www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

INTERNATIONAL BALKAN UNIVERSITY
Sponsored by IBU

Research Article / Araştırma Makalesi

Yazgıların Elindeki Hayatlar: *İkinci Katil* ve *Tarla Kuşuydu Juliet* Oyunlarında Metinlerarasılık

The Lives in the Hands of Destinies: Intertextuality in İkinci Katil and Tarla Kuşuydu Juliet

Dilek Zerenler*

Abstract: Intertextuality in fact has been revealed in the 1960s by a French writer, Julia Kristeva, and has been extensively used in postmodern texts. The competition between drama and cinema/technology/media in polyphonic period forces playwrights to find out new ways of telling and styles to reach a new audience. In this respect, the playwrights who prefers to use intertextuality in their plays achieve to reach the reader/audience with a classic text through a different approach is the result of the movement of contemporary art. Turkish playwright Serhat Yiğit in his play, *İkinci Katil* and Israeli playwright Ephraim Kishon in his play *Tarla Kuşuydu Juliet* use intertextuality in their plays. In *İkinci Katil* the life of murderer is given even though he is not so important in Shakespeare's play *Macbeth*. Also, the witches play an important role to foreground the psychology of humanbeing against the test of greed and power. In *Tarla Kuşuydu Juliet*, the playwright deals with the terrible marriage of Romeo and Juliet. Shakespeare who creates love affairs within these characters in his period also exists as a character in this play to solve the problems of Romeo and Juliet. The aim of this study is to find out the reason for using intertextuality in these two plays, the effect of the main text on the produced text, and the contribution of intertextuality to contemporary drama. The method is to focus on the data of dramaturgy instruments such as the usage of language, creation of dialogue, characterization, etc. to foreground the styles of the playwrights.

Structured Abstract: Intertextuality in fact has been revealed in the 1960s by a French writer, Julia Kristeva, and has been extensively used in postmodern texts. In the postmodern period, it is not possible any longer to speak of originality or the uniqueness of the artistic object, because every artistic object is so clearly assembled from bits and pieces of already existent art. Intertextuality is used not only in the genres such as novel and short stories but also in drama.

Intertextuality is the shaping of a text's meaning by another text, either through compositional techniques such as quotation, allusion, calque, plagiarism, translation, pastiche or parody.etc.or by interconnections between similar or related works perceived by an audience or reader of the text. These references are sometimes made deliberately, depend on a reader's prior knowledge and understanding of the referent, in othe words these references require intellectuality. The competition between drama and cinema/technology/media in polyphonic period forces playwrights to find out new ways of telling and styles to reach a new audience. In this respect, the playwright who prefers to use intertextuality in their plays achieve to reach the reader/audience with a classic text through a different approach is the result of the movement of contemporary art.

* Prof. Dr., Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, Selçuk Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü
Prof. Dr., Dilek Sabancı State Conservatuary, Selçuk University, Performing of Arts Department
ORCİD 0000-0003-3413-9046
dilekzerenler@hotmail.com

Cite as/ Atıf: Zerenler, D.(2022). Yazgıların elindeki hayatlar: *İkinci Katil* ve *Tarla Kuşuydu Juliet* oyunlarında metinlerarasılık.*Turkish Studies*, *17*(3), 671-684. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.57969
Received/Geliş:14 March/Mart 2022
Accepted/Kabul:25June/Haziran 2022
Published/Yayın: 30June/ Haziran 2022
Checked by plagiarism software
© Yazar(lar)/Author(s) | CC BY-NC 4.0

Turkish playwright Serhat Yiğit in his play, *İkinci Katil* and Israeli playwright Ephraim Kishon in his play *Tarla Kuşuydu Juliet* use intertextuality in their plays. In *İkinci Katil* the life of murder is given even though he is not so important in Shakespeare's play *Macbeth*. Also, the witches play an important role to foreground the psychology of human being against the test of greed and power. In *Tarla Kuşuydu Juliet*, the playwright deals with the terrible marriage of Romeo and Juliet. Shakespeare who creates love affairs within these characters in his period also exists as a character in this play to solve the problems of Romeo and Juliet. The aim of this study is to find out the reason for using intertextuality in these two plays, the effect of the main text on the produced text, and the contribution of intertextuality to contemporary drama. The method is to focus on the data of dramaturgy instruments such as the usage of language, creation of dialogue, characterization, etc. to foreground the styles of the playwrights.

Shakespeare, who is a well-known playwright with many succesful plays, established an intertextual relationship with other texts while writing his plays. The contemporary playwrights Serhat Yiğit and Ephraim Kishon follow the way of Shakespeare. While Yiğit quotes from *Hamlet, King Lear* and his *135. Sonnet*, Kishon refers to *Othello, Antonious and Cleopatra*, *Macbeth* and *Hamlet*. They use these quotations through the needs of their text. In *İkinci Katil* Marlowe is seen as the close friend of Warden's father, in *Tarla Kuşuydu Juliet* Shakespeare is used as a mediator between the couple. Besides the plot of the main plays, the characters and quotations from the different plays of Shakespeare are used in this intertextual relationship. It is seen that Serhat Yiğit also questions the understanding of official history in his play. Yiğit, who writes his play with a postmodern approach claims that history, masterpieces and great discourses do not actually describe the life of ordinary people, and uses ordinay people as major characters in his plays. Also, Kishon gives Romeo and Juliet as an ordinary couple who were well-known lovers once upon a time. In addition, the use of Shakespeare as a character in *Tarla Kuşuydu Juliet* is a reflection of the idea of removing the people and concepts that are considered taboo and sanctified from the central position. The ordinariness of people and thoughts comes to the fore in the postmodern understanding, which considers masterpieces/classics as accomplices of power and institutionalized culture. From past to present, it is known that the preference of transferring someone else's words and characters to their own text, adds aesthetic value to the produced text, strengthens the claim of the playwright who conveys the words, benefits from the power and effect of the other text, etc.Although both authors quote from Shakespeare's plays/sonnets, the technique they use is different from each other. While Yigit states the names of the plays he quotes in the footnote, Kishon writes the words of Shakespeare in bold in the text. This different attitude brings a different reader. Yiğit chooses not to take into account the intellectual background of the reader and prefers to indicate which play each quote he made belongs to. Kishon, on the other hand, does not imply an intertextual relationship to the reader. This approach is also an indication that the author does not have a responsibility to guide the reader in order to understand the text correctly. Reproduction of Shakespeare's works, which has an important place in the history of world theater, along with an intertextual style makes today's reader aware of classical works while adding depth and richness to the semantic layer of the produced text.

Keywords: Drama, Postmodernism, Intertextuality, Shakespeare, *İkinci Katil, Tarla Kuşuydu Juliet*

Öz: Metinlerarası kavramı 1960'lı yıllarda ilk kez Fransız yazar Julia Kristeva tarafından kullanılmış, postmodern dönemin birçok eserinde de yaygın olarak uygulamıştır. En geniş anlamıyla bir metnin içinde başka bir döneme, yazara veya üsluba ait metinlerin yer alması olarak tanımlanabilecek metinlerarası ilişkiyi roman, hikaye gibi türlerin yanı sıra oyun metinlerinin dramatik yapısında da görmek mümkündür. Tiyatro sanatının sinema ve teknoloji ile yarıştığı çoksesliliğin esas alındığı bu dönemde oyun yazarları anlatı dilinin veya üslubun da günümüz seyircisini yakalayacak şekilde olması için yeni arayışlara girerler. Bu bağlamda metinlerarası anlatım tarzını tercih eden oyun yazarları başka metinlerdeki karakterleri, olay örgüsünü vs. kendi kurgu dünyalarının dinamiklerine uygun bir şekilde dönüştürerek seyirciye/okuyucuya sunar.Türk oyun yazarı Serhat Yiğit'in kaleme aldığı *İkinci Katil* ve İsrail'li oyun yazarı Ephraim Kishon'un yazdığı *Tarla Kuşuydu Juliet* de metinlerarası ilişkinin olduğu oyunlardandır. *İkinci Katil*'de Shakespeare'in önemli eserlerinden biri olan *Macbeth* oyununda adı bile verilmeyen bir katilin hikayesi merkeze alınır. Cadılar, bu oyunda da insanı kehanetleri ile güç ve hırs konusunda sınava tabi tutarlar. *Tarla Kuşuydu Juliet*'te ise Shakespeare'in ünlü oyunu *Romeo ve Juliet* oyunundaki âşıkların mutsuz evlilik hayatları ele alınır. Döneminde Romeo ile Juliet'i birbirine kavuşturmayarak büyük bir aşk hikayesi yaratan Shakespeare bu oyunda olaylara müdahale etmek üzere çiftin evine gelen bir oyun kişisidir. Bu çalışmanın amacı iki oyunda da başka metinlerden izlere yer verilmesinin nedenini, üretilen metne ana metnin katkısını ortaya çıkarmaktır.

