

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

CARL SCHMITT
Hamlet ya da
Hekuba:
Zamanın Oyuna
Baskını

TÜRKÇESİ CANA BOSTAN



FELSEFE

**HAMLET YA DA HEKUBA:
ZAMANIN OYUNA BASKINI
CARL SCHMITT**

VakıfBank Kültür Yayınları: 0040

Felsefe: 006

HAMLET YA DA HEKUBA:

ZAMANIN OYUNA BASKINI

CARL SCHMITT

Özgün adı

*Hamlet oder Hecuba: Der Einbruch der
Zeit in das Spiel*

Türkçesi

Cana Bostan

Yayın Müdürü

Dr. Hasan Aksakal

Tasarım ve Yayın Kimliği

Bülent Erkmen

Kapak Görseli

Faruk Özcan

Kitap Editörü

Dr. Bilge Karbi

Sayfa Uygulama

Faruk Özcan

Son Okuma

Mutlu Dursun

VakıfBank Kültür Yayınları

Büyükdere Caddesi

No: 97 – Kat 4

Şişli 34394 İstanbul

Telefon: 0 212 354 5730

www.vbky.com.tr – info@vbky.com.tr

Sertifika No: 40141

© Vakıf Pazarlama San. ve Tic. A.Ş.,
2020

© 1956, 1985 Klett-Cotta - J.G. Cotta'sche
Buchhandlung Nachfolger GmbH,
Stuttgart

ISBN 978-605-7947-52-9

*Kitabın Türkçe yayın hakları VakıfBank
Kültür Yayınları'na aittir. Tanıtım
amacıyla, kaynak göstermek şartıyla
yapılacak sınırlı alıntılar dışında,
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir elektronik veya mekanik araçla
çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve
mali hakları saklıdır.*

Baskı

Ofset Yapımevi

Şair Sokak No: 4, Çağlayan Mahallesi,
34403 Kağıthane, İstanbul

Telefon: 0 212 295 86 01

Sertifika No: 45354

1. Baskı: Mart 2020

**HAMLET YA DA
HEKUBA:
ZAMANIN
OYUNA BASKINI**

CARL SCHMITT

TÜRKÇESİ
CANA BOSTAN



CARL SCHMITT

20. yüzyılın önde gelen hukuk ve siyaset teorisyenlerinden biri olan Carl Schmitt (11 Temmuz 1888-7 Nisan 1985) Plettenberg, Westphalia'da dünyaya geldi. Wilhelm Prusya'sından Weimar Cumhuriyetine uzanan sancılı bir çağda Berlin, Münih ve Strazburg'da siyaset bilim ve hukuk öğrenimi gördü. 1933'te Berlin Üniversitesinde hukuk profesörlüğüne atandı. Aynı yıl Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi (NSDAP) üyesi oldu. İkinci Dünya Savaşının sonuna dek Nazizmle bağlarını koparmayan Schmitt, siyaset düşünceye dost-düşman, olağanüstü hal, politik romantizm gibi kavramlar etrafında pek çok tartışma ve kavramsallaştırma sundu. Schmitt'in Türkçedeki kitapları arasında *Siyasal Kavramı* (Metis), *Siyasi İlahiyat* (Dost Kitabevi), *Parlamentar Demokrasinin Krizi* (Dost Kitabevi), *Partizan Teorisi* (Nika), *Kanunilik ve Meşruiyet* (İthaki) gibi eserleri yer almaktadır. Schmitt'in *Hamlet ya da Hekuba*'yla beraber VBKY tarafından okura sunulan kitapları arasında *Kara ve Deniz: Bir Dünya Tarihi İncelemesi* ile *Roma Katolikliği ve Politik Form* adlı eserleri bulunmaktadır.

CANA BOSTAN

Hacettepe Üniversitesi Felsefe bölümü mezunu. "Marcel Proust'tan Walter Benjamin'e Sanat-Hafıza İlişkisi" başlıklı doktora tez çalışmasına Ege Üniversitesi Sistematik Felsefe ve Mantık kürsüsünde devam ediyor. 2015-2017 yılları arasında Paris I Panthéon-Sorbonne Üniversitesi Felsefe bölümünde araştırmacı olarak bulundu ve Sorbonne Çağdaş Felsefe Merkezinde Walter Benjamin'in *Pasajlar* çalışmasıyla ilgili incelemeler yaptı. İthaki Yayınları'nca hazırlanan *Dar Kapıdaki Mesih: Walter Benjamin'in Politik Felsefesi* kitabında "Tanınmayan Kız Kardeşler: Walter Benjamin'de Ezoterizm" başlıklı bir yazısı yer aldı. Mattes Yayınları'nın derlediği *Psychopathologie - Gestern, Heute, Morgen* başlıklı kitaba Türkiye'de Jaspers'in alımlanışı hakkında bir makale hazırladı. *Cogito, Felsefelogos, Ayrıntı Dergi, Gazete Duvar, Arka Kapak, K24* gibi yayınlarda hafıza, deneyim ve tarih kavramlarını kateden temalarda metinleri yayımlandı. Moda Sahnesi'nde felsefe seminerleri veriyor.

*Kim için bu oyuncunun gözlerini yaşartması:
Hekuba için! Ama Hekuba'dan ona ne ya da
ondan Hekuba'ya?
Neylerdi benim yaşadığım kaybı yaşasa?
Babası katledilse, taç elinden alınsa...
-Hamlet, 2. Perde 2. Sahne,
(1603 tarihli metin)*

İÇİNDEKİLER

Çevirmenin Önsözü

007

Önsöz

020

Giriş

022

Kraliçe Tabusu

027

İntikamcı Figürü

037

Trajiğin Kaynağı

051

Sonuç

075

Ek I: Tahtın Vârisi Hamlet

079

Ek II : Shakespeareci Dramanın

Barbar Karakteri:

Walter Benjamin'in *Alman Yas Oyununun*

Kökeni'ne Yanıt

086

ÇEVİRMENİN ÖNSÖZÜ

CANA BOSTAN

“Balinanın karnında üç defa oturdum.

Celladın huzurunda ölümle göz göze geldim.

Lakin kehanet söyleyen şairlerin korunaklı sözleri beni tuttu,
Ve Şark’tan bir kutsal adam bana kurtuluşun kapılarını araladı.

Bu takdisin evladı, titreme -

Kulak ver, göğüs ger!”¹

“Hangi şarkıyı söyleyeyim ki şimdi? Placebo ilahisini mi?” Carl Schmitt’in (1888-1985) tutsaklıktan kurtuluşunun güncesi *Ex Captivitate Salus*, bu mısrayı da içeren “Altmış Yaşındaki-nin Şarkısı” başlıklı şiirle sona erer. Biyografik unsurlardan oluşan 1948 tarihli bu şiir, tarihin havının her taranışıyla sürüklenmiş, “zaferi, yenilgiyi, devrimleri ve restorasyon-ları/enflasyonlar ve deflasyonları, bombalamaları/iftirayı, çöken rejimleri ve patlak boruları/açlığı, soğuğu, kampı ve hücre hapsini” deneyimlemiş bir savaş sonrası personasının

1. Carl Schmitt, “Altmış Yaşındaki-nin Şarkısı”, *Ex Captivitate Salus: erfahrungen der zeit* içinde, 1945-47 [Köln: Greven Verlag, 1950]; çev. Selim Karlıtekin, *Dergâh Edebiyat Sanat Kültür Dergisi*, sayı: 360.

akustik evreninin² tasviridir. Bu evrende anlamın tahribi sesi, egemen söze doğru bükten makinelerle gerçekleştirilmiştir. “Yasanın megafonları”, “rejimin hoparlörleri” gibi düşüncenin hakiki akışına ket vuran unsurlar olarak kodladığı teknik-işitsel öğelere, 1912-1979 yılları arasında tuttuğu günlüklerde de yer veren Schmitt, araştırma alanının gerektirdiği üzere, yalnızca emrin ve itaatin doğasını değil, hafıza, unutuş ve ayinsel bağışlama tartışmalarını içeren benlik sunumunu da bu yankı formundaki öğelerle kavramsallaştırmıştır. Yaşlılık döneminde işitsel sanrılardan şikâyetçi olduğu bilinen³ Schmitt için bir tür ikinci doğaya dönüşmüş bu kakofonik evrenin yansıdığı metinler, iki dünya savaşından geçmiş bir çağın ses haritası niteliğindedir. Nihayetinde, tekniğe boğulmuş bu düzende, hoparlörler ve mikrofonlar, yalnızca kültürün baskın formlarını ve egemenin gür buyruğunu iletmiştir; araçların, sözün sorumluluğunu öznenen ayırdığı bir çağdır bu. Çağın bu Schmittyen tasviri, elbette çağı nitelemekten ziyade, imtiyazlı figürlerin güvenli zemin yitirildiğinde yerleştiği siyasal konuma ışık tutar. Mağduriyet hâlesiyle kuşanmayı reddeden “devrik entrikacı”lığın, ebedi bir işitilmeyen olarak portresidir bu. *Günlük*’te Hitler’i nitelediği üzere, önce “içi boş bir hoparlör”ün yuttuğu ayıksı seslerden biridir; ardından, sesinin boğulmuşluğunu ilan edeceği vakit geldiğinde, tüm bir çağ sağırlaşmıştır. Hukukun, işitmeyen bir kamunun

2. Bkz. Helmuth Lethen, “Fonomani ve Mahlûk”, *Soğuk Temas*, s. 228-239, [çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2013].

3. Gerd Giesler ve Ernst Hüsmert’ten aktaran Lethen, agm s.294.

gözlerine hitap eden görkemli anıtları da, artık bu kamuya seslenmektense bizzat onu sesler, seslendirir. Schmitt, *Jus publicum Europaeum*'u, az sonra kendi kulağının çukuruna düşecek bir aziz gibi sunar; kendisi de, sessizce Romalı köklerini tefekkür etmeye dalarak bu sona tanık olan, bu tanıklığı adeta namusu –*nomos*'u– bilen bir tür son Avrupalı, günlük tutan dünya tinidir. Şiirin başında “yasanın şakıyan koroları”nın ya da “rejimin çığlıkları”nın kıyısında gezinen bu tin, şiirin sonunda “kendi nağmesine dans eden bir tatarcık” gövdesine yerleşir. Böylece, özyıkımı başlatabilecek keskinlikte bir an, bu kudretli -işitsel- imge aracılığıyla, yaralanabilir bir beden deneyim ağına kavuşturularak kamuya iade edilir. Kritiğin, benliği bütünleyen zaman-sal akışa sınır koyarak kronolojiyi kendi içinden çatlatan ve bu sayede tarihsel figürlerin geçmişle -bozuk- temasını onarmayı mümkün kılan ikâmecî yapısı, istihzanın diline tahvil olur. “Placebo ilahisini mi okuyayım şimdi?” seslenişindeki ironik yakınma da, bir anlamda kendi akarlarından yoksun, boşluksuz bir gövdenin, yaşayanlar diyarında gasp edemediği sürerliliği ölümler cemaatinde keşfetme çabasıdır. İlk “placebo Domino in regione vivorum,”⁴ “yaşayanlar diyarında RAB’bin huzurunda yürüyeceğim” (Mezmurlar, 116: 9) biçiminde Roma Katolik Kilisesinin cenaze töreni ritüellerinde kullanılan bu Latince ilahi, 14. yüzyıldan itibaren “placebo söylemek” deyişiyle, profesyonel yasçılar

4. Bkz. *A Glossary or Collection of Words, Phrases, Names and Allusions to Customs Proverbs which have been thought to require Illustration in the works of English Authors particularly Shakespeare and his Contemporaries*, Robert Nares, Stralsund: 1825, s. 597.

ya da diğerk bir ifadeyle, cenaze ağlayıcılarını betimlemek için kullanılmıştır. Belirli bir ücret karşılığı bu görevi üstlenen ağıtçılar, cenaze sahiplerinin arasına karışıp placebo ilahisi söyleyerek tören kaidelerini yerine getirir, o sırada da yiyecek ve içeceklerden faydalanırlar. Bu Placebo şarkıcılarının/ağıtçılarının düşük sosyo-ekonomik koşulları, *Canterbury Hikâyeleri* gibi kimi edebi metinlerde yer alan karakterlerle de perçinlenmiş ve terim nihayetinde, ortamı yatıştıran bir koronun kolektif bünyesini değil, gerçeği neredeyse müstehcenleştiren bir tür kurgunun –oyun içinde oyunun– kışkırtıcı dinamiğini niteler hale gelmiştir. Schmitt de, “Placebo ilahisini mi okuyayım şimdi?” ifadesinde soru formuna bürünmüş bu kinayeyle, gerçekliğin ancak çifte mitsellikle, yani hem dinsel ritüel hem de bu ritüelin kurgusal tekrarıyla dolaşıma sokulduğu ontolojik bir krize yanıt verme çabasındadır. Öyleyse tatarcığın raksına eşlik eden nağme Placebo ilahisidir; aldatıcı taklidin arketipine başvuru yaptığı bu ilk anda bir ağıtçı olarak beliren Schmitt ise, ölüme kendi tekilliğini, biricikliğini veren törenselliği yitiren siyasalı dönüştürme talebindedir. Yaşayanların sessiz ve sağır diyarı bu talebi karşılayamamıştır ama akustik evrenin atonal duyumsanışını düzenlemek, onu yeniden bir tonaliteye kavuşturmak adına, ölümler cemaatinin kalabalığı da Schmitt’i bir kakofoniye beslemekten öteye götürmemiştir. *Hamlet ya da Hekuba*, işte tam da bu sebeple, ölümlerle yaşayanlar arasında askıda kalmış hayaletler, ölüm halindeki sesler –*dying voice*– ve henüz yaşarken açılan bir miras hakkındadır.

Schmitt eserinin giriş bölümünde, *Hamlet*'in okunma yöntemlerini değerlendirir. Radikal bir örnek olarak da antropolog Laura Bohannan'ın bugün bizim genellikle “Shakespeare in the Bush” ya da “Hamlet and the Tiv” adıyla bildiğimiz, ama o dönem “Miching Mallecho, That Means Witchcraft” başlığıyla yayınlanan makalesine atıf yapar. Bohannan bu çalışmasında, Afrika'daki Tiv kabilesine Hamlet'in hikâyesini aktararak insan doğasının evrensel yapısını gün yüzüne çıkarmayı amaçlasa da, ziyaret beklediği gibi gitmez. Tivler, kendilerine aktarılan olay örgüsünün hemen her ânına müdahale ederek bir açıklama talep eder ve yine her seferinde yapılan açıklamayı dünyayı deneyimleme tarzlarına aykırı bulurlar. Örneğin cadıları ya da zombileri kabul ederler ama hayalet imgesinin onlarda bir karşılığı yoktur; sürülecek tarlaları, güvenliği sağlanacak arazileri göz önünde bulundurarak, Kralın ölümünün ardından Prens Hamlet'in amcasıyla evlenen Kraliçenin, yas tutmak bir yana, evlenmekte epey geç kaldığını düşünürler. Bu gibi unsurlarla sürekli bölünen hikâye hem trajik niteliğini hem de tarihsel boyutunu yitirir. Ötekine tercümesi kısmen fantastik bir düzeyde sağlanan bu monadik kültürel evren fikri bağlamında Schmitt'i asıl etkileyen unsur ise yerlilerin, kan davasının kesinliğini belirlemeye dönük sorularıdır. Zira Baba Hamlet ile Kral Claudius'un kardeş olduğu söylene de, Tivler onların aynı anneden olup olmadığını sorgulamıştır, oysa Shakespeare'in metni Tivler için temel nitelikteki bu bilgiyi içermez. Kültürel başkalığın, anlatıyı eksiklik kılma dinamiğini, tarihsel olanın kurgusalla diyalektiğinin

zeminine taşıyan Schmitt, muğlak bırakılmış edebi içeriğin, tarihsel alanda tabu ya da skandal biçiminde açığa çıkışını inceler. Metne yöneltilen temel sorulardan biri şudur: Kral Hamlet'in öldürülmesinde Kraliçe Gertrude'un bir payı var mıdır? Uzmanların yorum çeşitliliğinin ötesinde, Schmitt için aslolan sorunun yanıtı değil, formüle edilişindeki motivasyondur. Bu imgesel kesinti, aynı zamanda eserin alt başlığını oluşturan “zamanın oyuna baskını” ifadesiyle açıklanır. Tarihsel gerçeklikteki skandalların özdeş tekrarları edebi içeriğe tabular halinde dâhil olur. *Hamlet*'te Kraliçe tabusunu açığa çıkaran bu ilk baskının bağlandığı tarihsel gerçeklik ise, İskoç Kraliçesi Mary Stuart'la ilgilidir. Stuart, Lord eşinin ölümünün üzerinden üç ay geçmeden, cinayetin faili Bothwell Kontu ile evlenmiş ve Protestan düşmanları tarafından da daima bu cinayetin azmettiricisi olarak görülmüştür. Diğer ve Schmitt'in daha önemli bulduğu “baskın” ise Prens Hamlet'in melankolisine ilişkin skandalı merkeze koyar. Burada, bire bir tarihsel gerçeklikten kaynaklanan bir yansımadan ziyade, hem I. James hem de Essex Kontunun yazgısını taşıyan bir “düşsel çerçeveden” (*traumrahmen*) söz eder Schmitt. Böylece basiretsizlik, eylemsizlik ya da atalet adı altında tartışılan, intikamcı figürünün kendi -intikam- vazifesinden şüpheye düştüğü tüm durumlar, kurgusal olanın gerçekle sınılandığı bu düşsel çerçeveye yerleşen bir personayı, Hamlet figürünü açığa çıkarır. İntikam görevine ilişkin yegâne hamle olarak kabul edilebilecek oyun içinde oyun tuzağı (*mousetrap*) ya da “olmak ya da olmamak” monoloğu esnasında sıralanan intihar gerekçeleri ise, Hamlet'i

bir intikamcı figürü biçiminde öne sürmek yerine, intikamcıyı Hamletleştiren bir dinamiğe işaret eder.

“Hamlet” sözcüğü etimoloji sözlüğünde “küçük ve kilisesiz köy” tanımıyla karşılanmıştır. Bu “küçük köy”, bir papazın idaresindeki mıntıkadan ya da bir kilisenin sorumlusu olduğu cemaati içeren mahalle sakinlerinden uzak bir bölgeye gönderim yapar. Schmitt’in *Hamlet*’i de –bu etimolojik anlama yaklaşarak– mezhepsel bölünmeyle parçalanmış bir siyasal yarığa yerleşir. *Don Quijote*’da Katolikliği, *Faust*’ta Protestanlığı tespit eden Schmitt, *Hamlet*’i dünya tarihinin bu devasa çatlağına, Avrupa’nın dinsel yarılmasına koyar. Shakespeare’in uçurumundan doğan bu Prens, tarihsel gerçekliğin her türden estetik düşünöme ve özneye baskın geldiğı şiddetli bir parçalanmaya tanıklıkla doğmuştur; bu anlamda, tarihsel gerçekliğin her çerçevesi, düşselliğın kudretini bir mühür gibi üzerinde taşır. *Hamlet* dramasını yalnızca bir intikam oyunu değil, aynı zamanda bir veraset oyunu biçiminde kuran işte bu mühürdür. Adeta kökensel bir anda duyulduğı varsayılan bir buyruğı itaatle, her emrin kendi erlerini yarattığı Schmitt evreninde bu mühür elbette işitsel niteliktedir. Schmitt’in İngilizcesini kullanmayı tercih ettiğı bu ifade, *dying voice*, ölmekte olanın sesi, seslenişi aracılığıyla halef-selef ilişkisini kurar, veraset oyununu düzenler.

