Varlık Dergisi tarafından düzenlenen 2021 Yaşar Nabi Nayır Gençlik Ödülleri’nde tartışmaya açılan 8 dosya arasında yer aldı

2020 – Kıyıya Vuran Şişenin İçinden Çıkan Mektup (Mektup), letterstosongs.com

2020 – Bin Yeni Yara (Öykü), oggito.com

2020 – Ölüler Çağından Karanlık Bir Oyun Eleştirisi: Babil (Eleştiri), tiyatrolestirmenleribirligi.com

2019 – Yasta Gizli Kahkaha: Yalınayak Müzikhol (Eleştiri), tiyatro.co

2019 – Tırnak İçinde “Tiyatro Hemhâl”, dirensanat.com

2019 – Tek Kişilik Krallıkta Tekinsiz Misafirlik: He-Go (Eleştiri), TEB Oyun, Sayı: 41

2019 – Alın Yazısında Gizli Can Pazarı: Kader Can (Eleştiri), tiyatro.co

2019 – Suyun En Dibinden Sevgilerle: Hakikat, Elbet Bir Gün (Eleştiri), Mimesis Dergi

2019 – Unutmak Yok Olmaktır: Unutulan (Eleştiri), TEB Oyun, Sayı: 40.

2019 – Bir Şarkının Hayaleti: Nihayet Makamı (Eleştiri), TEB Oyun, Sayı: 40.

2018 – 10 Maddede Neden Jean Genet Okumamalı / İzlememelisiniz (İnceleme), kalemkahveklavye.com

2018 – Tarihi Yeniden Yazmak: Yeni Tarihselcilik (İnceleme), kalemkahveklavye.com

2018 – Distopyalar Güzelleştirir: Hayvan Çiftliği (Eleştiri), TEB Oyun, Sayı: 38.

2018 – “Her Şey Kızım İçin” ya da “Heather, The Totality” Üzerine Sıradan ama Sıra Dışı Bir Hikâye (İnceleme), kalemkahveklavye.com

2018 – 10 Maddede Neden Thomas Bernhard Okumamalıyız (İnceleme), kalemkahveklavye.com

2018 – Köpek (Öykü), Öykü Gazetesi, Sayı: 18.

2018 – Özkiyım... Özyıkım... Özgürlük: Varoluşçu Tiyatro (İnceleme), kalemkahveklavye.com

2018 – Varoluşçu Olmamak İçin 10 Sebep (İnceleme), yazarlik101.com

2017 – Henrik Ibsen’in “Bir Halk Düşmanı” Olarak Portresi (İnceleme),
kalemkahveklavye.com

2017 – Tabanca (Öykü), kalemkahveklavye.com

2017 – Hasta Toplumların “Hasta” Yazarları: Sevim Burak, Antonin Artaud, Thomas
Bernhard Yazını

(İnceleme), kalemkahveklavye.com

2017 – Bir Kendini Gerçekleştirme İdeali Olarak İntikam: Varoluşçu Felsefe Ekseninde
Hamlet

İncelemesi (İnceleme), kalemkahveklavye.com

2016 – Sait Faik Abasıyanık Öykücülüğü ve Sevginin Bittiği Yer (İnceleme),
kalemkahveklavye.com

2013 – Beklenen (Öykü), Göç Hikayeleri, Der: Sergül VURAL, T.C. Kayseri Melikgazi
Belediyesi, Öykü Armağanı

2013 – Acı (Öykü), Kurşun Kalem Edebiyat Dergisi, Sayı: 24.

Yabancı Dil

İngilizce – Pre intermediate