İki çağdaş oyunda da metinlerarasılığın izi sürülerek, tiyatro alanında metin yazımındaki arayış neticesinde kullanılan bu kavramın günümüz tiyatro sanatına katkısı üzerinde durulmuştur. Bu çalışmada metinlerarası ilişki üretilen oyunlardaki dil kullanımı, karakterizasyon, diyalog oluşturma vs. gibi dramaturjik verilerle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Drama, Postmodernizm, Metinlerarasılık, Shakespeare, *İkinci Katil*, *Tarla Kuşuydu Juliet*

Giriş

Postmodernizm kavramı 1960'larda New York'ta yaşayan sanatçılar ve eleştirmenler arasında ortaya çıkmış ve 1970'lerde tüm Avrupa'da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sarup postmodernizmi 'kısmen yeni bir toplum tipinin betimlenişi, kısmen de sanatın farklı dallarında boy gösteren post-yapısalcılığı tanımlayan yeni bir terim' şeklinde açıklar. (Sarup, 2017, s. 189). Postmodernizm bireysel ve toplumsal kimliğin yeniden tanımlandığı bir süreçtir. Bütünlükçü, tek tipleştirici totaliter bir siyaset yerine çoğulcu ve özgürlükçü demokrasi anlayışı benimsenir. "Marxçılığın da bir parçası olduğu 'Aydınlanma Tasarı'yla birlikte anılan ilerlemenin kesin doğruluğu savunusunun yerini günümüzde artık olumsallık ile değişebilirlik bilinci almıştır. Marx'ın çok büyük bir takdirle karşıladığı, komünizm aracılığıyla da evcilleştirmeyi umduğu sanayi teknolojisinin verimliliği, meydanı olduğu gibi evrensel tüketimciliğe bırakmıştır." (Sarup, 2017, s. 187). Sarup postmodernizmin siyasi düzlemde Marksçılığa, kültürel düzeyde ise modernizme yönelik bir saldırı olduğunu belirtir. (Sarup, 2017, s. 254).

Postmodernizm bütün otoritelere karşı çıkar; mutlak olarak bilinen her şey yok edilebilir. 'Tek bir gerçek, tek bir anlam vardır' anlayışına karşı, 'çok gerçek ve anlam vardır' anlayışı kabul görür. Ben'in, derinliğinin yitimi söz konusudur. François Lyotard, *Postmodern Durum* adı kitabında modern çağın büyük anlatılarına, bilimin insanlığa özgürlük getirdiği inanışına karşı çıkar. (Lyotard, 2014, s. 75). Postmodern anlayışa göre tarih 'varsayılmış, kurgulanmış bir gerçeği' yansıtır. Postmodern dönemde "Her günü ayrı ayrı yaşama kararlılığı ve günlük yaşamı küçük vakaların oluşturduğu bir dizi olarak tanımlama, bütünüyle akılcı yaşam" söz konusudur. (Bauman, 2019, s. 131). Bu yaklaşım 'sabitlenmeyi reddetmek', 'bir yere bağlanıp kalmamak', 'yaşamı tek bir mesleğe bağlamamak', 'geleceği kontrol etmemek ama geleceğin ipotek edilmesini de reddetmek', 'geçmişle bağlantıyı kesmek yani bugünü tarihten koparmak', şeklinde zamanın farklı algılanmasını da beraberinde getirir.

Postmodern sanatta ise seçkinci kültür ile popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımının çöküşüyle birlikte metinlerarasılık/yenidenyazma, parodi, pastiş, kolaj ve montaj gibi yeni terimler ortaya çıkar. Metinlerarasılık genel olarak bir edebi metnin dokusuna hem edebiyat hem de başka alanlardan metin parçalarının dahil edilmesi, bir başka yazara ait bir metnin yeni metinde yeni işlevlerle donatılarak dönüştürülmesidir. Bu kavram ilk kez 1960'lı yıllarda Fransız yazar Julia Kristeva tarafından bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve her söylemin başka söylemlere yer vererek oluşturduğu çoksesli bir yapıyı anlatmak için kullanılmıştır. Bakthin'in "Herhangi bir söyleyen henüz gösterilemeyen nesneler karşısında bir Adem değildir ki ilk kez adlandırılsın" (Akt.Aktulum, 1999, s. 28) sözlerinden de anlaşılacağı üzere metinlerarasındaki ilişkinin temelleri aslında çok eskiye dayanır. Eagleton da şu sözlerle Bakthin'in görüşünü destekler:

> "Anlam belirli bir gösterene iliştirilmiş bir kavram değil, gösterilenlerin potansiyel olarak sonsuz oyunun ürünüdür… Gösterenler sürekli olarak gösterilenlere, gösterilenler ise gösterenlere dönüşürler ve hiçbir zaman kendisi de bir gösteren olmayan nihai bir gösterilene ulaşamazsınız" (Eagleton, 1990, s. 150).

İktibas, telmih, irad-ı mesel, tazmin gibi klasik edebiyatta sıkça kullanılan edebî terimler de metinlerarası ilişkinin postmodern öncesi dönemde de varlığını gösterir. Metinlerarası yazındaki

koşutluk, karşıtlık ve geçişkenlik alıntı, gizli alıntı, yansılama, dönüştürüm (parodi) ve öykünme aracılığıyla içeriksel olduğu kadar biçimsel dönüşümlerle de gerçekleştirilebilir. Metinlerarası ilişkide kullanılan kolaj başka bir metne ait olan parçanın hiçbir dönüşüme uğramadan yeni metne eklemlenmesi ile ortaya çıkar ve çoğu zaman kopukluk etkisi uyandırır. Bu yaklaşım, geleneksel sanatın bütünlük arayışı yerine parçalı sanat görüşünü benimseyen postmodern sanat anlayışına da uygundur. Bir başka deyişle geleneksel yazının çizgisel bütünlük anlayışının karşısına metinlerarası ilişki neticesinde ortaya çıkan kopukluk ve ayrışıklık çıkar. Metinlerarası yazında sıkça kullanılan montoj tekniği ise gerçekliği parçalar, böylece gerçeğin parçalardan oluştuğunu gösterir. Bu süreçte vurgunun içerikten biçime ya da biçeme kayması, gerçekliğin imajlara dönüşmesi, kendi içinde süreklilik arz eden tek tek anlarda zamanın parçalanması söz konusudur.

Postmodern dönemde ortaya çıkan eserlerde, eski yazına dair unsurların izine rastlanması özgünlük düşüncesinin de olmadığını gösterir. Postmodern anlayış hiçbir metnin öncesiz olarak ele alınamayacağı savını ortaya koyarken her yapıtın bir başka yapıttan yola çıkılarak yazıldığını ve eski yapıtlarla sürekli bir ilişkinin olduğunu vurgular.

Çağdaş oyun yazarları Serhat Yiğit *İkinci Katil*'de, Ephraim Kishon *Tarla Kuşuydu Juliet*'te Shakespeare'in oyunları ile metinlerarası ilişki kurarak Shakespeare'in yarattığı dünyayı farklı bakış açısıyla günümüz seyircisine/okuyucusuna ulaştırırlar. Bu çalışmada üretilen metinlerin ana metinle ilişkisi karakter, olay örgüsü, dil, uzam vs. gibi dramaturjik unsurlar aracılığıyla incelenmiştir.

Hırs ve Ölümün Yansıması: *İkinci Katil*

Serhat Yiğit'in kaleme aldığı *İkinci Katil* adlı oyunda Shakespeare'in *Macbeth* oyununda Banqou'yu öldüren üç katilden ikincisinin hikayesi anlatılır. Oyunda Warden ve Mary meyhane işleterek hayatta kalmaya çalışan bir çifttir. Sıradan hayatlarında birçok sorunla mücadele ederken Kral Macbeth'in Warden'a Banquo'yu öldürmesini emretmesiyle herşey değişir. Shakespeare'in oyununda, sadık bir asker olan Macbeth yavaş yavaş bir katile dönüşürken *İkinci Katil*'de Warden da Macbeth'in geçtiği evreleri yaşar. Mary de Lady Macbeth gibi attıkları her adımın doğru olduğuna kocasını inandırırken bir yandan da kendi yıkımını hazırlar.