Schmitt, *Hamlet* okumasında *dying voice* terimiyle hem tarihsel gerçeklik bağlamını kateder hem de terimin kurgudaki işlevselliğini değerlendirir. Veraset meselesi açısından Elizabeth’in *dying voice*’u I. James’in atanmasını sağlarken,

Hamlet'in kılıçtaki zehirle öldürülmesinin ardından duyulan *dying voice*, Fortinbras'ı işaret eder. İngiltere tahtının veraset sürecinin işletilmesindeki temel dinamik olarak *dying voice*, seçime (*election/ wahl*)⁵ gidecek konseyin (council) dikkate alacağı son istek, resmi bir atama ya da diğer bir deyişle, sefelin meşru vasiyetidir. Öte yandan sef, *dying voice*'u, kralların ilahi hakkı uyarınca biçimlendirip adlandırabilir ki bu hak, kutsal kan hakkıdır. Schmitt bu döngüyü, dramadaki kronolojide geçmişe taşıyarak, Hamlet'in tahtın yasal vârisi olup olmadığını sorgular. Bu mühim sorunun yanıtı, Kral Claudius'un bir gaspçı olarak kabul edilip edilmeyeceğini belirleyecektir. Claudius, kardeşi Kral Hamlet'i "kulağından" döktüğü zehirle öldürürken yalnızca babanın katili olmamış; oğlun veraset hakkını da ihlal etmiştir. Metaforik de olsa, kulağı kökendeki buyruğu duyamaz hale getirilerek ilahi haktan el çektirilen bir kral, *dying voice*'unu da yitirecektir. Schmitt, bu ihlalin boyutlarını farklı sahnelerden örnekler vererek tartışsa da nihayetinde Claudius'un açıkça bir gaspçı olarak görülmesini de sorunlu bulur. Zira Kral Hamlet'in *dying voice*'u duyulmamış, sef, Prens Hamlet'i tahta aday göstermemiş, konsey böylesi bir aday tanımamış ya da Hamlet'in seçimle ataması yapılmamıştır. Hatta üniter bütünlüğü gözetken Schmitt, taç giyme töreninin, biat ve tezahürat momentlerinin eksikliğini de Claudius'un bir gaspçı olarak tanımlanamayacağı bağlamında gündeme getirir.

5. Schmitt orijinal metinde bu terimlere İngilizce halleriyle yer verir.

Claudius'un bir gaspçı olarak tanınması ya da tanınmaması, ikinci perdenin ikinci sahnesinde Hamlet'in Hekuba monoloğunda sözü edilen "dava"sı açısından oldukça önemlidir. Bu drama bir intikam oyunuyorsa, intikam görevi, yalnızca Kralın öldürülmesiyle mi sınırlıdır, yoksa Hamlet'in tacının gaspı da mı bu intikam davasına dâhildir sorusunun yanıtı, oyunun siyasal içerimlerini kavramayı sağlayacaktır. Schmitt, *Hamlet*'in üç ayrı edisyonunu kıyaslayarak, henüz I. James tahta çıkmadan önce yayınlanan 1603 tarihli versiyonun diğerlerinden farkını dile getirir. Bu ilk edisyona göre, Hamlet'in davası çifte kaybın mağduriyetini taşır: "Babası öldürüldü ve taç elinden alındı."

Hekuba tiradında tasarlanan oyun içinde oyun, hakikati sahneye çıkararak egemen kralın süreklilik yanılısamasını kesintiye uğratar. Bu kez baskın, skandalın kurgusala gömülmüş gövdesinden girer sahneye ve örtülüp saklanmaya çalışıldıkça iyiden iyiye faş edilir. En saf haliyle oyun içinde oyun, bir oyuncular dramasına dönüşmeden, siyasalın alanının egemenin seyirci konumundan kuşatıldığı bir düşsel çerçeve içinde tarihsel gerçekliğini kazanır. Hekuba için gözyaşı döken oyuncuyla bu upuygun karşılaşma, Hamlet'in kendi davasını vazife edinme biçimini narsistik yanılısamadan kurtarır. Schmitt, Hamlet'in oyuncuyla karşılaşmasını betimlediği kısacık paragrafta, kitabına neden *Hamlet ya da Hekuba* ismini verdiğini okura sezdirir. Hamlet ve Hekuba "ya da" bağlacı aracılığıyla birbirleri yerine ikâme edilebilir hale gelmedikleri gibi, birbirlerine özdeş de kılınmazlar. Fakat bu bağlacın dilbilgisel konumu, tiyatro

sahnesinin mitsellik mertebesine yerleştirilmesine dair bir karar barındırır bünyesinde. Schmitt'e göre, Shakespeare, Hamlet'i, kendisi dolayısıyla duygusal arınma sağlanacak bir figür biçiminde kurgulamaktan sakınmış, bu arınmanın tiyatroya ayrı bir ilahilik hâlesi katacağından endişelenmiş ve bu bağlamda, tiyatrodaki da kilisede de tek Tanrı prensibini benimsemiştir. Böylece, "dava"nın siyasal içerimi korunurken, estetiğin siyasala müdahale kabiliyeti de teşhir edilmiş olur. Bu teşhir, tarihsel öğelerin trajiğin kaynağındaki izlerini tartışmaya açar.

Schmitt trajiğin kaynağını, bir tür poetik ehliyet manasına gelen "şairin icat özgürlüğü" (*dichterische Freiheit*) terimi ışığında kavrar. Lirik ya da epik şiirde değilse de drama bağlamında bu özgürlüğün sınırını seyircilerden oluşan bir kamusal alana dayandırır. Kamunun oyundaki düşleri düşleyebilme becerisi, olay örgüsünü takip etme yetkinliği, sahnedeki seyre aşinalık gibi unsurlar, Schmitt için bu özgürlüğün levhaları niteliğindedir. Öte yandan, "trajik olanın kökeni", "tarihsel gerçekliğin canlı deneyimi" ya da "yazgının mevcut gerçekliği" gibi unsurlar da bu icat özgürlüğü için "nihai ve aşılmaz bir sınır"ı teşkil eder. Bu sınırın bilgisi geliştirilirken, yazgının kurgulanamaz çekirdeği, oyuna gelmez otantisitesi vurgulanır; bu anlamda ancak oyun ve trajik nosyonlarının ayrılmasıyla otantik bir trajiğin "ciddiyeti" korunup gözetilebilir. Ne var ki bu ayrım Kabalistlerde, onları takip ettiği düşünülen Luther'de ve dolayısıyla Protestanlık mezhebinde ziyadesiyle bulanıktır. Bu bağlamda Tanrı'nın Leviathan ile her gün birkaç saat oynadığı oyun-

dan, ilahilerde yer bulan “Tanrı’nın büyük oyunundan”, Vulgata’da Tanrı’nın *ludens in orbe terrarum*, yani “yerkürede oynayan” biçimindeki tasvirinden de söz eder Schmitt; ama *Hamlet*’i ve genel olarak Shakespeare dramalarını kilise litürjisinin bağlamından keskin biçimde ayırır. Schmitt’in bu ayrım konusundaki net ve sert tutumu, Shakespeare dönemi İngiltere’sinin devlet-öncesi niteliğini ve kilise otoritesinden azade oluşunu sıklıkla vurgulaması, yorumcuların büyük çoğunluğuna, onun bir edebiyat tarihçisinin pozisyonuna sıkı sıkıya bağlı kaldığını düşündürmüştür. Bu tespit doğru olsa da yetersizdir, çünkü Schmitt’i bu konumdan okuma yapmaya zorlayan siyasal saikleri dışarıda bırakır. Öte yandan *Hamlet ya da Hekuba*’da tercih edilen tasnif, Schmitt’in de bu siyasal saikleri bir ölçüde örtülü bıraktığı izlenimini uyandırır; zira eserin yazılış motivasyonuna da, odağına da, sonuç bölümüne kadar rastlanmaz. Bu odak ancak Ek II’de karşımıza çıkar: “Shakespeareci Dramanın Barbar Karakteri: Walter Benjamin’in *Alman Yas Oyununun Kökeni*’ne Yanıt”; elinizdeki kitap işte bu “yanıt”⁶ için yazılmıştır. Henüz kitabın başında Benjamin’in adının da geçtiği nezaket dolu minnet ifadesi bile belirli bir politik ufkun korunmasıyla açıklanabilir; zira Schmitt için “politika” sözcüğü barbarlığa yöneltlen polemik bir anlam taşır ve “nezaket”, yani “politesse” ifadesi de medeni varoluşun diğer iki koşulunu *politika* ve *polis*’i daima yanına çağırır.

6. Benjamin’in Schmitt’e yazdığı, kitapta da bahsi geçen mektubun içeriğine ve anlamına dair daha detaylı bilgi edinmek için bkz. Aykut Çelebi. “Kuraldışı Durumlarda Karar Vermek”, *Defter*, no.42, 2001.

Benjamin'in yas oyunu ile trajediyi kendi sınırlarına iade etme çabasındaki amaç, modern trajedi fikrini sorunlu kılarak trajik kurbanın sonluluğunu ve mutlak egemenliğin imkânsızlığını tesis etmektir. Schmitt'in bu ayrıma yönelik ilgisindeki amaç ise yas oyunu adı altında bir janrı belirginleştirerek trajik çekirdeğin otantisitesini güvenceye almaktır. Bunun için de öncelikle trajik öz ve oyun arasındaki ayrımı netleştirmeye yönelir, ama bu nosyonların muğlak ve geçişli, diğer bir deyişle, her an birbirlerine dönüşebilen içeriğine odaklanmaktansa, yerleştikleri uzamı sorun edindir. Bu uzamı adlandırmak için de Hans Freyer'in *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* (Günümüzün Teorisi) eserine atıfla ikincil bir sistem'den söz eder. Schmitt'e göre trajik öz, "işlemeyen birincil ve temel emirleri" telafi eden bu ikincil sistem tarafından kapsanamaz, ama karşılıklı olarak ikincil sistem de trajik eylemin baskınlarını asayişin tehdidi olarak algılar ve dışarıda bırakır. Oyun ise, ikincil sistemin sağladığı yasal boş zamanı doldurup düzenleyen her şeyin adıdır. Şimdiden akla gelebileceği üzere, Schmitt için bu ikincil sistem "devlettir". Benjamin'de ise ikincil bir sisteme değilse de metalar evrenini teşkil eden ikinci bir doğaya rastlarız. Bu ikinci doğa, nesnesiyle ilişkilenecek bilgi üreten, bu ilişkileneceği sürecini de deneyim haznesine kaydederek hikâyesi kılan özneler yerine, sürekli bir enformasyona maruz kalan ama maruziyeti bir deneyime dönüşemediğinden pathos rezervleri aracılığıyla duygulanabilen, tekilliğini yitirmiş kitlelerin uzamıdır. Benjamin'in bu fantazmagorik uzamı, tarihsel deneyimi tümünden bastırılmış olarak

kurmasını gerektirmişse de, Schmitt'in ikili uzam fikrinde içerilen güvenlikçi paradigmaya hayli mesafelidir. Tam da bu sebeple, Schmitt'te tarihin ya da trajik eylemin "baskını" (*Einbruch*) biçiminde nitelenen unsuru, Benjamin, egemenin srekliiliğini kesintiye uğratan bir "diyalektik imge" olarak kavrar. Shakespeare okumasındaki diyalektik imge ise bizzat sahnenin kendisidir. *Tek Yön*'n "Maske Gardrobu" başlıklı pasajında son perdede başlayan savaşla birlikte sahneye "kaçarak" giren karakterlerin seyirciler tarafından görüldükleri an donduklarından, bu kaçışın sahne tarafından durdurulduğundan söz eder Benjamin; işte bu durgunluk konumundaki diyalektik, karakterlere "yeni bir iklim bahşeder" ve "tehlikenin içinde soluklanma"larına imkân verir. Öyleyse denilebilir ki, Schmitt'in "baskın" yaşadığı yerde, Benjamin bir ilk işgalin sonunu deneyimlemektedir. şimdi bu eserin çağımızdaki yankısını nitelendirmek de okuruna düşüyor; bir baskın mı, yoksa bir işgalin sonu mu bu?

ÖNSÖZ

CARL SCHMITT, 1956

İlerleyen sayfalardaki tartışma kraliçe tabusu ve bir intikamcı figürü hakkındadır. Bu bizi trajik olayın kökeni meselesine, trajiğin kaynağı meselesine götürür ki, ben kendi adıma bu kaynağı yalnızca tarihsel bir gerçeklikte bulabildim.

Buradan hareketle *Hamlet*'i, onun somut durumundan yola çıkarak anlamaya çalıştım. Bunun için Shakespeare tutkunlarına ve kıymetli bilgileri ile benim yorumum için temel oluşturan öğeleri içermeleri sebebiyle kendilerine bilhassa borçlandığım şu üç kitabın yazarı olan uzmanlara minnettarım: Lilian Winstanley, *Hamlet and the Scottish Succession*, Cambridge University Press, 1921; John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, Cambridge University Press. 3. baskı 1951, 1. baskı 1935, ve Walter Benjamin, *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, Ernst Rowohlt Verlag, Berlin 1928.

Shakespeare'in *Hamlet*'i ve onun çeşitli yorumları üzerinde yeterince mesai harcayan kişi mevzunun havsala-ya sığmayan derinliğine de yakinen vakıf olur. Orada öyle patikalar görür ki, pek çoğu uçuruma sürüklerken, kimisi de uçurumdan doğar. Bunun yanı sıra benim gibi Shakes-

peare'in Hamlet'inin Mary Stuart'ın oğlu Kral James ile bir ilgisi olduğu kanaatine varan biri pek çok tabuyla karşılaşır ve fazladan yanlış yoruma teslim olma tehlikesine atılır. Doğrusu, tüm bunların etrafından dolanacağım bir yol bulabilirim kolayca; bunun için çok ünlü bir İngiliz yazarın ifadesini alıntılamanın yeterli olurdu: "Shakespeare gibi mükemmel bir yazar hakkında asla haklı çıkmayacak olmamız muhtemeldir ve eğer asla haklı olamayacaksak, zaman zaman yanılma biçimimizi değiştirmemiz daha iyi olur."¹ T.S. Eliot'ın bu yargısı bize cömert bir geçiş izni sağlar ama buna yalnızca son çare olarak başvurmayı umuyorum. Bundan evvel, *Hamlet*'in kendilerine hitap eden bir bahsi olduğunu varsayarak, okurdan, bana birkaç dakika dikkat vermesini istirham ediyorum, aksi halde okur bu kitabın kapağını açmaz ve bu önsözü okumazdı.

1. T. S. Eliot, "Shakespeare and the Stoicism of Seneca," *Selected Essays, 1917-1932* (Harcourt, Brace and Company, 1932). s. 107.

GİRİŞ

Danimarka Hamlet oyunu sayısız yoruma konu olmuştur. Siyahlara bürünmüş melankolik prens, sonunda insan sorununun bir arketipi haline gelmiştir. Bu karakterin simgesel gücü, kendi tasdikini sonu gelmez bir dönüşümde bulan özgün bir mit üretmiştir. 18. yüzyıl Sturm und Drang (Fırtına ve Coşku) akımının Alman yazarları Lessing, Herder ve Goethe, *Hamlet*'i mitleştiren ilk kişilerdi. Goethe'nin yorumunda Hamlet çok ağır bir görevi sırtlanarak kendi mahvına koşan bir Werther haline gelir. 19. yüzyılın Hamlet'i ise, *Faust*'taki etkin karakterin aksine, dâhilik ile deliliğin kendisinde birleştiği edilgin bir karaktere dönüşmüştür. 20. yüzyılın başlarında psikanaliz okulunun kurucusu Sigmund Freud, tüm nevrotik rahatsızlıkların babaya ya da anneye bağlı olmasından hareketle bütün nevrotiklerin ya Oedipus ya da Hamlet olduğunu söylemişti.

Bu gibi psikolojik yorumların bolluğu çıkışsız bir labirent yaratmıştır. Aslında psikoloji, en büyük psikologlardan biri olan Dostoyevski'nin de söylediği gibi, kişinin dilediğince çark ettirdiği iki uçlu bir değnektir. I. Dünya Savaşından sonra, özellikle Anglosakson ülkelerinde, bu psikolojizme gayet anlaşılır bir tepki olarak katı bir tarih-

sel yönelim ortaya çıktı. Bu durum, Shakespeare oyunlarının yadsınamaz tutarsızlıklarını ve kusurlarını su yüzüne çıkardı ve Shakespeare'in edebi seleflerine bağımlılığıyla döneminin toplumuyla olan bağıını gözler önüne serdi. Karakterlerinin kat'i birliğine ve eserlerinin sanatsal mükemmelliğine dair geleneksel düşünce yıkıldı. Her şeyin ötesinde, oyunlarını kendi Londra seyircisi için yazan Shakespeare, Elizabeth Çağının oyun yazarı haline geldi. Bu konuya tekrar döneceğim.

Bütün bunlara rağmen, bu tarihsel nesneleştirme, bir dizi yeni *Hamlet* yorumunun ortaya çıkmasına da engel teşkil etmemiştir. Hatta şimdilerde *Hamlet*, çoğu kez birbiriyle tezat oluşturan muhtelif veçheleriyle yaşayan bir mit olarak ifşa ediyor kendisini. Ben burada onun sonu gelmez başkalaşma kabiliyetinin iki örneğini hatırlatacağım. Ünlü bir Alman yazar olan Gerhart Hauptmann 1935 tarihinde *Hamlet Wittenberg'de* adlı bir oyun yayınladı. Bu öyle fevkalade bir piyes değildir. Psikolojik bir düzeyde kalır ve talihsiz sapmalar içerir; 20. yüzyılın ilk yarısının öznelcisi de böylesi savrulmalarla kendi erotik saplantılarını *Hamlet*'e yüklemeye kalkışır. Yine de, zaman zaman müstehcen hale varan bir romantizme rağmen, insan bu kederli oyunda tarihsel bir tutarlılığın esintisini hisseder. Adının büyüklüğüne yaraşmasa da, *Hamlet Wittenberg'de*, Hamlet mitinin henüz gücünü yitirmediğinin hayret verici bir kanıtı olmaya devam eder.

Diğer örnek ise ters yönden geliyor: Kuzeyden değil ama Güneyden. Dünyaca ünlü filozof Salvador de Madaria-

ga, 1948 tarihli *Hamlet Üzerine* adlı kitabında Shakespeare'ın *Hamlet*'ine yeniliğiyle şaşırtan bir ışık düşürmüştür. Hamlet'i bir Rönesans adamı, şiddete meyilli vicdansız bir adam, bir Cesare Borgia haline getirir. Kitabı yerinde gözlemlerle ve önyargısız saptamalarla doludur ama böyle bir yorumun, Elizabeth Çağından ziyade Hitler devrini ifade ettiğini belirtmekten geri kalmayan bazı İngiliz eleştirmenlerin buna nasıl bir ironiyle cevap verdiği de tahayyül edilebilir.

Dahası, *Hamlet* yorumları ve sembolizasyonları bu nev-i şahsına münhasır varlığın psikolojisiyle de sınırlı değildir. Pekâlâ tüm uluslar Hamlet'in kişisel özelliklerini üstlenebilir. İşte 19. yüzyılda Börne ve Gervinus gibi Alman liberalizminin havarileri, dağılmış ve bölünmüş Alman ulusunda Hamlet karakterini tam da böyle görmüşlerdir. 1848'deki liberal devrimden birkaç yıl önce Ferdinand Freiligrath şu mısralarla başlayan bir şiir yazar:

*Almanya Hamlet'tir! Mezar kadar suskun
Her gece, surların arasından
Hortlar gömülü hürriyet
Ve nöbetçileri çağırır eliyle*

Tereddütler içinde kaybolmuş ve hülyalara dalmış, herhangi bir eyleme atılmaktan bile aciz Hamlet'le yapılan kıyaslama çok sayıda ayrıntıyla sistematik olarak geliştirilir:

*Dokur pamuk ipliğinden hikâyesini
Pek daha iyi eyler düşüncelerinde
Çok uzun kaldı Wittenberg'de
Sınıflarda ve meyhanelerinde*

Labirent, bu suretle, gittikçe daha da içine girilmez bir hale gelir; bu sebeple psikolojik açıklamaların ya da tarih okulunun yöntemleriyle vardığı sonuçların dışındaki bir sahada okurun kısa bir süreliğine beni izlemesini rica ediyorum. Psikolojizmin bu açmazından sonra, hele ki 19. yüzyılın sanat felsefesine takılı kalarak salt tarihsel analize yönelmek, olsa olsa bir başka açmaz olurdu. Şüphesiz ki tarihsel yöntemin olduğu kadar psikolojik yöntemin de sonuçlarını göz önünde bulundurmalıyız, ama *Hamlet* yorumu söz konusu olduğunda son sözü ikisinden de duyamayacağız.