İkinci Katil oyununda yazar cadıları 'öteki' şeklinde adlandırır ve bu tercihin cadıların hermafrodit olmalarından kaynaklandığını özellikle belirtir: Cadılar "Korse ile incelmiş belleri, dışarı taşan bereketli ve diri kadın göğüsleri, belirgin kalçaları, derin yırtmaçlarının yanısıra gür ve bakımsız sakal ve bıyıkları… ne kadınsı, ne de erkeksi bir tavır içindedirler" şeklinde tanımlanır. (Yiğit, 2017, s. 3). Yüksel Shakespeare'in *Macbeth* oyununu değerlendirdiği çalışmasında cadıların Macbeth'in yazgısını belirlemediklerini, sadece "usta falcılar gibi doğru kehanette bulunduklarını" belirtir. (Yüksel, 2017, s. 213). Bir başka deyişle Macbeth'in yazgısını belirleyen cadılar değil kendi iradesidir.

Shakespeare dönemindeki eğlence anlayışında önemli bir yeri olan doğaüstü varlıkların (Greenblatt, 2016, s. 348) Yiğit'in oyununda 'öteki' olarak adlandırılması, günlük hayatta herkesin görmek istemediği, yok saydığı, ötekileştirdiği kişilerin postmodern bir yaklaşımla göz önüne gelmesi olarak da yorumlanabilir. Cadılar bu oyunda da güç arzusu, hırs gibi bastırılmış duygu ve düşüncelerin ortaya çıkmasına aracı olurlar. Üçüncü Öteki, insanların korkularına Şeytan, Nefs, Cin, Peri vs. gibi isimler taktıklarını söyleyerek insan doğasının gerçeğine dikkat çeker. Cadılar insanı ve insanî değerlerdeki tutarsızlığı "iyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek, (Shakespeare, 2020, s. 4), Ötekiler ise "Tanrılardan çalıp ateşi insanlığa vermek iyi, tanrılardan çalıp ateşi insana vermek kötü" sözleriyle ifade ederler. (Yiğit, 2017, s. 4).

Yiğit *İkinci Katil*'in açılış sahnesinde Shakespeare'in oyunundaki kehanet sahnesine gönderme yapar. Ötekiler oyunun başlamasından önceki zaman diliminde Macbeth ve Banquo'ya gelecekleri hakkında kehanette bulunmuşlardır. Oyun Ötekiler'in Macbeth ve Banquo'nun verdikleri tepkilerle alay etmeleri ile başlar:

> "İkinci Öteki: Nasıl da kendinden geçti. Selam sana Macbeth! Selam yarının kralına deyince.
> Üçüncü Öteki: Ah sanki aşağı kalır yanın var benden. 'Selam Cawdor beyine!' Birinci Öteki: Kendimi övmeyi sevmem bilirsiniz ama severim Diğerleri'ni övmeyi, övdükçe tıpkı soğan soyar gibi, kalplerine dek inmeyi… Daha "Selam Glamis beyine!" dediğimde indirdi yelkenleri suya tıpkı kadırgası top atışlarıyla parelenmiş gibi" (Yiğit, 2017, s. 3).

Oyunun açılışında yazar Warden'ı yumaşak huylu, herkesle iletişim yoluyla anlaşmayı tercih eden, merhamet duygusu yüksek biri olarak çizer. Ancak Lord Lowrey'in Warden'ın tüm uyarılarına rağmen müşteri olarak meyhaneye gelen Ötekiler'i rahatsız etmesi üzerine Warden kendinden beklenmeyecek bir davranış sergiler: "bıçağı [Lord Lowrey'in] gırtlağına daya[dığı]" anda Mary araya girip Warden'ı sakinleştiririr. Oyun ilerledikçe bir katile dönüşen Warden ilk kez bu sahnede şiddet uygulamaktan çekinmeyen, hayatta kalmak için bir başkasının hayatına son verecek kadar zalim biri olarak verilir.

Ötekiler, Warden ile ilk kez onun hanında karşılaşırlar ve onu sırasıyla, 'selam sana ateşten koru alan maşa, selam sana kralın kınındaki kılınç, selam sana bir çivinin nalı ve bir nalın atı, atın süvariyi kurtarmadığı o hikayedeki çivi' diyerek selamlarlar. (Yiğit, 2017, s. 13). Bu karşılaşmadan sonra Warden, Ötekiler'in fısıltıyla söyledikleri bu sözlerin etkisinde kalacak ve meyhanede yaşadığı her olayı bu kehanetlere göre yorumlayacaktır. Ötekiler, ikinci kez Warden'ın karşısına herkesin uykuda olduğu bir sırada çıkarlar ve Warden'ın birçok insan gibi ikiyüzlü oluşunu dile getirirler: "Başına ne geldiyse hırslarından geldi Warden, anlasana. Ah sizin sanlar, ah diğerleri… Kadın, çocuk, erkek, yaşlı, genç aynısınız hepiniz… Kendinizden bile saklıyorsunuz kendinizi… Çok güvendin çünkü kendine, kendi ellerinle biçim vermek istedin kaderine." (Yiğit, 2017, s. 54). Warden da bilinçaltında tüm yaptıklarına dair bir istek yattığını kabul eder: "Evet yükselmek istedim, bedeli ne olursa olsun hem de iyi yaşamak istedim ve iyi yaşatmak karımı. Ama istemek gibi değilmiş yapmak, ellerimden silsem de aklımdan silemiyorum Banquo'nun kanını…" (Yiğit, 2017, s. 55). Warden da Macbeth gibi eline bir kez kan bulaştı mı arka arka cinayet işleyeceğinin farkındadır. Bu düşünceyi İkinci Öteki şu sözlerle ifade eder: "… Her zaman yalan söyleyebilir bir kez söyleyen ve herkesi öldürebilir birkez birini öldüren hatırla bunu!" (Yiğit, 2017, s. 55). Ötekiler son kez Warden'ı uyarırlar; onun katillerden korunmasını, seçtiği yolda tereddüt etmemesini, bir annenin doğurduğu hiç kimsenin onun canını alamayacağını söylerler. Bu sahne Shakespeare'in oyunundaki Macbeth'in ikinci kez cadılarla konuştuğu sahneyi anıştırır.

Ölümün kol gezdiği bu oyunda yazar Shakespeare'in bir başka oyunundaki, *Hamlet*'teki,Mezarcıları sahneye çıkarır. Mezarcılar *Hamlet*'te olduğu gibi bu oyunda da hayat ve ölüm hakkında çarpıcı yorumlar yaparlar. Macbeth'in iktidarıyla birlikte ülkeye karanlığın hakim olduğunu ve insanların bu ağır ve kasvetli havadan dolayı ölü gibi dolaştıklarını dile getirerek toplumun içinde bulunduğu durumunu sahneye taşırlar.

Shakespeare'in çağdaşı oyun yazarı Marlowe, Marlow adı ile *İkinci Katil'*de yer alır. Marlow, Warden'ı çocukluğundan itibaren tanıdığı için ondaki değişimin farkındadır ve yeri geldikçe de karı kocayı kader konusunda uyarır. Marlow "Sözünüzün üstüne söz söylemek gibi olmasın güzel Mary ama o ucubeler cadıysa eğer, cadılar çaresiz kulakların duymak istediğini söyler" diyerek cadılara ve onların sözlerine anlam yüklemenin boş olduğunu hatırlatır. (Yiğit, 2017, s. 22). Marlow "… dikkat edin kaderiniz belirlesin geleceğinizi, sabırsız olup kendiniz çizeye kalkmayın kaderinizi…Huzurlu bir vicdandan daha rahat bir yastık yoktur dünyada ve en az kader kadar büyük bir yalandır insanın kendi kaderini çizebileceğine olan inancı da" sözleriyle bir yandan sağduyunun ve vicdanın sözcülüğünü yapar, bir yandan da oyunun sonunda yaşanacaklara ışık tutar. (Yiğit, 2017, s. 26/43).

Shakespeare'in oyununda Macbeth'in şatosunu bekleyen ancak Duncan'ın öldürüldüğünden bile haberi olmayan Kapıcı bu oyunda da karşımıza çıkar. Shakespeare

Macbeth'te Kapıcı'ya renkli bir kişilik vererek oyunun psikolojik yoğunluğunu rahatlatmayı başarır. Macbeth ve Lady Macbeth'in karanlık planlarına rağmen güneşin doğmasıyla birlikte hayat yeniden yeniliklere açılır ve Kapıcı gibi sıradan insanlar için herşey eskisi gibi devam eder. Bir başka deyişle Shakespeare Kapıcı karakteriyle "sahnede canlandırılan trajik eylemin, sıradan insanların sıradan yaşamlarının ne denli uzağında olduğunu vurgular." (Yüksel, 2017, s. 225). *İkinci Katil*'de ise Kapıcı, Duncan'ın savaşı kazandığını, o gece Macbeth'in şatosundakalacağını ve bu yüzden şaraba ihtiyacı olduğunu söylemeye gelir. Kapıcı'nın ikinci kez sahneye çıkışında *Macbeth* oyununda olduğu gibi kapı sertçe ve sürekli vurulur. Bu sefer kapıyı vuran Kapıcı, uyananlar ise Mary ve Warden'dır. Yazar Kapıcı'yı Cehennemin Kapıcısı olarak adlandırarak *Macbeth* oyuna gönderme yapar; Kapıcı gece şatoda Duncan'ın öldürülmesini, bunu görüp kendinden geçen Macbeth'in iki uşağın canını almasını tüm detayları ile karı kocaya anlatır.

Yazar Shakespeare'in oyunlarındaki karakterlerin yanı sıra anlatısını desteklemek için Shakespeare'in başka oyunlarına ve sonelerine de yer verir. Örneğin meyhanede günah- Tanrı-cennet-cehennem kavramlarının tartışıldığı sahnede Birinci Mezarcı *Othello*'dan alıntı yapar: "İblis bir günaha bulamadan insanı, önce kutsal bir kundağa sarar günahı" (Yiğit, 2017, s. 12). İkinci Öteki, Lord Lowrey ile tartışırken *Kral Lear*'den alınan "Hiçlik hiçlikten doğar" (Yiğit, 2017, s. 15) sözleriyle hiçlik ve varlık hakkında rahatlıkla konuşan insanların bunun bedelini çok ağır ödediğini imler ve kral konumundaki Lear'ın oyunun sonundaki değişimini hatırlatır. Birinci Mezarcı meyhanedeki ağır havayı dağıtmak için Shakespeare'in *135. Sone*si'nin son iki dizesini okur: "Bilirim bir aşk yetmez şehvetine, öyleyse birçok aşıktan bir aşk yap sende, ama eksik kalır o aşk ben de olmazsam içlerinde" (Yiğit, 2017, s. 20). Birinci ve İkinci Mezarcı'nın rüyalarla ilgili yaptığı konuşmada Birinci Mezarcı *Fırtına* oyununa gönderme yapar ve "tıpkı rüyalar gibi, altın ve çamurdan yaratılmıştır insan da" sözleriyle rüyaların da insanlar gibi iyi ve kötü yorumlanabileceğini dile getirir. (Yiğit, 2017, s. 34). Mary Lady Macbeth'in sözleriyle kocasını cesur olması için ikna etmeye çalışır: "Cesursun ama yetmez; kaya gibi taşlaşmış bir kalbin de olmalı…" (Yiğit, 2017, s. 42).

Warden'ın Macbeth'le tanışmasına ve onun isteklerini yerine getirmesine yol açan olay örgüsü Warden'ın müşterileri rahatsız ettiği için Lord Lowrey ile kavgaya tutuşması ile başlar. İlerleyen süreçte Lord Lowrey'in Banquo'nun kuzeni olduğu ortaya çıkacak ve Macbeth Banquo'yu gizlice öldürtmek için Warden ve Evan'ın Lord Lowrey'e duydukları öfkeden faydalanacaktır: Warden meyhanedeki kavgada Lord'un boğazına bıçak dayadığı için 100 altın ceza ödemek zorundadır.Evan ise kumarda herşeyini Lord Lowrey'e kaptırmıştır. Macbeth uşağı Doyle'nin eşliğinde kılık değiştirerek meyhaneye gelir, Warden ve Evan'ın krala sadık olduklarını anlayınca kendini tanıtır ve sarayda yaşanan son olaylardan sonra kimseye güvenmediğini, bu yüzden de halkın iradesine başvurduğunu söyler. Evan ve Warden Macbeth'in gizemli sözlerinden yakında kendilerine kanlı ve gizli bir görev verileceğini anlarlar. Her iki oyun kişisi de Macbeth için ölmeye hazır olduklarını şu sözlerle dile getirirler:

> "Warden: Ben, kralım, öyle çemberinden geçtim ki feleğin,
> Dilerseniz benden, kendimi bir meşale edip dünyayı tutuşmamı isteyin.
> Evan:Ben de öylesine alacaklıyım ki hayattan,
> Daha evladır hemen şimdi dimdik ayakta ölmek,
> Biraz daha uzun ama sürünerek yaşamaktan" (Yiğit, 2017, s. 46).

Ancak Warden sıra cinayet işlemeye geldiğinde bunun o kadar da kolay olmayacağını idrak eder. Warden, Macbeth gibi çelişkiler içinde kalır. Kralın emrine uyup Banquo'yu öldürmek zorundadır, ancak bunu yapacak cesareti yoktur. Mary ile her konuşmasında da içindeki korkulardan bahseder; "Tanrı değil mi ama öldürmeyeceksin diyen" (Yiğit, 2017, s. 48) Warden özellikle Banquo'nun küçük ve masum oğlunu öldürmekte tereddüt eder ve bu çelişkisi cinayet sırasındaki eylemlerine de yansır. Evan Banquo'yu öldürürken çocuğun Warden'ın elinden kaçmasını Üçüncü Katil şu sözlerle dile getirir: "Warden, baksana bana. Gerçekten tutamadın mı çocuğu, tutmak mı istemedin yoksa?" (Yiğit, 2017, s. 50). Warden'ın Banquo'nun ölümünden

sonra herhangi bir gecenin artık iyi olmayacağı ifade etmesi Macbeth'in uykuyu öldürme sahnesini hatırlatır. *Macbeth* oyununda ihtiras cinayetin amacı ve planı, şiddet ise işlenen cinayetlerin hatırlanması ve sonraki cinayetlerin korkusu demektir. (Kott, 1999, s.76). Benzer duygu ve düşünceler *İkinci Katil* oyunundaki karakterler için de geçerlidir. Warden da Macbeth gibi bir kez cinayet işledikten sonra tekrar aynı insan olmayacağının farkındadır.

İkinci Katil'de Macbeth Shakespeare'in oyunundaki Macbeth'e iktidar, hırs, intikam, şiddet, hayat ve ölüm gibi konulara yaklaşımı açısından benzer bir karakter çizer:

> "Hem de öyle bir düşün ki, benimkinden eksiltiyor aldığı her nefes.
> Elbette kendi kılıcımla ayırabilirim hain başın gövdesinden üstelik zevkle
> Ama kral olmakta zordur kral kalabilmek
> Mümkün değil onun maskesine aldanan sevdiklerimi
> Gerçek yüzünün çirkinliğine ikna etmek
> Bu yüzden en çok ben ağlamalıyım kefenini diktiğim adama" (Yiğit, 2017, s. 46).

Macbeth'in ihtirası Evan'ın Banquo'nun öldüğünü haber verdiği sahnede tekrar görülür: Macbeth dostlarıyla ziyafet sofrasındadır. Misafirlere belli etmeden Evan'a doğru yaklaşır. Evan'ın alnındaki kanı eliyle siler ve tadına bakmak için ağzına götürür. Banquo'nun ölümü ile ilgili olarak da şu sözleri dile getirir:

> "Ağacı devirdik yere.
> Sürgününe gelince,
> En az devrilen kada ulu bir ağaç olacak belli ki,
> Fakat henüz fidandır, daha tohum saçacak kadar yeşermedi" (Yiğit, 2017, s. 52).

Warden da hem Shakespeare'in hem de Yiğit'in Macbeth'i gibi tutkularının esiri olur. Oyun boyunca çektiği azap büyük olmasına rağmen cinayet işlemeye devam etmesi tutkusunun büyüklüğünü de gösterir ki bu tutku Macbeth'i ve Warden'ı insanlık erdemlerinden uzaklaştırır. Lady Macbeth/Mary'den farklı olarak Macbeth/Warden yaptıkları her eylemin bedelinin büyük olduğunun bilinciyle oyun boyunca acı çekerler.