Bunların ötesinde, genel itibariyle trajik olayın kaynağı sorusu vardır ki cevaplanmadan bırakılırsa *Hamlet*'e dair tüm sorunsalın özgünlüğünü de anlaşılmaz kılar. Eğer Avrupa aklının Rönesanstan bu yana kendisini mitolojik unsurlardan ne ölçüde arındırdığı düşünülürse, *Hamlet* gibi güçlü ve tanınmış bir mitin Avrupa'da ortaya çıkması bir hayli şaşırtıcı bulunacaktır. Elizabeth Çağının son yıllarındaki bir tiyatro oyununun modern bir Avrupa miti gibi nadir görülen bir şeye yol açması nereden kaynaklanmaktadır? Öncelikle, düzeni ve yapısıyla, oyunun, Yunan tiyatrosunda hipotez, Skolastik estetikte efsane (fabl) ve günümüzde de hikâye adıyla anılan olay örgüsüne odaklanalım.¹

1. Eleştirel olsa da anlama isteğiyle incelenen olgulardan ileri gelen hikâye, ne pahasına olursa olsun, şairin spesifik estetiğini ve spesifik imgesini kurtarmaya çalışan polemik bir analize ya da savunmacı bir kabule nazaran çok daha iyi bir içgörü sağlar. Laura Bohannon'ın makalesi "Miching Mallecho, That Means Witchcraft," *The London Magazine* (Haziran, 1954), *Hamlet*'teki hikâyeyi Siyahi bir Afrikalı kabileye anlatma deneyimini aktardığı için bu bağlamda oldukça öğreticidir. Yerliler, hukuk-

Oyunun bize sunduğu ölçüde olgusal içeriğe bağlı kalalım ve soralım o halde: Bu dramanın ana teması nedir ve bu hikâyenin kahramanı Hamlet kimdir?

çu Josef Kohler'in aslında gayet kıymetli kitabında, okuru karşı karşıya getirdiği kan davası konusu üzerine, tarihsel-hukuki ham malzemedен daha somut ve daha kesin olan, gayet makul bazı sorular sorarlar. (*Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz*, Würzburg: Stahel, 1883)

H A M L E T Y A D A H E K U B A

KRALİÇE TABUSU

Hamlet katledilmiş bir babanın oğludur. Ölü adamın hayaleti görünür ve oğlundan bu cinayetin intikamını almasını ister. Böylece çok eski bir intikam temasıyla birlikte bir intikam oyununun tipik akıbeti öngörülmüş olur. Bu duruma bir de Hamlet'in annesinin cinayetin üzerinden daha iki ay geçmeden, yakışıksız ve hayli şüphe çeken bir acelecilikle katille evlenmesi eklenir. Bu davranışıyla anne, cinayeti ve katili meşrulaştırmıştır.

Seyircilerin her birinin kafasında uyanan ilk soru annenin bu cinayete karışıp karışmadığıyla ilgilidir. Cinayetten haberdar mıdır? Hatta o mu azmettirmiştir? Bu işte etkin bir rolü var mıdır? Cinayetten önce, katilin niyetlerini fark etmeksizin, onunla bir ilişkisi olmuş mudur? Yoksa sadece *Richard III*'teki Kraliçe Anne gibi baştan çıkarılmaya izin veren kadınsı heveslerinin kurbanı olup cinayetin ardından gönlünü katile mi kaptırmıştır?

Annenin suçluluğu meselesi oyunun başından itibaren seyirciye musallat olur ve sonuna dek de seyircinin peşini bırakmaz. Cinayete kurban gitmiş babasının intikamını almak isteyen bir oğul ne yapmalıdır, hele ki bu durum artık katilin karısı olan annesine de bir darbe indirmesine yol açıyorsa?

Belirtildiği üzere, başlangıçtaki durum efsane, mit ve trajedinin oldukça eski bir temasını içerir. Yine bir o kadar eski olan cevap da sadece iki olasılığa izin verir. İntikam görevi ve annesine bağlılığı arasında çatışma yaşayan oğlun önünde gerçekte sadece iki çıkar yol vardır. Biri Yunan efsanesindeki ve *Aeschylus* tragedyasındaki Orestes'in izlediği yoldur: Oğul hem annesini hem de katili öldürür. Diğeriyse Shakespeare'in de bildiği ve kullandığı Norveç sagasındaki (destanındaki) Amleth'in yoludur: Oğul, annesiyle birlik olup katili öldürür.

Bunlar bir Yunan trajedisiyle bir Norveç sagasının iki temel cevabıdır. Hatta bugün bile oğlun intikam görevi ciddiye alındığında ve kadının da nihayetinde bir insan olduğu göz önünde bulundurulduğunda söylenebilecek tek şey, üçüncü bir yolun olmadığı ve annenin de tarafsız kalamayacağıdır. Shakespeare'in Hamlet'inin davranışında tuhaf ve karanlık olan şey de, bu intikam oyunu kahramanının söz konusu iki yoldan birini seçmemesidir. Ne annesini öldürür ne de onunla birlik olur. Annenin cinayete ortak olup olmadığı meselesi oyun boyunca belirsiz kalır. Yine de annenin suçluluğu konusunu netleştirmek hem olay örgüsünün gelişimi hem de intikamcının tepkileri ve fikirleri açısından önemli ve dahası belirleyici olur. Ama kendisini oyunun başından sonuna kadar dayatan ve bastırılmayan bu soru titizlikle geçiştirilir ve yanıtlanmadan bırakılır.

Cinayete iştirak etmenin ötesinde, kraliçenin suçluluğu sorusu başka birçok soruya neden olur. Bilhassa, ilk kocanın katledilmesinden önce anneye katilin yaşadığı ilişkinin doğası pek çok tartışmaya konu olmuştur. Hamlet

“günah çarşaflarından” söz eder ve kraliçenin ilk kocasının ölümünden önce katille zina yaptığını işaret eder gibi görür. *What Happens in Hamlet* kitabında J.D. Wilson, tüm bir bölümü bu soruya hasrederek zinanın Shakespeare drama-sındaki kanıksanmışlığının şüphe götürmeyeceği sonucuna ulaşır.² Buna rağmen muğlaklık devam eder.

Babanın öldürülmesinde annenin ortaklığını konu alan bu asli soruyu netleştirmek için pek çok *Hamlet* araştırmacısı oyundaki imalar ve emareler üzerine ayrıntılı incelemeler yapmıştır. Her bir sözcük, her bir jest ve özellikle de suçlunun açığa çıkarılmasını mümkün kılacak oyun içindeki oyun adeta büyütle incelenmiştir. Bazı *Hamlet* yorumcuları kraliçeyi asıl katil olarak kabul eder. Oyun içinde oyunda şöyle der kraliçe: “İkinci kocam yatakta öptüğü anda beni, ikinci kez öldürmüşüm demektir öleni.” Annenin *Hamlet*’e açıklama yaptığı o gece, *Hamlet* öldürdüğü kişinin kral olduğunu zannederken, perdenin arkasında duranın Polonius olduğunu farkına varır; annesi ise haykırır: “Ah, ne kadar aptalca, canavarca bir şey bu!” *Hamlet* şöyle cevaplar:

Canavarca bir iş bu. Öyle kötü ki, sevgili anne,

Neredeyse bir kralı öldürmek gibi ve evlenmek kardeşikle.

Kraliçe dehşete düşerek tekrarlar: “Kralı öldürmek gibi mi?” ve *Hamlet* onaylar onu: “Evet kraliçem, aynen öyle dedim.”

2. John Dover Wilson, *What Happens in Hamlet* (Cambridge: Cambridge University Press, I. Baskı 1935; II. Baskı 1937), s. 39 (“Gertrude’s Sin”), s. 292 (“The Adultery of Gertrude”).

(III.iv.20-30). Bu tuhaf diyalog özellikle de “kralı öldürmek” sözü Hamlet’in Polonius’u değil de Kral Claudius’u öldürme niyetiyle ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte aynı pasajdan Hamlet’in annesini, Kral Hamlet’i öldürüp katille evlenmekle itham ettiği yorumu da çıkarılabilir.

Asıl katilin kraliçe olduğu şeklindeki bu yorum, bil-hassa, 1942’de vefat eden arkadaşım Albrecht Erich Günt-her tarafından tutkuyla savunulmuştur. Felsefeci ve hu-kuk tarihçisi Josef Kohler, *Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz* (Hukuk Mahkemesinden önce Shakespeare) adlı kitabında annenin su götürmez biçimde cinayetin suç ortağı olduğunu öne sürer. Başka yorumcular ise anneyi mesele ettikleri noktada, cinayette onun payına herhangi bir suç düştüğünü ya da onun cinayetin suç ortağı olduğunu reddederler. Sahnedeki oyunu seyreden ve psikolojik, filolojik ya da hukuki bir analize vakti olmayan seyirci için bu belirleyici husus karanlıkta kalır ve tüm araştırmacıların bu bilinmezliği derinleştirmediklerinde yaptıkları tek şey de onu onaylamak olmuştur. Yine de oyunun kurgusunu yapan bütün drama yazarları ya da sahne yönetmenleri bu bilinmezlikle bir şekilde başa çıkmak mecburiyetindedir. Bu kişilerin seyircilerine çelişkili olsa da birbirinden farklı yanıtlar önerme ihtimalleri vardır, çünkü Hamlet’in oyun-da yaptığı şey annenin suçlu ya da masum kabul edilme-sine bağlı olarak farklı anlamlara bürünür. Üstelik henüz, üç yüz yıllık bir zaman süresince, bu konuda bir uzlaşmaya varılamamıştır. Bu gizlilik kuşkusuz tuhaf ama açıkça dü-şünülmüş ve planlanmıştır.

Shakespeare'in üç farklı *Hamlet* edisyonu mevcuttur: İlk 1603 Quarto'su, diğeri 1604-1605 Quarto'su ve sonuncusu da 1623 Folio baskısıdır.³ 1603 baskısında, annenin intikam planından haberdar olduğunu ve bunun üzerine ikinci kocasına karşı oğluyla ittifak ettiğini çıkarabileceğimiz bir sahne vardır (IV. vi). Sonradan ortaya çıkan tüm nüshalarda bu sahne eksiktir. Hepsinde oğlun intikamı garip biçimde kısıtlanmış bir intikam görevinin emriyle başlar. Öldürülmüş babanın hayaleti dehşet verici bir şekilde cinayeti ve katili tarif eder (Madariaga bunu ölümle ilgili bir feryat, bir mübalağa için fazla dehşet verici bulur). Babanın hayaleti bu nefret uyandırıcı ve doğaya karşıt cinayetin intikamını alması için oğlunu büyüler, ama hemen ardından annenin esirgenmesi gerektiğine işaret eden açık bir sınırlama getirir (I.v.85-86):

Sen kendi zihnini temiz tut,

Ve sakın annene bir şey yapmayı geçirme aklından

Anne sadece kendi vicdanına terk edilmelidir. Sahiden de tuhaf bir intikam oyunu! Daha sonra annenin odasında Hamlet onun vicdanına bir hayli sert biçimde seslenirken hayalet birdenbire belirerek intikam görevini yineler ve aynı zamanda anneye müsamaha gösterilmesini tembihler. (11i. iv.110-115). Bu sayede anne, itinayla, intikam görevinin, diğeri bir deyişle, oyunun dramatik özünün dışında bırakılır.

3. Buraya Dover Wilson'ın dördüncü metin olarak işaret ettiği Almanca metni de ekleyelim: *Der bestraftete Brudermord* (Cezalandırılmış Kardeşkatilliği) (s.56).

Anaerki ya da ataerkiye dayanarak işleyen tüm geleneksel hukuki açıklamalarımızı ve bununla birlikte anneye ya da babayla ilgili kompleksler üzerinden işleyen psikanalitik açıklamaları bir kenara bıraktık. Bu tarz açıklamalar, oyunu sadece genel teorileri betimlemek için kullanır. Öte yandan, oyun kendi somut biçimince ve önceden belirlenmiş kavramlardan muaf olarak kendi metniyle sahnelendiğinde, orada bir şeyin gizlendiğinin ve nesnel değerlendirmelerin, nezaketin ya da korkunun dışında tutulduğunun hemen farkına varılacaktır. Başka bir deyişle, kendimizi oyun yazarının riayet ettiği ve onu annenin suçu ya da bu suçun yokluğu sorusunu paranteze almaya zorlayan tabunun karşısında buluruz, üstelik bu tabu hem ahlaki hem de dramatik olarak intikam oyununun özünde gömülü olmasına rağmen. Oyun içinde oyunun, cinayeti tam anlamıyla betimleyen ve onu katile sergilemesi beklenen en meşhur sahnesinde bile (III.ii), kraliçe, en azından mevcut metinde, doğal olmayan sebeplerin yanı sıra ispatlanabilir biçimde de cinayete ortaklığın dışında bırakılır.

Hamlet'in yazarının bu hassas durumdan duygudaşlıkla ya da kadınlara yönelik nezaketle kaçındığı söylene-
mez. Shakespeare bu konuda oldukça açık sözlüdür, hatta kabalığa düşmekten bile kaçınmaz. Kraliçe kültüne itibar etmez ve herhangi bir kadının suçluluğu ya da masumiyetini zikretmekten çekinmez. Onun kadınları ne Goethe'nin Prenses Leonore'u ya da Iphigenia'sı gibi Weimar hanımlarına benzer ne de Thekla ya da Bertha gibi Schiller karakterlerine. Bunun için *Richard III*'ün, *Kral Lear*'in

ya da *Machbeth*'in kadın karakterlerini, hatta *Hamlet*'teki Ophelia'yı bile anımsamak yeterlidir. Hamlet'in annesi de hassas bir yaradılışa sahip diye kibarlık gösterip kendisine ilişilmeyecek bir varlık değildir kesinlikle. Kraliçe için Hamlet'in sözleri, kendisinin de söylediği gibi, gerçek hançer darbeleri gibidir (III.ii).⁴

Öyleyse Hamlet'in annesinin durumunda da olduğu gibi cinayet ve görevin tamamlanması açısından temel teşkil eden suçluluk sorgulamasından niçin itinayla kaçınılır? Hiç değilse tamamen masum olduğu neden tescillenmemiştir? Yazar belirli olgulara tâbi değil de onları yaratmakta özgür olsaydı, bu onun gerçekleri oldukları gibi göstermesine yeterdi. Suçluluğu ya da suçsuzluğu açıkça dile getirmemesi, bu hususta somut biçimde belirli bir korkunun ya da ihtiyatın, yani sahici bir tabunun söz konusu olduğuna delalet eder. Bu, trajediye özel bir damga vurur ve trajedinin nesnel seyrini teşkil eden intikam da hem Yunan tragedyasında hem de Norveç sagasında gayet görünür olan o basit kesinliği kaybeder.

Bu tamamen gerçek tabunun adını koyabilirim. Bu tabu İskoç Kraliçesi Mary Stuart ile ilgilidir. Kraliçenin eşi Henry Lord Darnley, James'in babası, Şubat 1566'da Bothwell Kontu tarafından feci bir şekilde öldürüldü. Aynı yılın Mayıs ayında da Mary Stuart kocasının katili Bothwell Kontu ile evlendi. Cinayetin üzerinden daha üç ay bile

4. "Sözlerim hançer gibi saplanacak/Ama elim değmeyecek hançere./Dilim ve ruhum ikiyüzlü olmalı bu işte:/Sözlerim ne denli vursa da utancını yüzüne,/Ruhum basmamalı mührünü bu sözlerle" –çn.

geçmemiştir. Dolayısıyla haklı olarak, yakışık almayan ve şüphe çeken bir acelecilikten söz edilebilir. Mary Stuart'ın kocasının cinayetinde ne ölçüde pay sahibi ya da belki azmettirici olduğu sorusu bugüne kadar net bir şekilde yanıtlanmamıştır ve konu hâlâ tartışmalıdır. Mary tamamen masum olduğunu beyan etti ve arkadaşları, özellikle de Katolik olanlar, ona inandı. Gelgelelim, düşmanları ve hepsinin ötesinde Protestan İskoçya, İngiltere ve tüm Kraliçe Elizabeth taraftarları cinayetin asıl azmettiricisinin Mary olduğuna kâni olmuştu. Tüm bu hadise İngiltere'de olduğu gibi, İskoçya'da da korkunç bir skandal haline geldi. Yine de bu, *Hamlet*'in yazarının kendi döneminde neden bir tabuydu? Bu feci skandal onlarca yıl boyunca her yönüyle ve her iki tarafın da fanatizme varan hararetiyle alenen tartışılmamış mıydı?

Bu tabu Shakespeare'in *Hamlet* kompozisyonunun ve ilk temsilinin dönemi ve yeriyle mükemmelen açıklanmıştır, 1600 ve 1603 yıllarının Londra'sı. Bu, herkesin, yaşlı İngiltere Kraliçesi Elizabeth'in ölümünü beklediği zamandı ve halefi de henüz kararlaştırılmamıştı. Tüm İngiltere için aşırı gerginliğin ve tereddüdün yıllarıydı. Çağın genel dengesizliğinin -iç savaşların ve tüm Avrupa'da Katoliklerle Protestanlar arasında yaşanan savaşların, her türden dini ve siyasi zulmün- yanı sıra, İngiltere, tacın vârisinin kim olacağı meselesinden kaynaklı bir gerilim de yaşıyordu. Yaşlı Kraliçe Elizabeth kırk yıl hüküm sürmüştü. Etkili bir siyasi iktidarı elinde bulunduruyordu ama hiç vârisi yoktu ve bir halef tayin etmeyi erteliyordu. Kimse açıkça bu hassas

durum hakkında konuşmaya cesaret edemiyordu. Bundan bahseden bir İngiliz elleri kesilerek cezalandırılmıştı. Kraliçe “cenaze çanlarını” duymak istemiyordu. Ama alttan alta herkes bundan söz ediyor, muhtelif gruplar ve taraflar farklı adaylar üzerinde bahse tutuşuyordu. Bazıları Fransız bir prenze, bazıları bir İspanyola, kimileri de hâlâ Kraliçenin kuzeni Arbella Stuart’a oynuyordu. Hatta ünlü denizci Sir Walter Raleigh’nin James’e karşı Arbella Stuart’tan yana taraf olmasına da göz yumulmamış ve Raleigh 1618’de idam edilmişti.

Shakespeare ve oyuncu topluluğu Essex ve Southampton kontlarının hizmetindeydi. Tahtın müstakbel vârisi olduğu için Mary Stuart’ın oğlu James’ten yana bahse giren bu grup o dönem siyasi olarak baskılanıp eziyet görmüştü. Bir Katolik olan Southampton Kontu ölümüne mahkûm edilmiş ama infaz gerçekleştirilmemişti. Hâlbuki kraliçenin eski bir gözdesi ve hatta belki de âşığı olan Essex Kontu 25 Şubat 1601’de yaşlı kraliçenin emriyle infaz edilmiş ve mal varlığına da el konmuştu. Shakespeare’in oyuncularını da Londra’yı terk edip taşrada oynamak zorunda kaldı. Shakespeare, oyuncuların sahnesine (11.ii.336-342, 350-364) girizgâhta Rosencrantz karakteri aracılığıyla bu olaya açıkça göndermede bulunur. Elizabeth ise 23 Mart 1603’te ölür.