Macbeth oyununda Lady Macbeth'in tek isteği sevdiği erkeğin kral olmasıdır. Bu amacı gerçekleştirmek için de en ağır hakaretlerden, en kadınca cilvelere kadar her çeşit çareye başvurur. Lady Macbeth'in, Macbeth'in yazgısında çok önemli bir yeri olmasına rağmen oyun içindeki ağırlığı olay örgüsü ilerledikçe azalır. Oyunun ilk dört ve son dört sahnesinde yer almaz; "çünkü o bir kadın [olarak] Macbeth'in erkek dünyası içinde kadınlara tanınabilecek kısıtlı yeri kaplayabilir yalnızca." (Yüksel, 2017, s. 215). Kadının rolünün erkeğin yardımcısı olarak tanımlandığı bu dönemde denetleyebildiği tek uzam ev olduğu için evin dışındaki erkekler dünyasında yer alma şansı yoktur. Lady Macbeth tanımadığı bu dünyaya girebilmek için kadınlığından vazgeçmesi gerektiğini düşünür ve kadınlığa dair özelliklerinin yok olması için kötü ruhlardan yardım ister: "Gelin, alın benden kadınlığımı- Katılaştırın, taşlaştırın beni tepeden tırnağa."Dusinberre 16. ve 17. yüzyıl İngiltere'sinde "vicdan özgürlüğü[nün], kadına yakıştırılmayan bir kavram"olduğunu belirtir. (Dusinberre, 1996, s. 93). Bu yüzden Lady Macbeth düşünce ve eylemlerini vicdanının terazisinde tartmaz ve merhametin zayıflık olarak algılandığı düşüncesiyle acımasız bir plan hazırlar, gerçekleştirme işini de Macbeth'e bırakır. Bir başka deyişiyle Lady Macbeth "komplo kurmada ustalaşarak güçsüzlüğün[ün] üstesinden gelir." (Dusinberre, 1996, s. 282). Duncan cinayetinden sonra Lady Macbeth'in oyundaki işlevi sona erer. Bundan sonraki süreçte Macbeth karısıyla olan suç ortaklığını sonlandırır ve onu koruma altına alır. Çünkü Macbeth, Lady Macbeth'ten farklı olarak cinayetten sonra ellerindeki kanın artık çıkmayacağının bilincindedir. Oyunun sonunda Macbeth yavaş yavaş yıpranırken, baskı altında tuttuğu düşünceleriyle, duygularıyla yüzleşen Lady Macbeth birdenbire çöker. (Urgan, 2014, s. 251).

İkinci Katil'de Mary'nin Lady Macbeth gibi kocasını harekete geçirmek için onu cesaretlendirdiği görülür:

> "Yüzün Warden, yüzün dürüst bir yazarın kaleminden çıkmış bir kitap gibi. Ağzın ne söylerse söylesin yüzünden okuyorum içinden geçenleri… Korku değil saygı uyandırır ancak kaderini yaşamaya cesaret eden bir adam. Kader genç bile kaldı bize de gülmek için, titreme artık Warden, şimdi senin sıran..Kendinden bile sakla yüzünden okunan şeyleri.. İnsan çiğ süt emmiş bir kere, sonradan ne kadar ayırmaya çalışsa da diğer hayvanlardan kendini. Hem hangi tanrısal yasa suçlayabilir kralının emrini yerine getiren ve ailesinin iyiliğini düşenen bir erkeği?" (Yiğit, 2017, s. 42).

Lady Macbeth gibi Mary de oyunun erkek kahramanını trajik kahraman konumuna getirir. Warden'ın öyküsünü trajediye dönüştürmede temel işlev Mary'e yüklenmiştir. "… O korkak zırhından çıkar başını da bak etrafına, ellerini kirletmeden kim rahata erebilmiş bu dünyada? " (Yiğit, 2017, s. 47). Ancak Mary, Lady Macbeth'ten farklı olarak kendisi de cinayet işleyerek erkekler dünyasına ait bir eylemi gerçekleştirir: Marlow'u kocasına katil dediği için öldürürken Warden gibi adeta bir canavara dönüşür: "Marlow'un konuşması sırasında yavaş yavaş arkasıdan yaklaşır Mary. Kuşağından bıçağını çeker, bireliyle ağzını kapatıp yaşlı adamın, diğeriyle gırtlağını keserken…" (Yiğit, 2017, s. 59). Mary'nin şiddet kullanmada kendini Warden ile eşdeğer görmesi söz konusudur: "… Çok uzun bakıyordu ben yumdurdum gözlerini, çok konuşuyordu susturdum dilini. Senin Banquo'ya yaptığın yaptım Warden, Marlow'u öldürdüm. Öyle çok aktı ki kanı, asla aklıma gelmezdi bir ihtiyarın bu kadar kanayacağı" (Yiğit, 2017 ,s. 61). Mary her ne kadar şiddet eylemini oyunun sonuna kadar devam ettirse de ruh hali Lady Macbeth ile eşleşir: "Warden kollarının arasında giderek çılgınlaşan Mary'i sakinleştirmeye çalışır. Mary artık leğenin içindeki suda gördüğü hayaletlere vuruyordur deliler gibi…" (Yiğit, 2017, s. 61) sözleri Mary'nin de Lady Macbeth gibi kendiyle yüzleşmeye başladığını gösterir. Yiğit bir sonraki sahneyi Lady Macbeth ile açar. O da Kral Duncan'ın öldürüldüğü odada bir kova su ve tahta fırçası ile görünmeyen kandan kurtulmaya çalışır. "Gizlenmiyor uykunun tatlı koynuna vicdan azabı. Bak nasıl da uyuyor hala, nasıl da oluk oluk akıyor kanı?" (Yiğit, 2017, s. 62). Oyunun sonuna doğru ise Mary ve Lady Macbeth birbirlerinin sözlerini tamamlayarak adeta tek karaktere dönüşürler:

> "Mary yatağın yanıbaşından suyla dolu genişçe bir leğeni alıp sahne önü çöker yere… Delirmişcesine ellerini yıkarken Warden acıyla izlemektedir. Aynı anda İskoçya'nın bir başka yerinde de Lady Macbeth düşmüştür kabusların kucağına…
> Lady Macbeth: Bir leke duruyor hala şurada.
> Mary-Lady Macbeth: Hangi ölümlü cesaret edebilir hesap sormaya bizden.
> …
> Lady Macbeth: Lady Macduff ne de yakışmış elbiseniz, kandan daha sıcak ve yumuşak bir kumaş var mı ki dünyada?
> Mary: Bir karısı vardı, bir de çocuğu…Senin eline de bulaştı mı çocuğun kanı? Nerede o çocuklar Warden? Şeytan aldı götürdü, satamadan getirdi… Sus kadın! Sus! Temizlenir mi ellerin şeytana atmakla işlediğin suçu?
> …
> Lady Macbeth: Ne baharatları, ne kokuları bütün arabistanın…
> Mary: … temizleyemez şu can alabilen ellerimi. (Yiğit, 2017, s. 68).

Mary oyunun sonunda "Cadıların canı cehenneme Warden, onlar yüzünden gelmedi mi bütün bunlar başımıza?" (Yiğit, 2017, s. 70) sözleriyle Marlow'un aslında haklı olduğunu kabul eder ve bu kez ileride olacaklar konusunda Warden'ı uyarır: "… insan tabiatından bahsediyorum; böylesine bir kanlı oyundaki ne kıyamazsan emin ol ki, o kıyarsana…" (Yiğit, 2017, s. 70). Macbeth'in savaşta Macduff'a yenik düşme ihtimaline karşılık Warden ve Mary'nin kendilerini güvende hissetmeleri için suç ortaklarını öldürmekten başka çareleri yoktur. Bu eylem şekli aslında tahta çıkarken herkesi öldürmek zorunda olduğunu bilen kralların eylemini de hatırlatır. Mary ve Warden'ın suç ortakları Üçüncü Katil'i öldürürken kendilerinden geçmeleri insanın hayatta kalmak için neler yapabileceğini dehşetli bir şekilde gösterir: "… Nihayet Warden debelenmesi son bulan James'in gırtlağını keserek bitirir işini. Warden James'in bedenini atar üzerinden, doğrulur yerden. Birlikte tepeden tırnağa kana bulanmış olmanın çılgınlığıyla öpüşürler Mary ile…" (Yiğit, 2017, s.72). Üçüncü Katil'in öldürülmesinden sonra sırada Evan veya Warden vardır. Warden hızlı

davranır ve Mary'nin yardımıyla Evan'a saldırır ancak sadece Evan değil Mary de ölür. Oyunun sonunda tek başına kalan Warden'ın ziyaretçisi ise uşak Doyle'dur. Doyle, Macbeth'in ölümünden sonra kimliğinin ve gizli eylemlerinin yeni kral tarafından bilinmesini istemez ve tehdit olarak gördüğü Warden'a saldırır. Warden anneden doğma birinin kendini öldürmeyeceğinden emindir, ancak Doyle ensest bir ilişki sonucu doğmuştur ve böylece cadıların kehanetini yorumlamanın insanın algı dünyası ile sınırlı olduğu bir kez daha vurgulanır.