James 1603’te tahta çıkınca Southampton Kontunu bağışladı ve infaz edilmiş Essex Kontunun mal varlığını dul karısına iade etti. Shakespeare’in kumpanyasının bir kez daha Londra’da ve hükümdarla mahiyeti önünde oynamasına izin verildi. Shakespeare de, başka bazı aktörlerle bir-

likte, Majestelerinin özel görevlisi olarak tayin edildi, Kralın Adamı namıyla taltif edildi ve Lord Chamberlain nişanını taşımasına izin verildi.

1600 ve 1603 arasındaki bu kritik yıllarda, Shakespeare'in de mensubu olduğu topluluk tüm umutlarını Mary Stuart'ın oğlu James'e bağlamıştı. James 1603'te İngiltere tahtı için, on altı yıl önce annesini öldürten Kraliçe Elizabeth'in fiili olarak vârisi oldu. James halef olma şansını tehlikeye atmamak için Elizabeth'e karşı hep ihtiyatlı göründü. Buna rağmen annesi Mary Stuart'ı inkâr etmedi. Onun hatırasına hürmet etti ve kimsenin ona dair şüphe yaratmasına ya da ona iftira atmasına izin vermedi. *Basilicon Doran* (1599) adlı kitabında oğluna ciddi ve dokunaklı bir şekilde kraliçenin anısını onurlandırma vecibesini yükledi.

Bahsettiğimiz tabu işte bu şekilde *Hamlet* trajedisinin yazarına kendisini dayatmış oldu. Tahta çıkması beklenen Mary Stuart'ın oğlu James'ten dolayı, anne babanın cinayet suçlamasıyla itham edilmesi imkânsızdı. Öte yandan oyunun seyircileri gibi, tüm İngiltere, özellikle Londra Protestanları onun suçluluğuna kâniydi. Bu seyircilere göre, onun masum olduğu kesinlikle varsayılmazdı. Dolayısıyla bu koşullarda suçluluk meselesinden sağduyulu bir şekilde kaçınılmalıydı. Fakat bu oyunun seyrine mâni oldu ve onu karmaşık bir hale getirdi. Korkunç bir gerçek, bir tiyatro oyununun maskeleri ve kostümleri arasından belli belirsiz su yüzüne çıkarıldı. Filolojik, felsefi ya da estetik hiçbir yorum, ne kadar incelikle yapılsa da, bunu değiştiremez.

İNTİKAMCI FİĞÜRÜ

Kraliçe tabusu, tarihsel gerçekliğin Shakespeare'in *Hamlet*'ine yaptığı ciddi bir baskındır (*Einbruch*). Bu tabunun yanı sıra, daha da önemli ikinci bir baskın söz konusudur ki, o da, intikamcının derin tefekküre boğulmuş bir melankoliğe dönüşmesidir. İntikam dramasının kahramanı ya da bizzat intikamcı, şimdiye dek kimse onun karakterini ve eylemlerini tanımlayamadığından, ziyadesiyle sorunlu hale gelmiştir. Shakespeare'in metninin hiçbir yerinde Hamlet'e özgü eylemsizliğe ilişkin bir açıklama bulunmaz.⁵ Kahramanın karakteri, sayısız antinomi, sanı ve yorumun sorumlusu olsa da, sarıh tek bir yanıtı bile sahip değildir.

Hamlet'in bizim için ilk başta tarihi bir kahraman değil, bir tiyatro karakteri, bir maske olduğunu varsayıyoruz. Ama bilinçli olarak sadece ve sadece bir tiyatro oyunuyla karşı karşıya olduğumuz fikrine bağlı Shakespeare tefsircileri buradan hareketle şu sonuca varır: Hamlet karakteri öyle tesadüfen muallakta kalmış değildir. Robert Bridges'in deyişiyle: "Eğer Shakespeare maksatlı olarak tam da bu hu-

5. Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, s. 204: "Herkesin bildiği üzere, Shakespeare asla Hamlet'in eylemsizliğine ilişkin bir açıklama sunmaz."

susta bir şüphe bulutu bırakmak istemediyse, Hamlet'in akıl hastası mı olduğu, yoksa sadece rol mü yaptığı sorusu neden bu denli önemli olsun?" Büyük lirik şair Keats, Shakespeare'in içgüdüsel olarak bu sorunun ucunu açık bıraktığını düşünüyordu. John Dover Wilson, Bridges ve Keats'e referansla, bu soruyu manidar bir başlıkta "Hamlet's Make-up" (Hamlet'in Makyajı/Yaratılışı) adı altında tartışır ve şu sonuca varır: İster maksatlı olsun, ister içgüdüsel; sonuç, esere dehasını veren bu askıda kalmış durumdur. T.S. Eliot'ın *Hamlet* üzerine yazdığı ünlü denemede şu satırları okuyabiliriz: "Hamlet, yazarın gün yüzüne çıkarmayı, açıkça düşünmeyi ya da sanatla bütünüyle biçimlendirmeyi bilmediği bir malzemeye doludur."⁶

Burada yazarın bir şeyi gün yüzüne çıkarmayı bilip bilmemesi veya bunu kasten ya da içgüdüsel olarak isteyip istememesi, herhangi bir mülahaza açısından kendi başına bir sorudur. Şu tartışma götürmez ki, herhangi bir sebeple burada bir şeyin ucu açık kalır. T.S. Eliot, Robert Bridges, J. Dover Wilson namı üç Shakespeare otoritesi, yazarın öznelliğine fazladan anlam yüklerken, dramanın yazıldığı nesnel gerçekliğe pek az dikkat etmektedir. Yazarın öznelliği hakkında spekülasyonda bulunmak, bizi, Hamlet'in hastalığı ve karakteri üzerine sayısız tahminden başka bir sonuca götürmeyecektir. Aslında olay açıktır, yeter ki oyunun, metnine ve içeriğine bağlı kalarak düşünelim ve kaleme alındığı

6. Aktaran Dover Wilson, s. 305. (Alıntı ise Eliot'ın 1919 tarihli "Hamlet ve Sorunları" başlıklı denemedendir. Dover Wilson bu cümleyi *What Happens in Hamlet* eserinin "Bay T.S. Eliot'ın Hamlet Teorisi" başlıklı bölümünde alıntılar.)

somut durumu dikkate alalım. O zaman şu açıkça görülür ki –tıpkı Kraliçenin suçluluğu gibi– tarihsel gerçekliğin bir parçası da drama baskın yapar ve Hamlet karakterini belirlemeye katkıda bulunur; bu çağdaş figürü Shakespeare için yapımcıları, oyuncular ve seyirci kitlesi için, oyunun en derinlerinde bile mevcut olan dolaysız bir veriydi. Başka bir deyişle, teatral Hamlet karakteri, kendi maskesine indirgenemez. İster kasten, ister içgüdüsel olsun, oyunun kaleme alındığı orijinal bağlamın koşulları ve biçimleri oyuna dâhil edilmiştir; ama teatral Hamlet karakterinin arkasında başka bir figürün mevcudiyeti devam etmektedir. Dönemin seyircileri de *Hamlet*’i seyrederken bu figürü görüyorlardı. Aksi halde, Shakespeare’in bütün eserleri içinde en uzun ve en zor olanı sıfatını taşıyan *Hamlet*, aynı zamanda onun en popüler oyunu da olamazdı. Bugün biz de bu diğer figürü tanıyabiliriz, yeter ki belirli bir sanat felsefesinin dogmaları gözümüzü kör etmesin.

Shakespeare’in *Hamlet*’i, bir intikam draması olarak tasarlanmıştır. İntikamcı, bu intikam dramasının kahramanı, dolayısıyla tayin edici karakter, bizzat yazar tarafından inanılmaz biçimde sorunlu kılınmıştır ve bu şaşırtıcı intikamcı –haklı olarak– intikamcı olarak değil, aksine, sorunlu kahraman, şüphenin pençesinde ve kendi intikam vazifesinden çok da emin olmayan biri olarak meşhur hale gelmiştir. Shakespeare oyunu, ancak intikamcının sorun-sallaştırılmasıyla, bugün onu alımladığımız şekline, yani tipik bir intikam dramasından bambaşka bir şeye dönüşmüştür. Tıpkı intikamını alma itkisi gibi, intikam görevi

de, intikamcının düşünceleriyle yolundan sapar. Bu düşünceler, sadece sorunlu olmayan bir intikamın pratik yollarına ve araçlarına dayanmakla kalmaz, aynı zamanda bizzat bu intikamı etik ve dramatik bir soruna dönüştürür. Bu intikam oyununun kahramanı, biçim ve dramatik figür olarak intikamcının ve failin kendisi, kendi karakteri ve motivasyonunun içsel sapmaya maruz bıraktığı kişidir. Bunu intikamcının Hamletleştirilmesi şeklinde adlandırabiliriz.

Bu Hamlet, iki büyük monologda, kendini şiddetli biçimde eleştirerek intikam için yüreklendirir. Katledilmiş babanın hayaleti, Hamlet'in "körlenmeye yüz tutmuş gayretini bilemek için" (3.4.111)⁷ ikinci kez ortaya çıkar. Oyunun ilk yarısı boyunca, yani üçüncü perdenin ortasına kadar, bu benzersiz intikamcı, katledilmiş babasının hayaletinin cehennemden gelmiş bir şeytan olmadığına kendini ikna etmek için (2.2. 602-3), intikam görevini gerçekleştirmek bakımından, tuzak olarak tasarlanmış bir tiyatro temsili organize etmekten başka, neredeyse hiçbir şey yapmaz.⁸ Shakespeare'in kullandığı Kuzey sagası/efsanesi Amleth ise intikamını aldırmaq için kendisine görünen hayaletlerin teşvikine ihtiyaç duymaz. Bu Kuzey Amleth'i tek bir an bile kendinden şüphe etmez. Kuşkusuz, Shakespeare'in Hamlet'ine benzer şekilde, o da deli gibi görünür; ama Hamlet'in tam aksine, şüpheli bir karaktere değil, kendi için hazırladığı amaca dos-

7. Can Yücel'in çevirisi kullanılmıştır. Shakespeare, *Hamlet*, Adam Yayınları, 1992, s.85 -çn.

8. Bu meseleyi ayrıca, detaylı olarak "Trajiğin Kaynağı" bölümünün "Oyun İçinde Oyun" alt başlıklı kısmında tartıştım.

doğru giden bir eylem adamının pratikliğine sahiptir. Kuzey sagasının Amleth'i doğuştan bir intikamcıdır, intikam hır-sıyla dolu gerçek bir savaşçıdır. Lilian Winstanley'in pek gü-zel ifade ettiği üzere, intikam oyunu kahramanının tam da kendi fikirleriyle yıkılan ve tuzağa düşen modern anlamda bir Hamlet olması kısmen paradoksalıdır. İntikamcı tipinde-ki bu hayret uyandıran değışim, bir intikam draması kahra-manının karakterindeki bu sapma ve kırılma, tefekkür yo-luyla acziyete varan bu şaşırtıcı dönüşüm, ancak 1600-1603 yıllarının tarihsel durumundan ve dönemin merkezi figürü Kral I. James'ten hareketle anlaşılabilir.

Shakespeare'in Hamlet'inin Kral I. James'in bir kop-yası olduğunu iddia etmiyorum. Böyle bir kopya hem sa-natsal değerden yoksun hem de siyaseten imkânsız olurdu. Çağdaş tarih açısından Shakespeare'in başka oyunlarında olduğu gibi, *Hamlet*'te de Shakespeare eleştirmenleri tara-fından sık sık incelenmiş tarihsel ve siyasal çok sayıda içe-rim buluruz. Ama *Hamlet*'in makul bir yorumu, birçok tür ve düzeyde çağdaş etkiyi ayırt edebilmeyi gerektirir. Aksi halde, aynı plana kısa ömürlü sayısız gönderme ve kök-lü sezgiyi yerleştirme tehlikesiyle karşı karşıya kalınır. Hiç şüphesiz, Shakespeare'in eserlerinde, bugün artık güçlükle anlaşılan, zaten anlaşılması da şart olmayan binlerce gön-derme ve eksik kalmış ifade mevcuttur. Bunlar dönemin ta-rihsel olaylarına ve kişilerine belli vesilelerle ve gelişigüzel yapılan referanslar, o dönemde yaşayan insanların hemen anladığı ama birkaç sene sonra artık dikkat çekmeyen çeşitli bağdaştırma ve mülahazalardır.

İfadelerimi açıklamak için, bu türün sayısız örneği arasından, hepsi de *Hamlet*'ten alınmış üç temel gönderme örneğinden bahsedeceğim. Bunlardan biri çok bilindik olsa da diğer ikisi pek o kadar bilinmez. *Hamlet*'in 4. Perdesinde (4.4,18vd.) ancak dönemin İngiliz seyircisi tarafından anlaşılabilecek şekilde, İngilizlerin 1601 tarihinde İspanyollara karşı kahramanca savunduğu Ostend kumullarına gönderme yapılır. Daha az bilineni ise I. James'in 1603 Haziranında tahta çıkmasının anılmasıdır; bu bahsi, *Hamlet*'in 1. Perdesinde, Kral Claudius'un taç giyme töreni için Fransa'dan saraya dönen Laertes'in, dönüşünü gerekçelendirdiği sözlerde buluruz (I,II, 54). Taç giyme töreni, ilk kez, ancak İkinci Quarto'da anılır ama Birinci Quarto'da bulunmaz, bu da 1603 Temmuzundaki taç giyme törenine yapılan referansı tasdik eder. Bunların aksine, üçüncü örnekte ise bir pasaj güncel sebeplerle silinmiştir: "Olmak ya da olmamak" (III, I, 56 vd.) monoloğunda Hamlet farklı intihar gerekçeleri sıralar; Birinci Quarto'da bu gerekçeler arasında şu hâlâ bulunur: a tirants raigne tiranik bir rejim; İkinci Quarto'da ise bu bölüm eksiktir, zira I. James'in kulağı keskindi ve bu konuda da ziyadesiyle hassastı.

Böyle göndermelerde tali bir yan vardır; bunların çoğunun bugün sadece edebiyat tarihi açısından önemi vardır. Gerçek yansımalar diye adlandırılabilir ikinci tipte olaylarda ise durum farklıdır. Çağdaş bir figür ya da bir olay, dramada sanki bir aynadaymış gibi görünür ve orada, hatları ve renkleriyle bir görüntüyü belirler. Bu etki *Hamlet*'te de görülür: Essex Kontunun karakteri ve yazgısının yansıması-

dır. Malone'den beri sık sık, Horatio'nun Hamlet'in naaşına veda sözlerinin (5.2,357-358), infazından önce Essex'in idam sehпасı üzerinde söylediği sözler olduğu öne sürölmüştür. Hatta John Dover Wilson gibi bir uzman, *Essential Shakespeare* eserinde, Essex Kontunun melankolisi ve birçok başka özelliğiyle *Hamlet*'in modeli olduğunu savunur, tabii böyle bir model varsa. Dahası, Dover Wilson kendi *Hamlet* edisyonunun (Cambridge Press, 1934) iç kapağı için, başka bir illüstrasyonu değil de, Essex Kontunun 1594 tarihli portresini tercih etmiştir.

Bana öyle geliyor ki, Essex Kontunun karakter ve yazgısından kaynaklanan bu etki, esas itibariyle dramının ikinci bölümü, yani katilin maskesi düştükten sonra başlayan bölüm için geçerlidir. Bu ikinci bölüm, bir intikam dramasından ziyade Hamlet ve Kral Claudius arasındaki ölüm kalım savaşıdır. Açıktır ki, Kral I. James, Hamlet'in ölümü için bir model teşkil edemezdi. Essex'in tutuklanması ve idamının ayrıntıları bile çok daha güncel hale gelmişti ve Shakespeare'in mensubu olduğu grup, bu olaydan dolayı altüst olmuştu. Bundan ötürü, Essex Kontunun karakteri ve yazgısından alınan özellikler, I. James'in belirlediği başka bir imgeye nakşolur. Böyle bir sahne oyunu için bundan daha doğal bir şey de olamaz. Zira sahnelenmeye yönelik böylesi eserler, Egon Vietta'nın dediği gibi, bir nevi “düşsel-çerçevedir” (*Traumrahmen*). Tıpkı rüyada olduğu gibi, insanlar ve gerçeklikler birbiri içinde erir; imgeler ve figürler, olaylar ve durumlar sahnede düşsel biçimde birbirine karışır. Ama oyunun sonunda, yansıma değil de bir ima olan ilk tipte bir

gönderme yeniden ortaya çıkar. Ölmekte olan Hamlet, Fortinbras'ı halefi tayin eder ve ona sesini, *dying voice*unu verir. (5.2, 354). Şüphesiz bu, I. James'in 1603'te tahta çıkmasından önce bir çağrı gibi işleyen ve tahta çıkmasından sonra bir hürmet gösterisi işlevi gören siyasal bir içerimdir, zaten o dönemlerde de bu şekilde anlaşılmıştır.

Bu firari göndermelerin ve hakiki yansımaların yanı sıra, daha yüksek düzeyde bir tarihsel şimdinin, üçüncü türde bir etkisi vardır ki, bunlar eserin yapısını belirleyen, sahici baskınlardır (*Einbrüche*). Ne sık görülür ne de sıradandırırlar; ama yankıları da tam da bu sebeple daha güçlü ve daha derindir. Aynı şey, Mary Stuart'ın, I. James'in babasının katline katılmasında ve intikamcı figürünün, Kral I. James karşısında geçirdiği dönüşüm için de geçerlidir; bu dönüşüm, gerçek intikam dramasına, bizim bugün Hamlet ismiyle andığımız hususi karakterini bahşeder.

Essex Kontunun yaşamı ve ölümünden yayılarak drama kendini gösteren güçlü yansımaya rağmen –biri ilk bölümün Hamlet-I. James'i, diğeri ikinci bölümün Hamlet-Essex'i olan– sanki iki Hamlet varmış gibi de değildir durum. Burada tam tersine, sahici baskının, ne denli otantik olursa olsun, saf yansıma karşısındaki üstünlüğü ortaya çıkar. *Hamlet* draması genel çerçevesi bakımından bir intikam oyunu olarak kalır, baba katli ve annenin katille evliliği de onun temeli olmayı sürdürür. Netice itibariyle Hamlet-I. James hâlâ taşıyıcı figürdür ve intikamcı figürü sorunsalı, kaynağını Mary Stuart'ın bu oğlunun güncel-tarihsel mevcudiyetinden alır. Nitekim felsefeye ve ilahiyata düşkün

Kral I. James karakterinde, inanç ve mezhep savaşları arasında bölünmüş bir çağın, kendi çağının, tüm çalkantıları vücut bulur. Shakespeare'in Hamlet'ini diğer tüm intikamcı tiplerinden ayıran ve aksi takdirde izah edilemez olan, Essex Kontunun karakteri ve yazgısının da aydınlatamadığı sapma –kısaca intikamcının Hamletleştirilmesi– uygun açıklamasını, yalnızca burada, I. James'te bulur. Böylece çağdaş mevcudiyetle (*zeitgeschichtlicher Gegenwart*) trajedi arasındaki ilişki gün yüzüne çıkar.⁹

9. F.G. Fleay Shakespeare oyunlarında atıf yapılan günlük olaylara özel bir dikkat vermiştir. (İngilizceye çev. notu: Schmitt görünüşe göre Fleay'in şu kitabına referansta bulunuyor: *A Chronicle History of the Life and Work of William Shakespeare, Player, Poet and Playmaker*, Londra, J.C. Nimmo, 1886). I. James'e ilişkin daha eski örnekler, Lilian Winstanley'in kitabının Almanca baskısının önsözünde sıralanmıştır: *Hamlet, Sohn der Maria Stuart*, Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1952 [–çn: Winstanley'in kitabı özgün dili İngilizcede şu başlıkla yayınlanmıştır: *Hamlet and the Scottish Succession*, Londra: Cambridge University Press, 1921]. Lilian Winstanley *Hamlet* üzerine kitabının “*Hamlet ve Essex*” bölümünde, pek çok alıntı ve referans sunar. Genelde, Essex Kontunun yazgısıyla olan tarihsel bağ uzun zamandır bilinmektedir. Ben yalnızca, Lessing'in *Hamburg Dramaturgi*'sindeki 54 numaralı denemeyi ve Richard Schiedermairs'in *Der Graff von Essex in der Literatur* (Kaiserslautern: Hermann Kayser, 1908-09) başlıklı kitabını hatırlatacağım.

Burada önemli bir tema su yüzüne çıkar: Shakespeare'in dramalarındaki politik semboller ve alegoriler. Lilian Winstanley bu konuya hayatının eserini hasretmiştir. *Hamlet* üzerine kitabına ilaveten şu yayınlar en başta anılmalıdır: *Macbeth, King Lear and Contemporary History, being a study of the relations of the play of James 1, The Darnley Murder and the St. Bartholomew Massacre and also of King Lear as Symbolic Mythology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1922) ve *Othello as the Tragedy of Italy, showing that Shakespeare's Italian contemporaries interpreted the story of the Moor and the Lady of Venice as symbolizing the tragedy of their country in the grip of Spain* (Londra: T. Fisher Ltd., 1924). Winstanley'in ayrıca *The Tempest* (Fırtına) üzerine yayınlanmamış elyazmaları bulunmaktadır. Mesele Winstanley'in yorumlarını sürekli izleyebilir miyiz, yoksa onları daha ziyade uydurma veya yapay diye görebilir miyiz meselesi değildir. Altta yatan yaklaşım ferasetli ve mümbittir.

Teorik-tarihsel soru “Alegori ve Yas Oyunu”nda Walter Benjamin tarafından ele alınmıştır, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* [Alman Barok Yas Oyununun Köke-

I. James'in de üyesi olduğu Stuartların talihsiz soyu, Avrupa'daki itikat bölünmesinin yazgısına, diğer soylara kıyasla çok daha derinden bağlanmıştır. Nitekim James'in babası katledildi; annesi katille evlendi; sırası gelince anne infaz edildi; James'in oğlu I. Charles'ın da aynı şekilde boynu vuruldu; torun tahttan indirildi ve sürgünde öldü. Böylece iki Stuart darağacında öldü ve Stuart adından gelen on yedi hükümdardan da yalnızca sekizi ellinci yaşını görebildi.¹⁰ James de bunlardan biridir ve henüz kralken doğal bir ölümle ölen sayılı Stuart üyesi arasında yer alır. Buna rağmen hayatı altüst olmuş ve pek çok tehlikeye atılmıştır. Henüz bir buçuk yaşındayken taç giymiş bir kraldı o. Tüm taraflar onu kontrol altına almak istiyordu. Soyuldu, kaçırıldı, tutuklandı, hapse atıldı ve ölümle tehdit edildi. Çocukken ve gençliğinde çabucak kaçmak mümkün olsun diye sık sık kıyafetleriyle yatar ve gece boyu uyanık kalırdı. Katolik olarak vaftiz edildi ama annesinden koparılıp onun düşmanları tarafından bir Protestan olarak yetiştirildi. Annesi, Mary Stuart Roma-Katolik inancını açıklarken öldü. Oğlu ise İskoçya tahtını

nil], 1928, s. 155-236. Şimdi geriye L. Winstanley'in savlarını ve malzemesini Walter Benjamin'in düşünceleriyle bağlamak ve alegori problemini derinleştirmek kalıyor. Fakat burada ancak bu göreve işaret etmekle yetinebilirim. Eğer şahsi sebepler ilerisi için projeler geliştirmeme ve yayınlar yapmama mani olmazsa, bu soruyu ele almak için uygun zamanı kollayacağım. Bu konuyla ilgili küçük bir açıklama şu kitabımda bulunabilir: *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Köln: Greven-Verlag, 1950, s. 116-117 (Dünyanın Nomos'u) (İng. çev. *The Nomos of the Earth in the International Law of the Jus Publicum Europaeum*, çev. G.L. Ulmen, New York: Telos Pressing Publishing, 2006, s. 144).

10. Eva Scott, *Die Stuarts*, çev. Elisabeth Mayer (Münih: Callwey, 1936), s. 20.

kaybetmemek için Protestanlarla ittifak kurmak zorunda kaldı. İngiltere tahtını ele geçirmek için, annesinin ebedi düşmanı Kraliçe Elizabeth ile iyi geçinmeye mecbur oldu. Böylece, tam anlamıyla annesinin rahminden, çağının uçurumuna düştü. Bir kurnaz ve hilekâr olarak yetiştiğine, düşmanlarını zekâsıyla alt etmeyi öğrendiğine şüphe yoktur. Yine de hiç olmayacak cesaret anları ve ani şiddet nöbetleri de sergilemiştir.

Kendini, biraz da zahmete girerek, Katolik annesiyle onun Protestan düşmanları arasında, entrikacı saray ahalisiyle kavgacı soylular sınıfı arasında, rahipler ve fanatik biçimde tartışan vaizler arasında ortaya koyan bahtsız bir soyun bahtsız torunu olan James, büyük bir okur ve bazı kitapların yazarı, ustaca sohbetlerin ve mahir ifadelerin sevdalısı, bir müellif ve teolojik çekişme ve kavgalar çağında meşhur bir tartışmacıydı. 1597'de, Shakespeare'in *Hamlet*'indekine benzer anlamda hayaletvârî görünüşleri sorun edinen bir demonoloji kaleme aldı. *Hamlet*'i şüpheye ve "eylemsizliğe" iten, kendisine görünenin, babasının hayaleti mi, yoksa cehennemden gelen bir şeytan mı olduğunu soran bu felç edici düşünceydi. Bu soru yalnızca, dönemin Katolik ve Protestan demonolojileri arasındaki karşıtlık bağlamında somut ve anlamlı hale gelebilir.¹¹ Ama James,

11. Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, s. 62, hayaletlere ve onların belirmesine dair üç farklı görüşün özellikle öğretici bir açıklamasını sunar. Bu dönemde İngiltere'de, hayaletlerin Araftan geldiğini söyleyen Katolik bir anlayış, hayaletlerin çoğu zaman Cehennemden aldatıcı şeytanlar olarak geldiğini iddia eden Protestan bir anlayış ve bir de özellikle Reginald Scot'un 1584 tarihli kitabında (*Discoverie of Witchcraft*) dile getirilen aydınlanmış şüpheci bir görüş vardı. Bu kitap daha sonra I.

eserlerinde ve tartışmalarında, her şeyin ötesinde, kralların ilahi hakkının ateşli bir savunucusu olmuştur. Bu, başta *Hamlet* olmak üzere, Shakespeare'in oyunlarında da görünür.¹² James, kralların ilahi hakkına ilişkin olarak, her ikisi de kendisinden daha modern olan ünlü Cizvitlerden Kardinal Bellarmin ve yeni-Thomascı teorisyen Francisco Suarez ile mühim –ama kesinlikle beyhude– bir ihtilafa düşmüştü. Doğrusu, kralların ilahi hakkı, yaşamının asıl vazifesi ve varoluşsal problemiydi. İşin aslı, ona göre, bu hak kanla kutsal kılınıyor ve gaspçılar değil, sadece meşru veraset yoluyla tahta aday olan krallar sahiplik iddia edebiliyordu. Demek ki, I. James'in teorileri, kendi varoluşuyla uyum içindeydi: somut varlığı yırtılmıştı ama vicdanı ne onarılmış ne de yamanmıştı.¹³

James'in emriyle engizisyoncular tarafından yakılmıştır. Birinci perdede, Hamlet'in içini kemiren şüphe, I. James tarafından da savunulan Protestan anlayışa dayanır. Söz konusu anlayışa göre hayalet, melankolik bir zihnin halüsinasyonundan ibaret değil, gerçektir. Hamlet ve James arasındaki bağlantı burada, entrikanın tayin edici başlangıç noktasında elle tutulur haldedir, bu yüzden Dover Wilson'ın neden bundan bahsetmediğini anlamıyorum. Ya da bu hususta bir tabu hüküm sürüyor olabilir mi acaba?

12. Amerika Birleşik Devletleri'nde önde gelen bir anayasa tarihçisi olan Charles Howard McIlwain, kalburüstü bir önsözle birlikte, *Harvard Political Classics*'in (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1918) 1. cildini teşkil eden *Political Works of James I (I. James'in Politik Eserleri)* başlıklı bir kitap yayınlamıştır. Aberysthwyth (Galler) kasabasından Miss Lilian Winstanley'e, Shakespeare'de "kralların ilahi hakkı" konusunda önemli yeni malzemeler içeren, Shakespeare'in *Fırtına*'sı üzerine bir denemesinin yayımlanmamış elyazmalarını benimle paylaştığı için teşekkür borçluyum.

13. Jena döneminden kalma felsefi notlarında Hegel şöyle yazar: "Yamanmış bir çorap, yırtılmış olandan daha iyidir; ama bu, özbilinç için geçerli değildir." *Dokumente zu Hegels Entwicklung*, ed. Johannes Hoffmeister (Stuttgart: Frommann, 1936), s. 370.

Doğrusunu söylemek gerekirse, ideolojik konumu umutsuzdu. Katolikler ve Protestanlar, Cizvitler, Kalvinistler ve Püritenler, özellikle de rasyonalist şüpheciler yalnızca onun teorilerinden değil, imgesinden de kurtulmuştu. Siyasi düşmanlarının propagandası onu yarı deli, itici bir ukalaya, gözleri şaşı, peltek, çarpık bacaklı, gülünç bir şişkoya dönüştürmüştü. Kuşkusuz, onu savunan akıllı kişiler de vardı; bunlar arasında ünlü Benjamin Disraeli'nin babası Isaac Disraeli'nin adı anılmaya değer; çünkü o, siyasal kariyerin altında yatan niyeti açıklığa kavuşturmuş ve şunu göstermiştir: Eğer I. James savaş alanında tek bir büyük zafer bile elde etseydi, yazar olarak da Büyük Friedrich'in saygınlığına ulaşabilirdi. Ama bu olumsuz imge onu günümüze taşıdı. Kielli tarihçi Michael Freund, 1950'de yayınladığı İngiliz devrimi tarihinde, I. James'i grotesk bir figür olarak göstermeyi sürdürür; ama yine de bu bahtsız Stuart'ın, zayıf iradesine rağmen, çağını çağdaşlarının çoğundan çok daha açıklıkla gördüğünü de kabul etmek zorunda kalır.

Kralın çarpıtılmış imgesi, Shakespeare'in Hamlet'iyle bağına dair kavrayışı ciddi biçimde güçleştirir ve Shakespeare uzmanlarının büyük çoğunluğunu da bu bağı anlama çabasından uzaklaştırır.¹⁴ Yine de şu gerçek bâki kalır: tipik

14. Bu durum ayrıca Dover Wilson'ın *Essential Shakespeare* başlıklı eserinin VI. bölümünde de açıktır. Netice olarak bu İngiliz Shakespeare eleştirmeni şu sava ulaşmıştır: "Oyundan ayrı... hiçbir Hamlet yoktur." (Onun *Hamlet* edisyonunun girişi, s. XLV). Sorun tam olarak budur. Trajik olanın kaynağı üzerine bir sonraki bölümde, yas oyunu ile trajediyi birbirinden ayırarak ve Shakespeare'den, Keats-Wordsworth alaycılığıyla dahi ve soylu bir Schikaneder yaratmaya çalışan romantik bir estetiğin önyargılarını bertaraf ederek resmen tersi bir sav geliştireceğiz.

intikamcı figürünün dönüşümü, sadece Kral James'in tarihsel mevcudiyeti dikkate alınarak açıklanabilir. Dinsel bölünme dönemlerinde, dünya ve dünya tarihi yerleşik biçimlerini yitirir ve bir insani sorun görünür hale gelir; öyle ki, bu sorundan hareketle hiçbir saf estetik mülahaza intikam draması kahramanı yaratamaz. Tarihsel gerçeklik herhangi bir estetikten de, en harika öznenen de daha güçlüdür. Karakteri ve yazgısıyla bizzat kendi çağının parçalanmasının ürünü olan bir kral, orada, somut varlığıyla trajedi yazarının gözünün önünde durmaktadır. Shakespeare ve arkadaşları o sıra tahtın müstakbel vârisi olarak I. James üzerine bahis oynuyorlardı; James umutsuz bir felaket ve kriz döneminde onların umudu ve düşüydü. John Dover Wilson şu sözlerinde haklıdır: Essex Kontunun 25 Şubat 1601'de idam edilmesiyle birlikte Elizabeth dönemi sona erdi ve bununla birlikte Shakespeare'in en güzel ve en karakteristik evreni de yok olup gitti. I. James şairlerin ve oyuncuların umutlarını sükût-u hayale uğrattı. Ama düş ve umut çoktan bu dâhiyane tiyatro oyununa geçmişti bile; Hamlet figürü dünyaya ve tarihe giriş yapmış ve mit yola koyulmuştu.

TRAJİĞİN KAYNAĞI

Bir kere, kraliçenin suçluluğunda ve intikamcı figüründe çağdaş dönemin iki baskınının dramaya girişini gördükten sonra, şimdi son ve en zor soruyla karşı karşıyayız: Tarihsel argümanları bir sanat eserinin incelenmesine dâhil edebilir miyiz? Trajedi, kendisinden beslendiği trajik eylemi nerede arayacaktır? Genel anlamda, trajiğin kaynağı nedir? Bu denli genel terimlerle ortaya koyulduğunda, bu neredeyse cesaret kırıcı bir sorudur. Güçlük, kendini önce çalışmanın teknik problemi olarak gösterir. Bilimsel konular ve disiplinler, uç noktaya götürülmüş bir iş bölümünde uzmanlaşmıştır. Edebiyat tarihçileri, siyaset tarihçilerinden farklı bir konu üzerinde ve onu bambaşka veçheleriyle çalışmaktadır. Böylelikle Shakespeare ve onun Hamlet'i, edebiyat tarihçilerinin alanıyken, Mary Stuart ve I. James siyaset tarihçilerinin uzmanlık alanına girer. İşte bu sebeple, Hamlet ve I. James'in birbiriyle karşılaşması çok zordur. Uçurum çok derindir. Edebiyat tarihçilerine göre bir dramanın kaynağı, onun edebi kaynağıdır; yani herhangi bir öncü yazar ya da Shakespeare'in kullandığı bir kitap, örneğin *Julius Caesar* oyunu için Plutarkhos ya da Hamlet için 16. yüzyıl edebi uyarlamalarıyla Kuzey sagası Saxo Grammaticus.

Bir başka güçlük, geniş ölçüde hâkim olan bir sanat felsefesi ya da estetikten ileri gelir. Burada, bunların iş bölümü problemiyle ilgisini tartışmayacağız. Ne olursa olsun, sanat felsefecileri ve estetik profesörleri, sanat eserini, kendi üzerine kapalı, tarihsel ya da sosyolojik gerçeklikten kopuk ve bu gerçekliği ancak kendi kendisinden hareketle anlaşılacak otonom bir yaratım olarak görme eğilimindedirler. Büyük bir sanat eserini, kaleme alındığı dönemin siyasal aktüalitesiyle ilişkiye sokmak, onlara, salt estetik güzelliği bozmanın bir türü ve sanatsal biçimin kendine has değerini düşürmek gibi görünür. O zaman, trajiğin kaynağı, şairin özgür ve egemen yaratım kudretine dayanır.

İşte böylece, keskin ayrımlar ve radikal bölünmelerle, sınırlar ve karşıt yöntemlerin bariyerleriyle, sadece kendi pasaport ve tasdiklerini tanıyan, yalnızca kendi vizelerini kabul eden ve başka kimseye giriş ya da geçiş hakkı tanımayan, dört başı mamur değer sistemleriyle karşı karşıyayız. Yine de Shakespeare'in *Hamlet* eseri için bu tehlikeli parçalanmadan kaçmayı ve daha iyi bir yol bulmayı deneyelim, ama aynı zamanda bizim Alman akademik ve kültürel geleceğimizde kök salmış temsillerin zorlukları daha da artırdığının bilincinde olalım.

ŞAİRİN İCAT ÖZGÜRLÜĞÜ

Biz Almanya'da şairlere diledikleri kaynaktan yararlanarak eser yaratan dahiler gözüyle bakarız. 18. yüzyıldaki Fırtına

ve Coşku (*Sturm und Drang*) hareketinde ortaya çıkan deha kültü, tam da Shakespeare'de bulunduğu varsayılan keyfiliğe referansla, Alman sanat felsefesinin amentüsü olmuştur. Sonuç olarak, şairin icat özgürlüğü, genel itibarıyla, sanatsal özgürlüğün teminatı ve öznelliğin sığınağı haline gelir. Sanatçı, dehası onu kışkırttığı anda, sanatsal olarak istediğini neden keyfince kullanamasın, kendi deneyimlerinden, başka insanların yaşadıklarından, okuduğu kitaplardan ya da gazetelerden istifade edemesin? O, malzeme üzerinde hâkimiyet kurar ve aynı hamleyle bu malzemeyi tarihsel ve sosyolojik soruların nahoş ve yavan hale geldiği güzelin bambaşka bir alanına taşır. Eski poetika, “poetik ehliyet”ten bahsediyordu, bizse bunda dâhi şairin egemenliğinin ifadesini görerek, onu Almancaya, “şairin özgürlüğü” (*dichterische Freiheit*) şeklinde tercüme ediyoruz.

Ayrıca şu da mühimdir ki, Alman estetik kavramları, genelde, dramadan ziyade lirik şiire göre belirlenir. Şiir sanatı ne zaman tartışma konusu olsa, bir tiyatro oyununu değil de bir lirik şiiri düşünme eğiliminde oluruz. Bununla birlikte, lirik şiirin poetik deneyimle ilişkisi, trajedinin kendi mitik ya da modern kaynağıyla ilişkisinden tamamen farklıdır. Bu bağlamda, lirik şiirin kaynağı yoktur; o kendi köklerini öznel deneyimde bulur. Şiirin biçimsel yönlerine de çok dikkat eden en büyük şairlerimizden Stefan George şöyle der: Sanat aracılığıyla deneyim öyle bir dönüşüme uğrar ki, bizzat sanatçı için bile anlamsız hale gelir; diğer herkes içinse bu deneyimi tanımak aydınlıktan çok kafa karışıklığı getirir. Bu lirik şiir için kuşkusuz doğrudur, ama

Goethe'nin aşk şiirlerini onun romantik deneyimleriyle süslemeye kalkışan bilgiçleri yalanlar. Bununla birlikte lirik şaire gerçeklik karşısında böyle bir oyun marjı tanıyan icat özgürlüğü, poetik yaratımın diğer tarz ve biçimlerine taşınmaya izin vermez. Lirik şairin öznelliğine, epik şairin nesnelliliğine uyan tarzdan farklı ve yine dramatik yazarın tarzından da farklı bir icat özgürlüğü tarzı tekabül eder.