Oyunun başında Marlow'un "… kahkahalarımıza bakıp da yanılmayasınız. Yavru ceylanı yerken ağlayan timsahın gözyaşlarına bakıp onu da kederli sanmayasınız" (Yiğit, 2017, s. 11) sözleri hiçbir oyun kişisinin göründüğü gibi veya söylediği gibi olmadığını ifade eder. Örneğin oyunun başında oldukça yumaşak huylu biri olarak verilen Warden bastırılmış duygularına yönelik bir tehditle canavara dönüşürken, Mary duygularından ziyade mantığıyla hareket etmesine rağmen Warden'dan daha çok şiddetin içinde yer alarak güdülerine yenilir. Macbeth, Warden ve Evan ile konuşurken asıl amacını saklayarak onları kontrolü altına alır. Doyle Macbeth'in sadık uşağı gibi görünmüş ancak değişen şartlara göre güç kimdeyse onun yanında yer almaktan da çekinmemiştir. Warden "Öğrenmeliyim, Mary bir çocuk verebilecek mi bana? Devam edecek mi yeryüzünde saltanatım yoksa unutulup gidecek mi varlığım. Bir kralın bile cesaret edemediği cinayetlere bulaşıp da hiç yaşamamış gibi bu dünyada yok mu olacağım? Olmayacak mı hikayemi anlatacak bir kişi bile? " (Yiğit, 2017, s. 56) sözleriyle ifade ettiği gibi aslında çocuk sahibi olarak ölümsüzlüğü yakalamayı, bir başka deyişle bu hayatta bir iz bırakmayı çok ister. Toplumda 'öteki' olarak konumlandırıldığı yaşantısında kralın sadık bir katili olarak kendini merkezî konuma getirirken de aynı şekilde önemli ve değerli hissetme çabasındadır. Oyunun sonunda Doyle'un Warden'ı öldürmesi postmodern dönemde merkezî bir konum veya düşüncenin olamayacağını da imler.

Aşkın Yansıması: Tarla Kuşuydu Juliet

Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* oyununu metinlerarası bir ilişki kurarak tekrar kurgulayan Ephraim Kishon'un *Tarla Kuşuydu Juliet* adlı oyununda Romeo ve Juliet yirmi dokuz yıldır evlidirler. Shakespeare'in oyununda Romeo aşkından kendini öldürme cesareti gösterirken Juliet'in sevgisinde hayranlık uyandıran bir içtenlik vardır. (Urgan, 2014, s. 177). Kishon'un oyununda ise birbirlerine saf bir aşk ile bağlı Romeo ve Juliet'in yerine birbirlerinden nefret eden bir çift gelmiştir.

Kishon Romeo ve Juliet'in evini eski, kirli ve dağınık olarak seyirciye sunar. Romeo'nın çorabının tekini bulamadığına, Juliet'in bir bisküvi ile kahvaltıyı geçiştirdiğine tanık olunur. Yazar birbirlerine tutkulu bir aşkla bağlanan ve evlenen bir çiftin evlilik kurumu içerisinde sıradanlaşan bir ilişkiyi yaşamasını, tutkunun yerini öfkenin, aşkın yerini nefretin almasını ironik bir dille ele alır. Oyun kavga ile açılır, kavga ile sona erer. Romeo oyunun açılış sahnesinde karısına sarılmak ve öpmek isterse de Juliet terslediği için geri adım atar. Romeo karısına hâlâ aşık olduğunu şu sözlerle dile getirir: "Mutluyum. Sevimli bir ailem var. Eşsiz bir karım. Juliet, inan bana, seni o partide ilk gördüğüm günkü gibi seviyorum! Bakışlarımın sana takıldığı an nasıl aşık oluvermiştim, değil mi?" (Kishon, 1990, s. 5). Juliet ise istediği hayatı sağlamadığı için kocasından şikayetçidir. Çiftin maddi sıkıntı çektikleri, aileleri zengin olmasına rağmen çocuklarının bu imkandan faydalanmadığı anlaşılır. Ailelerin bu evliliğe bakış açıları da Romeo ve Juliet aracılığıyla verilir:

> "Romeo: Toprağı bol olsun, babamı düşünüyordum. O gece: 'Bu salak kız için oğlumaz kalsın intihar edecekti' demişti.
> Juliet: Benim babamın ne dediğini biliyor musun? Edebi sükuna kavuşsun, 'İşte böylece ailemize ilk gerizekalı katıldı' demişti." (Kishon, 1990, s. 8).

Romeo ve Juliet'te Juliet'in sırdaşı Dadı *Tarla Kuşuydu Juliet*'te o evde yokken Romeo'yu ziyaret etmeyi tercih eder. Juliet dadısına ve annesine bu evliliğe izin verdikleri için kırgındır. Dadı Romeo'ya Juliet'in on yaşından itibaren erkeklerle kırıttığını, saatlerce balkonda oturarak erkekleri

seyrettiğini detaylı bir şekilde anlatarak Shakespeare oyunundaki masum genç kızdan çok farklı bir profil çizer.

Romeo ve Juliet'i evlendiren Rahip Lorenzo ise yaşlanmış hatta bunamıştır. Shakespeare'in oyununda gençlerin samimiyetine inanarak birlikte olmaları için çözüm üreten sağduyu sahibi Rahip Lorenzo Romeo'yu da Juliet'i de hatırlamaz. Romeo'yu "siyahlar giyerdi… sarayın odalı içinde durmadan dolaşırdı… elinde bir kitap… to be or not to be " (Kishon, 1990, s. 17) sözleriyle Hamlet ile karıştırdığı görülür. Günah çıkarmak isteyen Juliet'e Ophelia diye seslenir. Onun için Romeo ve Juliet birbirine kavuşmak isteyen diğer gençlerden farklı değildir. Yazar Rahip Lorenzo'nun bu yaklaşımıyla postmodern dönemde kimliklerin, isimlerin önemini yitirişini de imler.

Kishon, Romeo ve Juliet arasında bir zamanlar yaşanan tutkulu aşkı Shakespeare'in oyunundan yaptığı alıntılarla desteklemeyi tercih ederek aşkın Shakespeare'in ellerinde ustalıkla dile gelişine vurgu yapar:

"Juliet: İlk karşılaştığımız gün, o maskara giysilerle
Evimize pat diye damladığında da saçmasapan şeyler söylemişti:
Şu değersiz elimle bu kutsal tapınağa
Saygısızlık edersem, ne ince bir günah bu
Dudaklarım bu iki utangaç ziyaretçi, hazır
O kaba. Teması nazik bir öpüşle düzeltmeye.
Rahip: Haydi, haydi. Yanılmıyorsam, bunun üzerine
Sen de az saçmalamamıştın:
EyYolcu, pek haksızlık ediyorsun eline,
Saygılı bir bağlılık görünüyor bunda
Ermişlerin eline hacılarınki değer
Onlar böyle avuç avuca öpüşürler." (Kishon, 1990, s. 19).

Juliet yirmi dokuz yıl önce aşık olduğu adamın yerine bakımsız ve kilolu bir adamın gelmesinden şikayetçidir:

"Juliet: Sabahtan akşama kadar kör gırtlığını
Turpla besler, akşamdan sabaha kadar da
Çorabını gözlerine bağlayıp, uyur. Ve işi
En acı tarafı da, sıcak su torbasına aşık!" (Kishon, 1990, s. 20).

Aşktan herkesin farklı şeyler anladığı, beklentilerin farklı olduğu görülür. Oyunun başında karısını öpmeye çalışan Romeo iken Juilet Rahip'e tam tersini anlatır:

"Juliet: … Kocam benimle hiç ilgilenmiyor, hem de
Tam yirm dokuz yıldan beri… Gene de ona sokuluyorum,
Cilveler yapıyorum, bu kez de bana:
'Ben böyle şeylerle uğraşamam' diyor." (Kishon, 1990, s. 20).

Romeo da karısından ilgi görmediği için şikayetçidir:

"Romeo: Bütün gün çalışıp didindikten sonra,
Yorgun argın eve dönüyorum ve karım beni selamlamak
Zahmetine bile katılmıyor. Kocanın yaşantısına yalandan da
Olsa ilgi gösterme nezaketini çok görüyor. İnsancıl bir yakınlık
Arar dururum… boşuna!" (Kishon, 1990, s. 122).

Karı kocanın birbirlerine 'iğrenç, tahammülsüz, salak, sinsi yılan, insanlığın yüzkarası' gibi ağır ithamlarda bulunmaları aslında kendilerine ve birbirlerine saygı duymadıklarını gösterir. Shakespeare'in oyununda düşman ailelerden kaynaklı toplumsal nefret Kishon'un oyununda bireysel nefrete dönüşür.

Kishon Shakespeare'i de oyun kişisi olarak kullanır ve onun Romeo ve Juliet ile ilişkisi oyuna farklı bir renk katar. Romeo Juliet gibi bir kadın için ölümün kıyısında gezinmekten Juliet de

Romeo'ya kavuşmak için vazgeçtiklerinden Shakespeare'i sorumlu tutar. Shakespeare kendi yarattığı karakterler tarafından eleştirilir:

"Bir kere piyesin isminden başlıyor terslik.
Sizde incelik olsaydı, eserinizin adını
Juliet ve Romeo takardınız. Önce bayanların
Adı gelir. (Romeo'ya) Dikkat ettin mi,
öteki eserlerinde de sevgililere hep gaddarca
davranmıştır. Antinous Kleopatrayı öldürdü
Romeo: Ya Othello'ya neler yaptırdı? Zavallı Desdemona…
Juliet: Ophelia'yı unuttun mu? Bu adam düpedüz kadın düşmanı. Hep kadınları aşık eder, ondan sonra da öbür dünyaya gönderir. " (Kishon, 1990, s. 26).

Romeo içinde bulunduğu durumdan kurtulmak için Shakespeare'den oyundaki rolünü değiştirmesini ister. Bu yaklaşım postmodern eserlerde klasik metinlerdeki olay örgüsünün, karakterlerin farklı yorumlanarak tekrar yazılmasına da göndermedir. Ancak klasik dönem yazarı Shakespeare bu anlayışa karşı çıkar:

"Shakespeare:…Basılmış, piyasaya sürülmüş bir eser
Değiştirilemez artık. Satan mütercimlerden
Çektiklerim bana yetti. Bir de isteme bunu benden
Ah benim velud hayalim, buna da tahammül edeceksin." (Kishon, 1990, s. 28).

Shakespeare'in oyunun akışını durdurarak seyircilerle oyunu değerlendirdiği interaktif sahnede de yine postmodern eserlerdeki algıyı kırma özelliği dikkat çeker. Shakespeare olay akışını durdurarak doğrudan seyircilere yönelir ve onlardan oyun hakkında konuşmalarını ister. "… Biz yazarlar için halkla kontak kurmak çok önemlidir ama pek fırsatını bulamayız. Bu izlediğiniz oyun benim değil. Ben, ağırbaşlı, cinayetli ihanetli, tüyler ürpertici eserler yarattım. Bunu siz de beğendiniz mi, Hanımefendi? " (Kishon, 1990, s. 16) sözleriyle Elizabeth döneminde özellikle de Globe tiyatrosunda yazarın ve oyuncunun seyirciyle kurduğu ilişkiye de bir gönderme yapar.

Romeo ve Shakespeare dertleşirken Shakespeare'in kendi hayatından yola çıkarak Romeo'yu sakinleştirmeye çalıştığı görülür:

"Ah, Romeo, ah. Elimde olsa ederdim yardım.
Ama kendime olmadıki benim bir hayrım.
Henüz on sekizimin baharında iken ben
Yirmialtı kış görmüş bir kadın aniden
Girdi hayatıma, doğurdu altı ay sonra
Bir çocuk, derken doğurdu bir de ikiz,
Benimki yanında hiç kalır sizin çektiğiniz.
O ne viyaklamalar, ağlamalar, sızlanmalar" (Kishon, 1990, s. 29).

Shakespeare, on dört yaşındaki Romeo ve Juliet'in kızı Lukretia'yı görür görmez aşık olur, üstelik onu Juliet'in on dört yaşındaki haline benzetir: "… Sırmalı bir bahar çiçeği gibi ihtimamla/Yarattığım Juliet'e ne kadar da benziyor!?"(Kishon, 1990, s. 30). Nitekim yazar bu benzerlikten yola çıkarak Juliet ve Lukretia'yı tek oyuncuya oynatır. Fiziksel olarak anne kız birbirlerine benzeseler de Lukretia'nın kendini ifade ediş şekli ve hayatın içinde varoluşu annesinden tamamen farklıdır. Lukretia dünyadaki en büyük aşk hikayesinin kahramanlarını aşktan anlamamakla suçlar. Kendinden yaşça büyük Shakespeare ile flört eder ve evden onunla birlikte kaçar. Yazar Shakespeare ile Lukretia'nın ilk karşılaşma sahnesinde Desdemona'nın Othello tarafından öldürülmesine neden olan mendile gönderme yaparak Lukretia'nın tehlikeli sularda olduğunu da imler:

"Lukretia:…öne gelir, Shakespeare'i tepeden tırnağa süzerek, etrafında dolaşır, yere mendilini atar.)
Shakespeare: (mendili alır, uzatır) Bana bahsettiğin bu ne ihsan, bu ne lütuf!
Al mendilini güzel melek geri
Hata etme sakın Desdemona gibi. " (Kishon, 1990, s. 31).

İkinci perdede Juliet Rahip'ten Romeo da Shakespeare'den zehir alarak birbirlerini öldürmek isterler. Shakespeare'de birbirlerine kavuşmak için kullandıkları zehir bu oyunda çıkmaza giren ilişkilerinden ve birbirlerinden kurtulmak için bir araçtır. Romeo ve Juliet zehri içkiye karıştırırken Macbeth'in cadılarını hatırlatırlar: "Acı üstüne acı, kan üstüne kan/Kayna kazanım kayna, yan ateşim yan!" (Kishon, 1990, s. 17).

Yazar oyun içinde oyun tekniğini son sahnede kullanılır: Romeo ve Juliet Shakespeare'in sürekli evlerine gelmesinden rahatsız olmuşlar ve ondan kurtulmak için de zehir içerek 'ölmüş gibi' yapmayı planlamışlardır: "Juliet: İnşaallah bu ölüm sahnesini ona yutturmuşumdur da/gider ve Stratford'daki mezarından bir daha hortlamaz…" (Kishon, 1990, s. 22).

Romeo ve Juliet oyunun sonunda oynadıkları rolün dışına çıkarak seyircinin algısını yine kırarlar:

> "Juliet… bana bak, şaraba koyduğun o berbat şeyi sen nereden buldun?
> Romeo: Her zamanki gibi tiyatro idaresiden. Aslında ahududu şurubu olmalı ama bilirsin, masrafı kısma dertlerinden…" (Kishon, 1990, s. 22).

Oyuncu kimliklerine rağmen hâlâ kavga etmeleri kadın erkek arasındaki aşk-nefret döngüsünün günlük hayatta da devam ettiğini imler. Yazar bu düşüncesini seyirciyi selamlama kısmında çifti hem birbirlerine sarılırken hem de kavga ederken vererek de vurgular.

Sonuç

Dünya tiyatro tarihine başarılı birçok oyunla adını yazdıran Shakespeare oyunlarını yazarken başka metinlerle metinlerarası bir ilişki kurmuştur. Örneğin *Macbeth* oyunun asıl kaynağı Raphel Holinshed'in vakayinamesidir. Shakespeare diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyunda da ana kaynaktaki hikaye ve kişiler üzerinde değişiklik yapmış, birçok noktada vakayinameye bağlı kalmamıştır. Serhat Yiğit de *İkinci Katil*'i yazarken Shakespeare'in *Macbeth* oyunu ile metinlerarası bir ilişki kurar ve olay örgüsünü, karakterleri vs. kendi döneminin dinamiklerini dikkate alarak dönüştürür. Oyun günümüz insanının Macbeth'ten farklı olmadığını, hırsın insanı soylu soysuz ayrımı yapmadan aynı felakete sürüklediğini vurgular. Oyunda Mary ve Warden aracılığıyla hırs, intikam, korku, şiddet, cinayet gibi olumsuz duygu ve davranışların her insanda olduğu ve insanın hayata tutunabilmek için masallara/kehanetlere/falcılara inanarak en büyük hatayı yaptığı dile getirilir. "Hırsları ve işlediği suçlarla ne Macbeth yalnızdı, ne de uyanıkken gördüğü kabuslarda ellerini kandan arındırmaya çalışan Lady Macbeth." (Türk, 2022, s. 1).

Shakespeare'in *Romeo ve Juliet* için esinlendiği kaynak ise Arthur Broke'un 1562 yılında yazdığı *Romeus and Juliet* adlı şiirdir. Broke de şiirini Boisteau'nun Fransızca öyküsüne dayandırır. Shakespeare Broke'un şiirinden yola çıkar ve karakterleri, olay örgüsünü vs. kendi kurgu dünyasına göre şekillendirir. Ephraim Kishon da *Tarla Kuşuydu Juliet*'te günümüzde evlilik ve aşk kavramlarına bakış açısındaki değişimi, tiyatronun unutulmaz aşıklarının evlendikleri takdirde yaşayacakları hayal kırıklıkları üzerinden vermeyi tercih eder. Yazar metinlerarası ilişki kurduğu *Romeo ve Juliet* oyunundan aldığı destekle evlilik kurumunu ironik bir şekilde eleştirir.