Almanya'da, dramatik yazara dair oluşturduğumuz kolayca tasavvur edilen imge, klasiklerimizin modelinden türemiştir. Lessing, Goethe, Schiller, Grille Parzer ve Hebel gibi büyük dramatik yazarlarımız, dramalarını yayınlanmaları amacıyla yazıyordu. Evde çalışan edebiyat emekçileri gibi masalarının başında oturuyor, basılmaya hazır elyazmalarını telif karşılığı bir editöre teslim ediyorlardı. "Evde çalışan emekçi/ev işçisi" sözü burada aşağılayıcı bir anlam taşımaz; argümantasyonumuz çerçevesinde elzem olan ve bizi meşgul eden probleme ilişkin önemli sosyolojik bir veriyi ifade eder sadece. Zira Shakespeare'in oyunları bambaşka bir şekilde kaleme alınmıştı. Shakespeare oyunlarını gelecek kuşaklar için değil, mevcudiyetleri elle tutulur olan Londralı bir seyirci kitlesi için yazıyordu. Aslında onlar için yazdığını bile söyleyemeyiz. Çok somut alıcıları düşünerek onları kaleme alıyordu. Shakespeare'in hiçbir oyunu, temsil edilen oyunu önceden okumuş veya onun matbu halini bilen bir seyirci kitlesine yönelik değildir.

Sanat ve sanat eserine, tiyatro oyunu ve dramatik yazara dair yukarıda sözü edilen tüm bu kavrayışlar, bizim Alman akademik ve kültürel geleneğimize özgü olup, Sha-

kespeare ve eserlerine önyargısız bir bakışla yönelmemize manidir. Shakespeare'in kişiliği hakkında yapılan tartışmaları bir kenara bırakalım. Şu kesindir: o, dram kitaplarının edebi üretimine yönelmiş evde çalışan bir emekçi değildi ve oyunları Londra sarayı, Londra seyircisi ve Londralı aktörlerle doğrudan ilişki içerisinde yazılmıştı. Çağdaş olaylara ve kişilere, ister basit bir gönderme, isterse gerçek bir yansıtma olsun, bilerek ya da bilmeyerek atıfta bulunmak çok doğaldı. Politik gerilim ve hareketlilik zamanlarında bu kaçınılmazdı. Bunu biliyoruz ve bizde 1954-1955 yıllarında çağdaş konular için âdet haline gelmiş bir formülün anısını taşıyoruz: Bu oyundaki bütün kişiler ve olaylar tamamen kurgudur, gerçek kişi ve olaylarla olan benzerlikler sadece tesadüften ibarettir.

Lütfen beni yanlış anlamayın: *Hamlet*'in yazarıyla günümüzün dönem oyunlarının ve filmlerinin yapımcılarını aynı kefeye koymak gibi bir niyetim yok. Ama güncel olaylara yapılan referansların paralelliği öğreticidir ve Shakespeare de, icap ettiğinde, herhangi bir oyununun başına bu ifadeyi yerleştirmekten geri durmayacaktır, şüphesiz.

Tüm bunlar, sadece tiyatro yazarının psikolojisi ve sosyolojisi için değil, aynı zamanda drama anlayışı ve bizim trajik eylemin kaynağı konusundaki sorumuz için de önemlidir. Nitekim her dramatik oyunda özgür icadın sınırı işte burada ortaya çıkar. Gayet iyi tanıdığı bir kitle önünde hemen temsil edilmek için kaleme alınmış oyunların yazarı, gerçekten de kendi kitlesiyle birlikte sadece karşılıklı psikolojik ve sosyolojik bir ilişki içerisinde bulunmakla kal-

maz, ortak bir kamusal alanı da paylaşır. Salonda toplanmış seyirci kitlesi, somut mevcudiyetiyle, şairi, yönetmeni, oyuncularını ve kitlenin kendisini kapsayan ve hepsini birden içeren kamusal bir alanın imgesini teşkil eder. Hazır bulunan kitle, oyundaki eylemi bilmek zorundadır, aksi takdirde, basitçe söylersek, oyunu takip edemez ve kamusal alan çözülür ya da basit bir tiyatro skandalına varır.

Böyle bir kamusal alan, dramatik yazarın özgür icadına açık ve net bir sınır getirir. Bu sınıra riayet etmeye zorlayan şey şudur: sahnede olup bitenler, seyircilerin bilgisinden ve beklentilerinden fazla uzaklaşırsa ve onun gözünde anlaşılmaz ya da saçma hale gelirse, kitle oyunu takip edemez. Seyircinin bilgisi, tiyatrodaki asli bir etkenidir. Dramatik yazarın, oyununa karıştırdığı düşler bile, seyirciler tarafından tüm yoğunluğuyla ve yakın zamanlı oyunlardan tüm farklılıklarıyla birlikte düşünlenebilmek zorundadır. Lirik şaire has icat özgürlüğü, kendinde bir şeydir, tıpkı epik şairin ve romancınıninki gibi. Tiyatro yazarının, masal anlatma hazzı ve özneliği, orada hazır bulunan ve temsili izleyen seyircilerin bilgisine ve mevcudiyetleriyle yarattıkları kamusal alana bağlı açık ve net bir sınıra sahiptir.¹⁵

15. Tecrübeli gazeteci Richard Tüngel şöyle yazar: “Dramatik etkinin esaslarından biri, seyircilerin sahne üzerinde ne olduğunu ya da ne olacağını oyunculardan daha iyi bilip anlamasıdır. İzleyicilerin sahnedeki karakterlerden daha çok şey bilmesini sağlamak, dramatik sanatların elverdiği en etkili tekniklerden biridir. Shakespeare de bunu pek çok drama ve komedisinde kullanmıştır. Çok mümkündür ki, *Hamlet* dramasının tarihsel mevcudiyeti –İskoç trajedisine göndermesi- de dönemin seyircileri üzerinde böylesi bir etkiye sahipti. (*Die Zeit* 45, 6 Kasım 1952)

Burada, Shakespeare'in kendi edebi kaynakları hususunda sergilediği, görünüşte sınırsız özgürlüğün bizi aldatmasına izin vermemek gerekir. Nitekim bu geniş bir özgürlüktür ve böyle kaynakları kullanırken ziyadesiyle keyfi davranır; bu da onun "esasen tarihsellik-karşıtı" olduğu söylentisine yol açmıştır.¹⁶ Ama edebi kaynaklara yaklaşıırkenki keyfiliği, bizzat hazır bulunan Londra izleyici kitlesi ve onun çağdaş gerçekliğe dair bilgisiyle kurduğu sağlam bağın öteki yüzünden ibarettir. Tarihsel geçmişin belli bir bilgisini gerektiren tarihsel oyunlarda, bu bilgi, güncelle ilişkili oyunlarda olduğundan başka türlü sergilenir. Tarihsel oyun izleyici kitlesinin bildiği ve şairin çalışmasında kullandığı bazı temsilleri ve beklentileri çağrıştıran kişi ve olayları kendi isimleriyle çağırır. Seyircinin tarih bilgisiyle ilgili Jean Paul'den şu cümleler alıntılanabilir:

"Tanınmış bir tarihsel kişilik, örneğin Sokrates ya da Sezar, şair onu namıyla anıp çağırdığında, bir prens gibi girer. Burada isim demek, bir sürü olay demektir."

Tarihsel şimdiden bir kişi, farklı ama seyirciler tarafından kolayca tanınabilecek bir adla sahneye girdiğinde durum başkadır, fakat etkisinden bir şey kaybetmez. Şeffaf *incognito* (kimlik değişiminin saydamlığı) o zaman gerilimi ve gerçeği bilen seyircilerin ve dinleyicilerin katılımını artırır. Hamlet-I. James durumunda olan tam da budur.

16. György Lukács'ın *Die Seele und ihre Formen*, Berlin 1911, s. 366 içinde Paul Ernst'in "Metaphysik der Tragödie" (Trajedinin Metafiziği) makalesine bakılabilir.

Ama seyircilerin bilgisinin tiyatroda asli bir faktör olması ve seyirci kitlesinin dil ve oyunun kurallarına riayet etmesi yeterli değildir, zira tiyatronun kendisi esas itibariyle bir oyundur. Tiyatro eseri, temsil edildiğinde sadece oynanmaz, piyes olarak onun kendisi bir oyundur. Bilhassa Shakespeare'in piyesleri, otantik bir tiyatro oyunu, komik ya da trajik oyundur. Oyun kendine has bir alana sahiptir ve kendi mekânını kendi yaratır, bu mekânda gerek edebi malzemeye, gerek piyesin kompozisyonunu yöneten duruma ilişkin oldukça büyük bir özgürlük hüküm sürer. Böylece kendi üzerine kapalı, dairesel ve dışarıdan kopmuş bir kurmacaya müsaade eden spesifik bir oyun mekânı ve bir oyun zamanı teşekkül eder. İşte bu yüzden Shakespeare'in tiyatro oyunları tarihsel, felsefi ya da alegorik en küçük bir gizli anlam ve imayla yüklü bir bakış barındırmayan, saf bir oyun olarak temsil edilebilir. Bu aynı zamanda Hamlet trajedisi için de geçerlidir. Orada neredeyse her şey oyundur ve neredeyse tüm sahneler oyun sahneleridir, tıpkı Otto Ludwig'in *Dramatische Studien*'de (Dramatik Çalışmalar) haklı olarak ortaya koyduğu ve altını çizdiği gibi.¹⁷

17. Otto Ludwig bir dramanın "iç ilişkilerinden", yani bizzat dramanın kendisinden hareketle duyulması ve anlaşılması gerektiğini vurgular. Bu yüzden sadece kendinde ve kendi için [kendi üzerine kapanmış] bir oyunun iç gelişimiyle ilgilenmekle yetinemeyecek denli sosyolog olan Hegel'e yönelttiği eleştiride affı yoktur. Galevana gelmiş Ludwig, kendi deyişle "Hegel'in *Aesthetik*'inde (c. 1, 267) dramatik olanın asıl doğasını yanlış anlamının neredeyse komik bir örneği"ni aktarır. Hegel, bence haklı olarak, Shakespeare'in *Macbeth*'te, Kral James'e saygısından dolayı, *Macbeth*'i sıra-

Hamlet'i sahnede görünce aklımıza I. James'in gelebileceğini iddia etmiyorum. Shakespeare'in Hamlet'ini tarihsel I. James'in –ya da tam tersinin- endazesıyla ölçmek de istemiyorum. İyi oynanmış bir Hamlet temsili karşısında, tarihsel anımsamaların bizi alıp oyundan koparması delilik olacaktır ama yas oyunu ile trajedi arasında ayırım yapmak zorundayız.¹⁸ Maalesef biz “trajedi” kelimesini Almanlaştırmak için “yas oyunu” kelimesini kullanmaya alıştık ve böylece aralarındaki farkı sildik. Kahramanın ölümüyle sona eren Shakespeare dramlarına *tragedies* denir ve *Hamlet* tiyatro oyunu da, yine benzer şekilde, trajik hikâye ya da trajedi diye adlandırılır.

Bununla birlikte, trajik olanın spesifik niteliği yitip gitmesin ve otantik bir trajiğin ciddiyeti de yok olmasın diye, yas oyunu ile trajediyi birbirinden ayırmak gerekir. Günümüzde, mebzul miktarda oyun felsefesi ve hatta oyun teolojisi vardır. Ama aşağıdaki Protestan ilahiye uygun biçimde, Tanrı'ya bağımlılığı içinde kendini ve kendi dünyevi

dan bir suçlu derekesine düşürmek için, tarihi Macbeth'in atalarından miras kalan tahttaki hakkını anmaktan bilerek kaçındığını ileri sürer. Ludwig, Hegel'in bu akla yatkın argümanına karşı hevesle şu yorumu yapmaya girişir: “Shakespeare'in sırf Kral James'e hoş görünmek için Macbeth'i bir suçlu olarak resmetmesi akıl alacak şey midir? Benim aklım almıyor.” Ludwig'in kalem oynattığı dönem olan 1850'nin Alman estetiği zihniyetiyle, böyle bir şey tasavvur etmek belki mümkün değildir. Oysa bugün bunu düşünmemizde bir beis yoktur. Ludwig, daha önce, Alman kültür geleneği ile bu geleneğin dramatik oyun yazarı anlayışı ve drama yazarı Shakespeare'le ilgili peşin hükümlü teorileri hakkında ifade ettiğim şeyin mükemmel bir örneğidir.

18. Walter Benjamin'in aktardığı, Wilamowitz-Moellendorff'un 'Attik trajedi' tanımı için bkz. Ek II, s. 86 ve Wackernagel'den yaptığı alıntı için kitabımızın ileriki sayfalarındaki Wackernagel ile ilgili 26. dipnota bakılabilir.

varlığını Tanrı'nın bir oyunu gören otantik bir dindarlık da her daim var olmuştur:

*Ondadır her şeyin başlangıcı ve sonu,
İnsanın yapıp ettiği, Tanrı'nın büyük oyunu.*

Kabalistleri takiben Luther de Tanrı'nın her gün birkaç saat Leviathan'la oynadığı bir oyundan bahsetmiştir. Lutherci bir ilahiyatçı olan Karl Kindt, Shakespeare dramını “Wittenberg piyesi” diye nitelendirmiş ve Hamlet'i de “Tanrı'nın oyuncusu”na dönüştürmüştür.¹⁹ İki mezhepten ilahiyatçılar da, Süleyman'ın Özdeyişleri'nden bir İncil pasajını alıntılar (8: 30-31), Luther bunu şöyle çevirmiştir: “Yeryüzünün temellerini koyduğunda onun yanında çalışıyordum. Ve her gün onun mevcudiyetinde yerkürede oynayan hazlarım vardı.”²⁰ Vulgat'ta bu şöyle aktarılır: *ludens in orbe terrarum* (yerkürede oynayan).

Burada, bu kapalı, anlaşılması zor pasajı yorumlamamız mümkün değil ve kilise litürjisinin ve onun sunusunun böylesi bir oyun kavramıyla ilişkisini de tartışmak istemi-

19. “Sonunda Tanrı bütün kuklaları kutuya geri koyar ve yeniden Fortinbras'la oynamaya başlar.” Karl Kindt, *Der Spieler Gottes: Shakespeare's Hamlet als christliches Welttheater* (Berlin: Wichern-Verlag Herbert Renner KG, 1949), s. 95. Bu harikulâde kitabın diğer meziyetlerinin yanı sıra, Kindt ayrıca Karl Werder'in Hegelci Hamlet yorumunda bulunan, oyunun eyleminden hareketle yapılan açıklamaya dayanarak psikolojizme kaçan yorumları aşma yönünde önemli bir adım atmasından dolayı da övgüye layıktır. Bkz. Karl Werder, *Vorlesungen über Shakespeares Hamlet gehalten an der Universität in Berlin 1859-60* (Berlin: Hertz Verlag, 1875).

20. Özdeyişler 8:29-31. Luther çevirisi: *Da er den Grund der Dinge legte, da war ich der Werkmeister bei ihm, und hatte meine Lust täglich und spielte vor ihm alle Zeit; und spielte auf seinem Erdboden.*

yoruz. Ne olursa olsun, Shakespeare dramının kilise litürjisiyle hiçbir alakası yoktur. Ne kiliseye aittir ne de (Fransız klasik tiyatrosu misali) devlet egemenliğiyle belirlenen bir çerçevede yer alır. Tanrı'nın bizimle oynadığı düşüncesi, bizi umutsuz bir ironinin ya da dipsiz bir bilinemezciğin uçurumuna düşürebileceği gibi, iyimser bir teodiseye de yükseltebilir. Sorunun bu veçhesini burada ele almayacağız.

Almancada oyun (*spiel*) sözcüğünün pek çok yüzü ve çelişik kullanımı vardır. Kâğıt üzerine yazılı bir partiyonun notalarını takip ederek arşesini kemanının tellerinde gezdiren, flütüne üfleyen ya da davuluna vuran biri, partiyonunu izleyerek yaptığı şeyin “spielen” (çalmak/oynamak) olduğunu söyler. Belli oyun kurallarına göre topu sektiren ya da vuran kişi de aynı şekilde oyun “oynamaktadır.” Küçük çocuklar ve oyunbaz kediler bilhassa yoğun biçimde oyun oynarlar ve oyunlarının can alıcı tarafı da yerleşik kurallara riayet edilerek değil, tam bir özgürlükle oynanmalarından kaynaklanır. Böylece kâdirimutlak Tanrı'nın eserinden akıldan yoksun yaratıkların faaliyetine kadar her şey ve tersi oyun kavramıyla ilişkilendirilebilir.

Böyle belirsizlikler karşısında, –en azından biz zavallı insanlar için– oyunun, kritik durumun (*ernstfalles*) radikal olumsuzlamasını içermlediği düşüncesiyle kalıyoruz.²¹ Her

21. Bkz. Rüdiger Altman, “Freiheit im Spiel”, *Frenkfurter Allgemeine Zeitung* 100 (30 Nisan, 1955). Pasajın tamamı şöyledir: “Oyun, kritik durum (*Ernstfall*) radikal olumuzlanmasıdır ve varoluşsal anlamı bunda yatar. Oyunun ne olduğu ancak kritik bir durum deneyimlendikten sonra bilinebilir. Oyunun çoğunlukla kritik bir durumdan sonra şekillenmesi bunu değiştirmez.” Hans Freyer'in kavram ve ifadelelerini kullanarak şöyle söylenebilirdi: İkincil bir sistemde kapsanmaya izin vermemesi

ne kadar bu oyun ağlatmak için bir oyunsu da, üzgün seyirciler için hüznünlü bir oyunsu da, derinden duygulandırıcı bir yas oyunuydu da, trajik olan, oyunu durdurur ya da başlatır. Trajik olanın bir oyuna elverişli olmadığını (*unverspielbarkeit*) ihmal etmek kesinlikle mümkün değildir, özellikle de Shakespeare'in yas oyunlarında –ki bu yas oyunlarının oyun karakteri, trajediler diye adlandırmaya alışılmış şeyde bile görünür.

OYUN İÇİNDE OYUN: HAMLET YA DA HEKUBA

O dönemde –1600'ler civarında– daha o zamandan yaşamın güçlü biçimde Barok atmosferinde, bütün dünya bir sahne haline gelmişti, bir *Theatrum Mundi*, *Theatrum Naturae*, *Theatrum Europaeum*, *Theatrum Belli*, *Theatrum Fori*. Bu dönemin faal insanı kendini seyirciler karşısında sahnede hissediyor, kendini ve faaliyetini, eyleminin gösteri boyutunda tasavvur ediyordu. Böyle, kendini bir sahne üzerinde bulma duygusu, pek çok dönemde varolmuştur, ama Barok

trajik olanın özüne aittir, aynı şekilde, tersine, ikincil sistemin, trajik eylemin bas-kınlarını –olur da fark ederse– yalnızca huzurun bozulması olarak algılayıp onları dışarıda bırakan kendi kuralları vardır. Hans Freyer, *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1955), s. 93. İkincil sistem olarak “devlet” konusunda bkz. “Walter Benjamin ve Alman Yas Oyununun Kökeni” Ek II. Belki günün birinde, bir kanun koyucu, özgürlük ile oyun ya da özgürlük ile boş vakit arasındaki ilişkiyi fark ederek şu basit yasal tanımı koyacaktır: oyun insanın yasal olarak sahip olduğu boş vakti doldurmak ve düzenlemek için giriştiği her şeydir.

dönemde özellikle güçlü ve yaygındı. Kamunun önünde eylemek, bir sahnede boy göstermek, dolayısıyla bir gösteri sergilemek demekti.

*“Ama hiçbir yaşam, oyunu ve sahneyi,
Mahkeme salonunu cevherleri olarak seçmiş olanların ya-
şamı kadar iyi temsil etmez.”*²²

Ve I. James oğluna şunu asla unutmamasını öğütlemişti; kral olarak o sahnede idi ve bütün gözler de ona çevriliydi.