Postmodernizm popüler kültürü ön plana çıkartır ve tarih ders kitaplarına girmemiş kişi ve grupların araştırılması, yerel toplumca önemli görülen olayların incelenip ele alınması, sözlü tarihe güvenilmesi gerektiğini savunur. Serhat Yiğit'in de oyununda resmî tarih anlayışını sorguladığı görülür: "Evan: Tarihten hiç anlamadığın nasıl de belli, o dediğin için belagatlı bir soylu olmak da yetmez. Kralları yazar çünkü tarih, komutanları, isyancıları, fatihleri; yani gözümüzü kamaştıran sırmalarıyla anlı günahkarları, şanlı katilleri. " (Yiğit, 2017, s. 8). Tarihin, başyapıtların, büyük söylemlerin aslında sıradan insanın hayatını anlatmadığını iddia eden postmodern yaklaşımla oyununu kaleme alan Yiğit halkın içinden bir karakteri oyunun merkezine alır. Kishon da aynı düşünce doğrultusunda başyapıt kabul edilen bir oyunun kahramanlarını sıradan evli bir çift olarak sahneye taşımayı tercih eder. Ayrıca Shakespeare'i bir oyun kişisi olarak kullanması da yine tabu olarak kabul edilen, kutsallaştırılan kişi ve kavramları merkezi konumdan uzaklaştırma

düşüncesinin yansımasıdır. Başyapıtları/klasikleri iktidarın ve kurumsallaşmış kültürün suç ortağı olarak değerlendiren postmodern anlayışta kişi ve düşüncelerin sıradanlığı öne çıkar.

Yiğit, *İkinci Katil*'de Shakespeare'in *Hamlet* oyunundaki Mezarcı'ya yer verirken doğrudan ilişki kurduğu *Macbeth* oyunundaki Kapıcı'yı, Cadılar'ı ve Macbeth'i oyunun amacı doğrultusunda farklı işlevlerde kullanır. Yiğit Shakespeare'in çağdaşı oyun yazarı Marlowe'a da oyununda bilge kişi olarak yer verir. Benzer durum Kishon'un yazdığı oyun için de geçerlidir. Kishon da *Romeo ve Juliet*'teki Romeo, Juliet, Dadı ve Rahip karakterlerini daha yaşlı olarak sahneye çıkarır ve kendi kurgu dünyası doğrultusunda şekillendirir. Rahip *Hamlet, Othello,* Juliet ve Romeo *Antonious ile Kleopatra* oyununa atıfta bulunarak Shakespeare'in renkli dünyasını okuyucuya/seyirciye sunarlar. Başka metinlerin karakterlerinin biraraya getirilmesiyle yazılan her iki oyunda da ayrışık parçaların yanyana eklemlenmesiyle adeta bir mozaik bir yapı oluşurur. Bütünlük anlayışını estetik bir seçim olarak belirleyen klasik eserlerin tersine, bütünlüğün parçalandığı, çizgiselliğin koparıldığı, ayrışıklığın estetik bir seçim haline getirildiği *İkinci Katil* ve *Tarla Kuşuydu Juliet* gibi postmodern yazınlarda çokseslilik temel bir ilkedir. Aktulum da kültürel bir karmaşanın ve kaotik bir yaşantının benimsendiği postmodern dönemin eserlerinde parçalılık ilkesinin simgesel düzeyde en iyi şekilde temsil edildiğini belirtir. (Aktulum, 2008, s. 2)

Geçmişten günümüze kadar bir başkasının sözlerini, karakterlerini kendi metnine aktarma tercihi, üretilen metne estetik değer kazandırmanın yanısıra sözleri aktaranın iddiasını kuvvetlendirme, diğer metnin gücünden ve etkisinden faydalanma vs. gibi nedenleri içerir. Her iki yazar da Shakespeare'in oyunlarından/sonelerinden alıntı yapmakla birlikte kullandıkları teknik birbirinden farklıdır. Yiğit alıntı yaptığı oyunların adını dipnotta belirtirken, Kishon metin içerisinde Shakespeare'in sözlerini koyu olarak yazar. Bu farklı tutum farklı okuyucu da beraberinde getirir.[1] Yiğit okuyucunun entellektüel birikimini dikkate almadan yaptığı her alıntının hangi oyuna ait olduğunu belirtmeyi tercih etmiştir. Alıntı yapılan metinleri bilmeyen okuyucu metnin anlamından kopmazken, donanımlı okuyucu için derinlikli bir okuma eylemi söz konusudur. Kishon ise okura metinlerarası ilişkiye yönelik bir imada bulunmaz. Bu yaklaşım postmodern sanat anlayışı içerisinde yazarın okuyucuya metni doğru anlaması için yönlendirme yapmak gibi bir sorumluluğu olmadığının da bir göstergesidir. Roich'e göre de "ideal okur yalnızca yazarın işaret ettiği ikincil metni anlayan değil, aynı zamanda yazarın bu metni metnine neden dahil ettiğini kavrayandır" (Roich, 1997, s.250). Yiğit ve Kishon'un kaleme aldığı postmodern oyunlardaki montaj, kolaj gibi uygulamalar dikkatli ve entellektüel bir okura ihtiyaç duyar. Bu teknikler de okuyucuyu donanımı ölçüsünde iz sürmeye ve anlam üretmeye yönlendirir.

Dünya tiyatro tarihi içinde tartışmasız çok önemli bir yere sahip olan Shakespeare'in eserlerinin metinlerarası bir çalışma ile yeniden üretilmesi günümüz okuyucusunun/seyircisinin klasik eserlerden haberdar olmasını sağlarken üretilen metnin anlam katmanına derinlik ve zenginlik katar. Oyunda Romeo ve Juliet Shakespeare'i acımasızca eleştirseler de günümüzde hâlâ Shakespeare oyunlarının sahnelenmesi ile ilgili Romeo'nun yaptığı yorum farklı yaklaşımlarla da olsa Shakespeare'in her dönem adından söz ettireceğini de gösterir: "Çağımızda doğru dürüst piyes mi yazan var,/n'apacaklar sizinkileri oynamayıp" (Kishon, 1990, s. 27). Bu yaklaşım aslında postmodern eserlerin daha önce yazılmış metinlere ve yazarlara yönelme sebeplerine de açıklık getirir. Ayrıca bir yazar olarak Kishon'un yazma sürecine mizahî yaklaşımı, postmodern eserlerde 'ben' merkeziyetçiliğinden uzaklaşılmasına, bir anlamda yazarın ölümüne de göndermedir. Barthes yazarın kaçınılmaz ölümünü bir metnin doğası gereği metinlerarası oluşuna bağlar. (Barthes, 1990, s. 58). Bu postmodern yaklaşım *İkinci Katil* ve *Tarla Kuşuydu Juliet*'te olduğu gibi çokseslilığı, merkezileşmemeyi öne çıkararak hiyerarşik yapıya da son verir.

[1] Oyunlardaki alıntıların sahneye taşınmasında yönetmenin bakış açısı ve kullanacağı araçlar farklı olduğu için her iki oyundaki açık ve kapalı alıntılar ile ilgili değerlendirmelerde okuyucunun alımlaması üzerinde durulmuştur.

Kaynakça

Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınları.

Aktulum, K. (2008). Parçalılık, süreksizlik, kopukluk. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E*, C.1, S.2, s. 2.

Barthes, R. (1990). *Yazı ve yorum*. (Tahsin Yücel, Çev.). Metis Yayınları.

Bauman, Z. (2019). *Postmodernlik ve hoşnutsuzlukları.* (Çev. İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları.

Dusinberre, J. (1996). *Shakespeare and the nature of women*. Macmillan Press Ltd.

Greenblatt, S. (2016). *Muhteşem Will*.(Cem Alpan, Çev.). Everest Yayınları.

Eaglaton, T. (1990). *Edebiyat kuramı*. (Tuncay Birkan, Çev.).Ayrıntı Yayınları.

Kishon, E. (1990). *Tarla kuşuydu Juliet* (Oyun, tekst olarak mevcuttur.)

Kott, J. (1999). *Çağdaşımız Shakespeare*. Mitos Boyut Yayınları.

Lyotard, J-F. (2014). *Postmodern durum*.(İsmet Birkan, Çev.). BilgeSu Yayınevi.

Roich, U. (1997). *Intertextuality*. John Benjaming Publishing.

Sarup, M. (2017). *Post-Yapısalcılık ve postmodernizm*. (Abdülbaki Güçlü, Çev.). Pharmakon Yayınevi.

Shakespeare, W. (2020). *Macbeth*. (Sabahattin Eyüboğlu, Çev.). Türkiye İş Bankası Yayınları.

Türk, N. (2022, Şubat, 8). Yazgıyı belirleyen kehanet: İkinci katil. *Lavarla, Alternatif Ankara Hayat.* https://www.lavarla.com/yazgiyi-belirleyen-kehanet-ikinci-katil/

Urgan, M. (2014). *Shakespeare ve Hamlet*. Yapı Kredi Yayınevi.

Yiğit, S. (2017). *İkinci katil* (Oyun text olarak mevcuttur.)

Yüksel, A. (2017). *William Shakespeare, yüzyılların sahne büyücüsü*. Habitus Kitap.