Shakespeare’in Elizabeth İngiltere’inde yaşamın Barok tiyatrolaştırılması hâlâ basit düzeydeydi (element-seldi) ve her türlü kodlamadan da azadeydi. XIV. Louis Fransa’sındaki Corneille ve Racine tiyatrosunun aksine, henüz devlet egemenliğinin ve onun tesis ettiği kamu huzuru, güvenliği ve düzeninin katı çerçevesi içindeki yerini almamıştı. Bu klasik tiyatroya kıyasla, Shakespeare’in oyunu, o zamanlar, yani devlet-öncesi dönemde politika sözcüğüne verilen anlamda politik değil, gerek komik, gerekse hüznümlü tarafı bakımından kaba, basit ve barbardır.²³ Elementer olan bu tiyatro, mevcut gerçekliğin bir o kadar kurucu ögesi, yani geniş ölçüde eylemini teatral olarak hisseden bir toplumda, şimdinin bir parçasıydı ve sadece oynanan bir oyunun şimdisi ile kendine has yaşanmış aktüalitesinin şimdisi arasında özel bir zıtlık kurmamıştı. Toplum da hâlâ sahnede idi. Sahne üzerindeki oyun, hile-

22. Caspar von Lohenstein’in *Sophonisbe*’ye önsözünden aktaran Benjamin (Alman Barok Yas Oyununun Kökeni içinde s. 92-93).

23. Bkz. Ek II.

ler olmaksızın tiyatrodaki tiyatro olarak, gerçek yaşamda doğrudan mevcut bu başka oyunun içindeki canlı oyun şeklinde görünebiliyordu. Sahne oyunu, oyun olarak, yaşamın dolaysız gerçekliğinden kopmadan, daha üstün bir güç mertebesine yükselebiliyordu. Hatta ikili potansiyelleştirme mümkün hale gelmişti, oyun içinde oyun, üçüncü perdede şaşırtıcı biçimde gerçekleşen bir imkân. İkilemeden ziyade burada üçe katlanmadan bahsedilebilir, zira Dumpshow'dan önce gelen pantomim birkez daha trajik eylemin çekirdeğini yansıtır.

Bu oyun içinde oyun, dekorun arkasındaki bakıştan başka bir şeydir. Onu kesinlikle sosyal devrimin dümen-suyunda 19. yüzyılda ortaya çıkan “oyuncuların dramıyla” karıştırmamak gerekir. “Oyuncuların dramı”nda sahne-de dekor parçalanmış, maskeler kaldırılmıştır ve oyuncu da kendini çıplak insanlığı içinde ya da ezilen bir sınıfın mensubu olarak sunar. Böylelikle, baba Dumas 19. yüzyılda Shakespeareci ünlü oyuncusu Edmund Kean’i bir tiyatro oyununun kahramanı yapmıştı. Jean-Paul Sartre da aynı jesti yakın bir zaman önce, yaşadığımız 20. yüzyıldada önemli bir fark olmaksızın yineledi. Sartre’da olduğu gibi, Dumas’da da kurmaca bir kamusal alanın maskesi, sahne-de, yani tiyatronun kamusal alanında düşürülür. Maske ve dekor adeta süpürülmüştür, ama sadece tiyatro olarak tiyatroda. Seyircilere ders verilir, onlara psikolojik, bireysel ya da sosyal bir problem sergilenir. Oyun sohbete ya da propagandaya dönüşür. Karl Marx’ın kötü bir sözüne açıklama getirmek için şöyle söylenebilir: oyuncuların özgürleşmesi,

oyuncular kahramana ve kahramanlar da oyunculara dönüştüğü ölçüde gerçekleşir.

Shakespeare'in *Hamlet*'inde, üçüncü perdedeki oyun içinde oyun, dekorun ardındaki bir bakış değildir. Yine de *Hamlet*'in 3. perdedeki oyuncularla karşılaşması konusunda böyle bir bakıştan söz edilebilir. Oyuncularla sohbet, onların *Hamlet* karşısındaki tumturaklı sözleri ve *Hamlet*'in onlardan esirgemediği dersler, otantik bir "oyuncular dramasının" öncüllerini teşkil edebilirdi. Ama iki perdenin bütününe bakıldığında bunun tersi söz konusudur. Bu bölümler bir oyuncular dramasını değil, saf bir oyun içinde oyunu besler. *Hamlet* karşısında Priam'ın ölümünden tumturaklı sözlerle bahseden oyuncu, Hekuba için gözyaşı döker. *Hamlet* ise Hekuba için ağlamaz. Şaşkınlıkla, oyuncuların, meslekleri gereği kendileri için bir önemi olmayan ve varoluşlarının ve durumlarının fiili gerçekliğinde kendilerini ilgilendirmeyen bir şey için ağlayan insanlar olduklarını keşfeder. *Hamlet* bu keşfi, kendine şiddetli eleştiriler getirmek, kendi durumunu düşünmek ve eyleme geçip kendi intikam görevini yerine getirmek için kullanır.²⁴

24. *Hamlet*'in Hekuba monoloğu (2.perde, 2. Sahne 552-609) asıl görevini, davasını kesin olarak tanımlar ve "davasına sadık olmadığı" (*unpregnant of his cause*) (ya da Almanca'da Schlegel'in çevirisiyle buna kendi sebep olduğu (*der eignen Sache fremd*) için kendini kınar. Ama nedir *Hamlet*'in davası, amacı? Bu soru her şeyden önemli hale gelir, çünkü *Hamlet*, Hekuba tiradında oyun içinde oyunla –"Fare Kapanı" adlı tuzak planıyla– katili yakalamayı tasarlar. Ardından burada, kendi kendine konuşma sırasında ortaya serilen *Hamlet*'in davasına ilişkin bu mühim soruda, oyunun ilk edisyonu (Quarto 1603) ile sonraki edisyonlar (II. Quarto, 1604-1605) ve günümüzde çoğunlukla kullanılan I. Folio (1623) arasındaki ilginç ayrımla karşı karşıya geliriz. Bu sonraki versiyonlara göre, *Hamlet*'in yalnızca bir davası vardır; o

Oyununu yazarken Shakespeare'in tek niyetinin, oyuncunun Troya Kraliçesi için ağladığı gibi, biz de Hamlet için ağlayalım diye, Hamlet'i Hekuba'yla özdeşleştirdiğini düşünmek kesinlikle mümkün değildir. Ama eğer sahnedeki oyunu mevcut varoluşun ya da yaşamın gerçekliğinden ayırmak istiyorsak, Hekuba için olduğu gibi, Hamlet için de ağlarız gerçekten. O zaman bizim gözyaşlarımız oyuncuların gözyaşları olacaktır. Artık davamız ve görevimiz kalmayacaktır ve oyun için taşıdığımız estetik ilgiden zevk almak için, ikisinden de vazgeçebilirdik. Ama bu ağır gelirdi, zira bizim tiyatrodaki, forumdakinden ya da kilisedekinden başka tanrılara sahip olduğumuzun kanıtı olurdu.

Hamlet'in üçüncü perdesindeki oyun içinde oyun, dekorun ardında bir bakış değildir; aksine, dekorun önünde yeniden oynanan bizzat hakiki oyunun kendisidir. Bu da bir gerçeklik, bir mevcudiyet ve son derece kuvvetli bir güncelliğin çekirdeğini varsayar. Aksi takdirde, ikiye katlanma, oyunu her zaman daha oynak, gitgide daha gayrı muhtemel ve suni, yani oyun olarak gitgide daha az gerçek kılarak, nihayetinde "kendi kendisinin bir parodisi"ne dönüşecektir. Yalnızca çok sert bir gerçeklik çekirdeği, sahnede yer alan

da yaşamı ve sahip oldukları gasp edilen Kralın intikamını almak. Bununla birlikte, I. James 1603'te tahta çıkmadan önce yayınlanan ilk edisyonagöre, Hamlet'i mağdur eden çifte kayıptan söz edilir: "Babası öldürüldü ve taç elinden alındı" (*his father murdered and a crown bereft him*)(2. Perde 2. Sahne 587; 1603 Quarto, s. 148), ki "elinden alındı" (*bereft him*) ifadesi, açıkça tacı gasp edilenin bizzat genç Hamlet olduğu gerçeğine ışık tutar. Bu ikinci "tutku için motif ve ipucu" I. James'in tahta çıkışından önce, Essex-Southampton grubunun, kararsız James'e yönelttiği bir çağrıydı. Tahta çıktıktan sonra artık varlık sebebi kalmamıştı. Bu konuya ilişkin daha geniş bilgi için bkz. "Ek I.: Tahtın Vârisi Hamlet".

sahnenin üzerinde görünür hale gelmenin ikilenmesine direnir. Kuşkusuz oyun içinde oyunun pek çok biçimi vardır ama trajedi içinde trajedi yoktur. Bu sebeple *Hamlet*'in üçüncü perdesindeki oyun içinde oyun, muhteşem ve numunelik bir kanıttır, bir güncellik ve tarihsel mevcudiyet çekirdeğinin –Hamlet– I. James'in babasının katli ve annenin katille evlenmesi– trajik olanı yok etmeksizin, oyun olarak oyunu yüceltme gücüne sahip olduğunu gösterir.

Tam da oyun olarak bizi daima büyüleyen *Danimarka Prensi Hamlet* oyununun, tamamen oyun içinde çözülüp gitmediğini bilmek, bizim için kesinlikle çok önemli hale gelir. Oyunun kurucu kısımlarından başka unsurlar içerir ve bu anlamda da mükemmel bir oyun değildir. Onun zaman, yer ve eylem birliği kapalı değildir ve kendi kendine yeterli saf bir süreç oluşturmaz. Tarihsel bir zamanın, oyunun zamanına baskın yaptığı ve otantik de olan bu oyun içinde her daim yeni öngörülmez yorumlar ve nihayetinde çözülmez bulmacalar sağanağının akın ettiği iki büyük açıklığı vardır. Bu iki baskın –Kraliçenin suçluluğunu örten tabu ve kahramanın Hamletleştirmesine götüren intikamcı tipinin yolundan sapması– esasen iki gölge, iki karanlık bölgedir. Bunlar hiçbir şekilde basit tarihsel politik içerimler, basit göndermeler ya da gerçek yansımalar değil, oyunun riayet ettiği ve çekingen biçimde etrafında döndüğü oyuna kayıtlı verilerdir. Bunlar saf oyunda, niyet yoksunluğunu bozarlar. Bu sebeple oyun açısından bir daha-azlığı teşkil ederler. Ama sahnedeki Hamlet figürünün gerçek bir mit haline gelmesine imkân tanımışlardır. Bu ölçüde de bir da-

ha-fazlayı teşkil ederler. Zira yas oyununu trajedi mertebesine yükseltirler.

TRAJİK OLAN İLE ÖZGÜR İCADIN UYUŞMAZLIĞI

Hakiki trajedi, yas oyunu da dâhil, diğer tüm biçimlere göre, hususi ve sıradışı bir niteliğe sahiptir; ne kadar mükemmel olursa olsun hiçbir oyunun erişemediği, ama –kendisi hakkında yanılmadığı müddetçe– hiçbir oyunun erişmek de istemediği türden bir artık-değere sahiptir. Bu artık-değer, bizzat trajik eylemin nesnel gerçekliğinde; su götürmez biçimde gerçek olayların şaşırtıcı ve öngörülmez seyrinde, su götürmez biçimde gerçek olan insanların bilmecemsi zincirlenmesinde ve birbirine geçmesinde yatar. Kurgulaştırılamadığı [tahmin edilemediği] ve görecelileştirilemediği için oynanması da mümkün olmayan trajik eylemin ciddiyeti buna dayanır. Tüm katılımcılar, hiçbir insan zihninin icat etmediği, dışarıdan verilmiş, vücuda gelmiş [kendini dayatan], kaçınılmaz, geri döndürülemez bir gerçekliğin varlığının bilincindedir. Bu geri döndürülemez gerçeklik, oyunun gelip çarptığı ve gerçek trajiğin dalgalarının köpürdüğü suskun kayadır.

Özgür poetik icadın nihai ve aşılamaz sınırını bu. Bir şair, icat edebilir ve icat etmek zorundadır, ama trajik bir eylemin gerçekliğinin çekirdeğini icat edemez. Hekuba için ağlayabiliriz, pek çok şey için gözyaşı dökümleri, bir sürü şey hüznün vericidir, ama trajik olan kökenini sadece

bir olaydan, iştirak eden herkes için, şair, konuşan (oyuncular) ve dinleyen kişi (seyirciler) için geri döndürülemez biçimde mevcut olan bir gerçeklikten alır. İcat edilmiş bir yazgı, yazgı değildir. En dâhiyane icat bile onda hiçbir şey değiştirmez. Trajik eylemin nüvesi, trajik sahiciliğin kaynağı öyle geri döndürülemezdir ki, hiçbir ölümlü onu tahayyül edemez, hiçbir dâhi onu yoktan icat edemez. Bilakis icat ne kadar özgünse, kurulum ne kadar inceden inceye işlenmişse, oyunun mekanizması ne kadar mükemmelse, trajik olanın mahvolması da o kadar kesindir. Trajedi söz konusu olduğunda, her tiyatro temsilinde, şairleri, oyuncularını ve seyircileri kapsayan ortak kamusal alan, dilin ve oyunun kolektif olarak kabul edilmiş kurallarına değil, ortak bir tarihsel gerçekliğin canlı deneyimine dayanır.

Nietzsche meşhur bir formülde, trajedinin müziğin ruhundan doğduğunu söyler. Buna rağmen şu apaçıktır ki, müzik, bizim burada trajik eylemin kaynağı diye adlandırdığımız şey olamaz. Yine bir o kadar ünlü bir formülde, Wilamowitz-Moellendorff, Atina'ya özgü trajediyi mitin veya kahramanlık efsanesinin bir parçası olarak tanımlamıştır.²⁵ Kendi trajedi tanımına, trajedinin mitin içindeki kökenini

25. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles*, cilt. 1, *Einleitung in die Attische Tragödie*, Berlin, 1889, s. 43 vd.: "Was ist eine Attische Tragödie?" Wilamowitz-Moellendorff efsaneyi "bir halkın, ancak bir mitin tarihi biçiminde somut olarak düşünebildiği bir zamanda halkın canlı tarihsel anılarının toplamı olarak" tarif eder. Onun Atina trajedisi için verdiği tanım şöyledir: "Bir Atina trajedisi, Atinalı yurttaşlardan oluşan bir koro ile iki üç oyuncu tarafından temsil edilmek üzere şiirsel olarak yüce bir üslupla inceden inceye adapte edilmiş ve Dionysos'a adanmış kamusal kültün bir bölümü olarak sunulmaya yönelik kahramanlık efsanesinin bir bütün oluşturan parçasıdır."

bilerek dâhil ettiğinin altını çizer. Böylece mit, trajik olanın kaynağı haline gelir. Ne yazık ki, vardığı bu sonuca tutarlı bir şekilde bağı kalmaz. Serimlemesi esnasında, mit ona göre genel olarak ham “madde”ye [içeriğı] ve hatta niha-yetinde şairin “yaratımına temel aldığı”, bugünkü deyişle *story* anlamında bir *hypothesis*’e dönüşür. Demek ki bu, yeniden, sadece edebi bir kaynaktır. Ama tanım doğruluğundan bir şey kaybetmez, zira miti sadece şairin edebi bir kaynağı değil, ama şairi ve seyircileri kapsayan, ortak canlı bir bilgi, iştirak eden herkesin kendi tarihsel varoluşlarıyla bağı olduğu tarihsel gerçekliğin bir kısmı olan kahramanlık efsanesinin bir parçası tasavvur eder. O halde Atina trajedisi kendi kendine dayanan [müstakil] bir oyun değildir. Seyircilerin hâlihazırdaki mitik bilgisinden gelen ve sırf oyuna ait olmayan bir gerçeklik unsuru sürekli oyunun temsiline sızar. Orestes, Oedipus, Herakles gibi trajik figürler icat edilmiş değildir, onlar trajediye dışarıdan –bu örnekte, mevcut bir dışarıda– dâhil edilen, canlı bir mitin karakterleri olarak gerçekten verilidirler.

Ama Schillerci tarihsel dramada durum farklıdır. Burada, seyircilerden beklenebilecek genel tarih bilgisinin, ortak bir mevcudiyet ya da ortak bir kamusal alan yaratabilecek düzeyde olup olmadığı sorulabilir. Bu soruya verdiğimiz olumlu ya da olumsuz yanıtı göre, tarih ya trajik eylemin kaynağıdır ya da yalnızca yas oyununun edebi kaynağıdır. Ben tarih bilgisinin mitin yerini dolduracağına inanmıyorum. Schiller draması bir yas oyunudur, mit düzeyine ulaşmamıştır. Bilindiğı üzere, Schiller bu soru hakkında

çok düşünmüş ve kendi oyun felsefesini geliştirmiştir. Ona göre, sanat otonom temsilin alanıdır. İnsan ancak oyunda insan olur. Oyunda kendine yabancılaşmanın pençesinden kurtulup kendi saygınlığını kazanır. Böyle bir felsefenin endazesıyla ölçüldüğünde, oyun kaçınılmaz olarak ciddi olan-
dan üstün hale gelir. Hayat ciddi, oyunsa neşelidir, evet, ama insan faaliyetinin ciddi gerçekliği sonunda ancak “sefil bir gerçek”ten ibaret hale gelir ve ciddiyetin kendisi de her zaman “hayvaniliğe” dönüşmenin eşiğindedir. Oyunun otonom ve üstün âlemi hem ciddiyetin hem de yaşamın karşısına koyulabilir. 19. yüzyılda, Almanya’da, artık klasik hale gelmiş Schiller dramalarının seyircileri, dünya tarihine bir dünya tiyatrosu olarak bakarlar ve bu gösteriden kendilerini zenginleştirdiği için zevk alırlar, tam da Schiller’in *Sanatla-
ra Saygı*’daki mısralarına uygun olarak:

*Bir kez büyük dünya oyununu gördün mü
Kendi ruhuna daha zengin dönersin.*

Shakespeare’in döneminde, oyun henüz insanın masumiyetinin alanı değildi ve insan eyleminin gerçekliğinden henüz ayrılmamıştı. 16. yüzyıl İngiltere’si, 19. yüzyıl Almanya’sının kültürünün dingin zevkinden bin fersah uzaktı. Oyun hâlâ yaşamın; kuşkusuz, ruhla ve lütufla dolu ama henüz “medenileşmemiş” bir yaşamın ayrılmaz parçasıydı. Karanın denize doğru elementsel atılımının, kara yaşamından deniz yaşamına geçişin ilk evresindeki bir yaşamdı. Essex Kontu ya da Walter Raleigh gibi korsan veya serüvencilerin seçkinler sınıfına mensuptu. Oyun hâlâ barbar ve element-

seldi ve ne ölüme yakılan ağıt ne de kaba güldürü karşısında geri adım atıyordu.

Karşı örnek olarak, hakiki insanlığın otonom alanı biçiminde üst derece felsefi bir oyun teorisine sadece birkaç cümleyle değinmiştik. Burada söz konusu olan Shakespeare de tarihsel ve edebi kaynakları kullanır ve içeriğe dâhil eder, ama -tarihi dramlarında bile- Schiller'e göre, tarihle farklı bir ilişkisi vardır. Shakespeare'in görünüşte tarihsellik-karşıtı keyfiliğine daha önce işaret etmiştik. Çoğu kez, İngiliz tarihinden aldığı dramlarında, tarih artık onun için edebi bir kaynak dahi olmayıp, sadece bir sözcüdür. Shakespeareci tiyatro oyunu felsefi ya da estetik problemlerle yüklü olmayan, kayıtsız şartsız tiyatro ve kayıtsız şartsız oyundur daima. İntikam dramasının intikamcısı Hamlet ne kadar problematikleştirildiyse, olduğu haliyle Hamlet de oyun yoluyla bir problematikleştirmeden arındırma, hatta sanat yoluyla insan-oluş ve oyunda insanın doğuşu deneşimidir. Bu dengesini yitirmeyen tiyatro oyununun yazarı, göndermeler ve yansımalar karşısında geri adım atmaz, hakiki tarihsel baskınların oldukları halde durmasına izin verir. Tam da Hamlet figüründe, somut bir tabuyla ve olduğu haliyle riayet gösterdiği çağdaş bir karakterle karşılaşır. Kralın oğlu/Prens ve baba katli, Shakespeare ve seyircisi için, ahlaki ve siyasi endişeler ya da nezaket duygusu ve doğal bir saygı sebebiyle, karşısında korkuyla geri çekilinen, yadsınamayacak derecede mevcut gerçekliklerdir. Böylelikle, kayıtsız şartsız bir sahne oyununun, kendi üzerine kapanmış çemberinde bu iki baskın vuku bulur; gerçek bir eylemin

trajik elementi bu iki kapıdan geçip oyun dünyasına girince, yas oyununu bir trajediye ve tarihsel gerçekliği de bir mite dönüştürür.

Tarihsel gerçeklik icat edilmemiştir ve icat edilmeye de elverişli değildir, ona, önden verili ve mevcut diye riayet edilmelidir. Bu nüve, trajediye iki biçimde girer, dolayısıyla trajik eylemin iki kaynağı vardır: biri Antik trajedinin, trajik eylemi aktaran mitidir; diğeri ise –*Hamlet*’te olduğu gibi–, şairi, oyuncularını ve seyircileri kapsayan, gerçek ve doğrudan verili tarihsel şimdidir. Antik trajedi, miti zaten orada bulup onu trajik eylemin temeli yaparken, *Hamlet*’le birlikte, dolayimsızca bulduğu, zaten orada olan bir gerçeklikten hareketle bir mit kuran, nadir ama tipik olarak modern bir şair vakası keşfedilir. Şair, ne Antik dünyada ne de modern çağda keşfetmiştir trajik eylemi. Trajik eylem ve icat uzlaşmazdır ve karşılıklı olarak birbirlerini dışlarlar.²⁶

26. Wilhelm Wackernagel, *Über die dramatische Poesie*, Bâle, 1838. Aslında, Wackernagel’e göre, trajedinin gerçekliği sadece geçmiş tarihin gerçekliğinden ibarettir; o, şimdinin gerçekliğini *komedie*ye ayırır. O halde şimdiden tarihsicilik yolundadır. Ama hâlâ kayda değer bir kültür sahibidir ve Hegel’in onun üzerindeki sebatkâr ve önemli tesiri ufkunu genişletir; verdiği yerinde hükümlerin çokluğu şaşırtıcıdır. Örnek babında, Schiller’in dramasındaki Don Carlos karakteri hakkında yaptığı yorumları vereceğim; burada onun tarihsel gayri-sahihliğinin [*inautenticité*] altını çizer, bu da onu şu sözleri sarf etmeye götürür: tarihsel gerçeklikten ayrıldığında, “trajedi yerinden edilmiştir.” Wackernagel ayrıca Jean-Paul’un büyük tarihsel adların *cognitosu* [namı] ve bu adlara eşlik eden sayısız durum hakkında söylediklerini de alıntılar. Fakat tarihi bir şimdi değil de sadece bir geçmiş olarak gördüğü için, tarih ona göre nihayetinde ancak edebi bir kaynak haline gelebilir. Aynı şey, yukarıda Wilamowitz-Moellendorff konusunda değindiklerimize benzer sebeplerle, efsane için de geçerlidir. Bu da Wackernagel’in yas oyunu ile trajik eylem arasında ayırım yapmasına ve oyun ile trajedi arasında ne gibi ilişkiler olduğu sorusunu bir kenara bırakmasına yol açar. O yüzden Walter Benjamin’in Wackernagel’e yaptığı atfın (*Ursprung*

Shakespeare'in eşsiz büyüklüğü –ahlaki endişelerle hareket edip, nezaket ve doğal saygının kılavuzluğunu izleyerek– günlük siyasal durumun karmaşık zenginliğinden mit boyutuna yükseltilebilecek bir karakter çıkarmasıdır. Sahici bir trajedinin nüvesini kavramasını ve mite erişmesini sağlayan şey, onu tabuya saygı göstermeye ve intikamcı figürünü bir Hamlet'e dönüştürmeye götüren bu çekince ve hürmettir.

Hamlet miti işte böyle doğmuştur. Bir yas oyunu, trajedi mertebesine yükseltilmiş ve bu biçim altında, mitik bir figürün canlı mevcudiyetini sonraki dönemlere ve kuşaklara aktarabilmiştir.

des deutschen Trauerspiels, s. 80, 99) belirginleştirilmesi gerekiyor.

SONUÇ

Hamlet problemini yorumlama girişimlerimizden elimize ne geçer?

Öncelikle, bugüne kadarki *Hamlet* yorumlarının inanılmaz bolluğunu açıklayan rasyonel bir keşif. Muamma ne bizzat oyunun içeriğinden hareketle ne de kendi kendine yeten bir sürecin içsel ilişkilerinden hareketle açıklanabilir; onu yazarın öznelliğine de yerleştiremeyiz, çünkü dışarıdan nesnel tarihsel bir gerçeklik drama baskın yapar. İki yüzyıldan fazladır öne sürülmüş sayısız yorum bu keşiften dolayı geçerliliğini kaybetmez. Yorumların ve hep yeni yorum imkânlarının tükenmez bolluğu tam da Hamlet figürünün mitik niteliğini ispatlar. Ama şunu da söylemeye hakkımız var ki, bu psikolojik yorumlama yöntemini uzatmak bugün çok anlamlı olmayacaktır. Anne ve baba kompleksine dayalı psikanalitik yorumlar son bölümdeydi ve aynı zamanda Hamlet yorumunun salt psikolojik evresinin son kasılmaları da.

Tarihi gerçekliğin ve otantik baskınların hakiki yansımalarının basit anıştırmalarını ayırt ediyoruz. Kraliçe tabusunda ve İntikamcı Karakterinin bükülmesinde/dönüşümünde çağdaş bir gerçekliğin sahici baskınını keşfettiğimiz

ve tanıdığımızda bu iki soruyu açık olarak bir kenara bırakabiliriz. O zaman engelsiz bir oyun için yol açıktır. *Hamlet* saf tiyatro olarak oynanabilir. Jean-Louis Barrault'un da 1952'de yaptığı buydu. Ama nesnel gerçekliğin gölgesi görünür olmaya devam etmeli. Aksi takdirde oyun –bilhassa da kılıç dövüşü, zehirli şarap ve bir sürü ölüyle son bölüm– biraz kabaca “yazgı trajedisi” diye adlandırılan şey olur ve tinsel düşüncelerin birbirine geçmiş ölümlerle ilgili bir şikâyete dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Her halükârda, oyuna dair naif bir anlayış bile, bu iki baskını felsefi ve psikolojik düşüncelerle allayıp pullamaktan ibaret, sürekli yinelenen bu girişimlerden daha iyi ve içsel olarak daha özgür bir temsil üretir.

Kendiliğinden tiyatro oyununun yolunu bulduk mu, aynı anda tarihsel olduğu kadar tarihsellik-karşıtı bütün yanlış anlamaları da aşarız. Zaten tarihsel yanlış anlamayı çürütmüştük. *Hamlet*'i I. James'in maskesiyle oynatmak delilik olurdu ya Meininger tarzı tarihsel bir panoptik ya da bir hayalete can verme girişimi bir tür vampirleştirme olurdu. Hiçbir arşiv, hiçbir müze, hiçbir kütüphane kendi sahiçiliğiyle bir mitin varlığını önleyemez. Shakespeare'in büyüklüğü tam da kendi döneminin kaosunda ve gündelik gazetelerin geçici ıvır-zıvırında ve dedikodu edebiyatında trajedinin nüvesini keşfetmesinden ve ona riayet etmesinden oluşur. Ama tarihsiciliğe karşı tepki olarak zincirlerinden boşanmış modernizasyon da hedefini ıskalar. Tarihsiciliğin grotesk karşıt anlamlarını düşünürsek ve bu “tarih” kelimesine hangi koca koca hataların bağlı olduğunu bilir-

sek onu anlarız. Tarihin şimdi ve gerçeklik olarak değil de, sadece geçmiş olarak, olmuş olan olarak tasavvur edildiği yerde antik kostüme karşı itiraz kesinlikle mantıklıdır ve Hamlet'i fraklar içinde oynamak gerekir. Ama düşmanına bağlı kalan sadece polemik bir tepkidir. Sonucu anlık etkisinin ötesine gitmez ve neticesi hızlı bir öz-yıkımdır. Fraklar içindeki Hamlet'ten Offenbach'ın evrenine sadece bir adım vardır.

Son olarak, burada ana hatlarıyla nihai ve en önemli kazancımıza işaret etmek istiyorum; esasında Hamlet problemini yorumlamaya giriştiğimde tutku duyduğum şeye. Yas oyunuyla trajediyi ayırarak, benzersiz bir tarihsel gerçekliğin bütün öznel icatlarından tartışma götürmez biçimde üstün olan nüveyi keşfettik ve onun nasıl mit mertebesine çıktığını anladık.

Bilindiği üzere, Avrupa tını Rönesanstan beri mitten ve mitolojiden arındırılmıştır. Buna rağmen Avrupa edebiyatı üç büyük sembolik figür yaratmıştır: Don Kişot, Hamlet ve Faust. En azından aralarından biri Hamlet çoktan bir mit haline geldi. Gariptir ki her üçü de kitap okurudur ve dolayısıyla adeta entelektüeldir. Her üçü de zihinleri gereği, hayatlarının seyrinin altüst olduğunu görür. Bir an kökenlerine ve doğum yerlerine durup bakalım. Don Kişot bir İspanyol ve saf Katoliktir; Faust Alman ve Protestandır; Hamlet ise ikisinin arasında Avrupa'nın yazgısını belirlemiş olan kırılmanın tam ortasındadır.

Bana öyle geliyor ki, Hamlet temasının nihai ve asli vechesi budur. Ferdinand Freiligrath'ın "Almanya Ham-

let'tir" adlı şiirinde ve Wittenberg'e yaptığı göndermede yine bu bağlantıların bir önsezisini buluruz. Böylece trajik bir derinliğin bu kaynağını hatırlamanın makul görüldüğü bir ufuk açılır önümüzde: Mary Stuart'ın ve oğlunun tarihsel gerçekliği. Bugün hâlâ Mary Stuart bizim için Hekuba'dan hem başka bir şey hem de daha fazlasıdır. Atriden'in yazgısı bile bize Stuartların talihsiz yazgısından daha yakındır. Avrupa'daki uğursuz dinsel ayrışma, bu kraliyet soyunu paramparça etmiştir. Trajik Hamlet-miti işte bu soyun tarihinde filizlenmiştir.

EK I

TAHTIN VÂRİSİ HAMLET

Hem Hamlet'in tutum ve karakterini değerlendirmek hem de dramatik hadiselerin nesnel anlamına dair bir fikir edinmek için, Hamlet'in, babasının tahtının yasal vârisi olup olmadığını bilmek gerekir. Eğer öyleyse, Kral Cladius durumun içermlediği tüm ahlaki ve hukuki sonuçlar ve yansımalarla birlikte bir gaspçıdır. Yalnızca babanın katili değildir, aynı zamanda oğulun veraset hakkını da ihlal etmiştir. Hamlet yalnızca babasının intikamcısı değildir, aynı zamanda bizzat kendi tahtı için mücadele etmektedir. Bundan dolayı drama da sadece bir intikam oyunu değil, aynı zamanda bir veraset oyunudur.

Aslında her ikisidir de –ama farklı düzeylerde. Üçüncü perdenin ortalarına kadar varan ilk bölümde, drama neredeyse yalnızca bir intikam oyunudur ve intikam çağrısını ve icrasını yegâne içeriğiymiş gibi sunar. Öte yandan, katilin ifşa edilmesiyle başlayan ikinci bölüm, benlik davası için öyle bir ölüm kalım mücadelesi dayatır ki, veraset sorunu arkaplana atılır ve seyirci de onu neredeyse artık hiç fark etmez. Yine de hâlâ oradadır. Hatta Kral Claudius ve Hamlet arasındaki çözüm anlaşmasının maddelerini tespit

edebiliriz; bu öyle bir motiftir ki, zar zor algılanan ve ancak şu pasajlarla ilişki içinde görülür hale gelen gerili bir ip gibi kateder oyunu: 1. Perde 2. sahnede Claudius, Hamlet'i tahtın gelecekteki vârisi ve kendisine babalık etmek istediği kişi olarak tanır (108-109); 3. Perde 2. sahnede Hamlet boş sözlerle yatıştırılmasından dolayı Krala sitem eder (90-92) ve yine 3. Perde 2. sahnede (342-344) Danimarka tahtının veraseti konu edilir. Oyunun diğer perdeleri –ikinci, dördüncü ve beşinci perde– benim bildiğim kadarıyla, katilin, kurbanının oğluna yönelttiği anlaşma teklifindeki bu tuhaf ek maddelere dair bir ima barındırmaz.

John Dover Wilson *What Happens in Hamlet* (Hamlet'te Neler Yaşandı) eserini Hamlet'in taht veraseti sorununun itinalı bir çözümlemesine hasreder. Onun değerlendirmeleri, problemi “Danimarka seçimli monarşi midir?” sorusu açısından konumlandırır. Sorunun yanıtı olumsuzdur. Bu, Claudius'u bir gaspçı haline getirir. Shakespeare'in oyununda, Hamlet tahtın kabul edilmiş halefi ve meşru vârisidir. Bu sonuç bana makulmuş gibi görünüyor. Gelgelelim, İngiltere'de 1600-1603 yıllarındaki çağdaş durumla kurulan bağlantılar hayli şaşırtıcıdır. Lilian Winstanley'in Hamlet hakkındaki kitabının merkezine koyduğu “İskoç Veraseti” sorusu ne yapılırsa yapılsın bastırılamaz. J. Dover Wilson'ın gösterdiği gibi, İngiltere tahtının veraseti için bir *council* (konsey) selefin –*dying voice* (ölen sesin)– son isteklerini hesaba katarak bir *election* (seçim) yapardı. Böylece I. James, Elisabeth'in “ölen sesi” idi. Hamlet de kendi “ölen sesini” yine bir “election”a işaret ederek Fortinbras'a verir.

J. Dover Wilson'ın, *Hamlet*'teki hukuki veraset durumunu anlamak için Danimarka anayasasına dayanarak bir sapmanın yararsızlığı üzerine açıklaması, manidar olduğu kadar makuldür de: “Eğer Shakespeare ve seyircileri –lafzi olarak çeviriyorum– Danimarka anayasasını İngilizce sözcüklerle düşünüyorsa, o zaman Hamlet tahtın meşru vârisiydi ve Claudius da bir gaspçı.”²⁷ Shakespeare'in *Hamlet*'inin İngiliz seyircisi gerçekten de arkaik Danca sözcüklerle değil de İngilizce sözcüklerle düşünüyorduyorsa, ki bu tarihsel açıdan esasında kendiliğinden açıktır, o zaman Hamlet'in I. James ile bağlantısı ve “*Scottish succession*” (İskoç veraseti) aşikâr hale gelir ve sessizce geçirilmemelidir.

Hamlet Kral Claudius'tan tacı “shelf”ten çalan bir hırsız olarak bahsettiğinde (3. Perde 4. Sahne s.100) yalnızca babasının intikamcısı gibi değil, aynı zamanda onun meşru vârisi gibi görünür. “Election” sözünün bir rol oynadığı ölçüde Danimarka seçimli monarşi olarak görünür. Bugün seçimli monarşi, babadan oğula geçen monarşinin zıttı biçiminde anlaşılmaktadır. Babadan oğula geçen monarşinin çoğu zaman verasetin hemen bir önceki kralın ölümünden sonra gerçekleştiği kabul edilir. O halde tahtın vârisi şu formüle göre selefin öldüğü an kraldır: ölüm vasiyetini yaşayana aktarır, *ie mort saisit ie vii*. Babadan oğula geçen böyle bir monarşide Hamlet haliyle kral olacaktır, Claudius da gaspçı. Seçimli monarşide ise vâris ancak bir seçimin ardından kral olur. Aşikâr ki, kral seçilmiş olan Hamlet de-

27. Dover Wilson, *What Happens in Hamlet*, s. 30.

ğil, Claudius'tur. Claudius selefinin katlinden hemen sonra yasal olarak kral tacını giymenin yolunu bulmuştur. Şüphesiz, yasal ya da meşru teamüllere ve görünüşlere (*appearance*) riayet ederek tacı ele geçirmiştir ama biçime ve görünüşlere bakılacak olursa gaspçı değil, yasal kraldır. Hukuken görünüşler önemlidir ve Rudolphe Sohme'un da dediğı gibi hukuk esas itibariyle teamüle (*form*) bağılıdır.

Bu sorunlu durumun ışığında yasal tarihsel bir açıklama zorunlu hale gelir. Günümüzde biz seçimli monarşi ile babadan oğula geçen monarşi arasında keskin bir zıtlık kuruyoruz. Seçimden genelde özgür bir seçimi anlıyoruz. Bugün hukuki kavramlarımız pozitivist ve kararcı hale gelmiştir. Hukukçularımız yasacıdır (kanunlara uyumludur/legist); her ne kadar İngiltere'de, Avrupa'daki kadar yasacı olmasalar da. "Ölen ses", tahta vâris olma hakkı ve seçim gibi kavramların doğru anlaşılması ana hatlarıyla kısaca işaret etmek istediğim tarihsel, hukuki bir açıklama gerektirir.

Kuzey krallıklarında verasete ilişkin üç farklı etken hesaba katılmalıdır: Bu üç etkenden her birinin diğer ikisine göre geçerliliğı ve anlamı çağlara ve halklara göre ciddi ölçüde değışiklik gösterir, ama bu etkenlerden her biri gayet tanınır olan geçerliliğini muhafaza eder. İşte bu yüzden seçim (*wahl* ya da *election*) gibi bir sözcük ancak her halkın ve onun saltanatının somut düzenine has bağlantılar ve etkileşimler ağı içerisinde anlaşılabilir.

Halef, ilk başta eski egemen, yani selefi tarafından atanır; böylece selef son isteğini açıklamış olur. Hamlet bu

dying voice yoluyla Fortinbras'ı, Elizabeth, I. James'i işaret edecektir ve 1658'de bu, ölürlen, isteğini oğlu Richard'dan yana belirten Cromwell'e atfedilmeye çalışılır. Selef tarafından aday gösterilme, hiçbir bağlayıcılığı olmayan ya da tavsiyeden ibaret bir öneri değil, gerçek bir atamadır.

Fakat selefin atama esnasında özgürce yapabileceği keyfi bir seçim de söz konusu değildir. Normalde, kendi kral soyuna mensup birini aday göstermesi beklenir; bir oğul, erkek kardeş ya da sülalenin başka bir üyesi. Başka bir deyişle, *dying voice*, kökeninde kutsal bir karaktere sahip olan eski kan hakkına dayanır. Bu kutsal karakter, Roma Katolik Kilisesinin etkisiyle, güçlü biçimde görecelileşmiş ve çoğu kez tahrip edilmiştir. Ama uzun süre varlığını devam ettirmiştir ve I. James'in yazıları da dâhil, kralın ilahi hakkı doktrininde de hâlâ açık biçimde görülür. Kralların ilahi hakkı, tarihsel kökenine uygun olarak, işte bu kutsal kan hakkıdır.

Bizim Alman kralları tarihimizde ünlü bir istisnaımız vardır; tam da bir istisna olduğu için, tahtın babadan oğula geçmesi konusunda Germen düzeninin kuralını ve somut anlamını teyit eder. Söz konusu olan, Saksonya Dükü Heinrich'in, ölmekte olan Frank Kral Konrad tarafından aday gösterilmesidir. Konrad halef olarak erkek kardeşi Eberhard'ı değil, başka soydan bir erkeği aday göstermiştir. Bunu da, bugün bize hâlâ çarpıcı gelen, kesinlikle tuhaf bir sebeple yapmıştır: talihin, *fortunanın* kendi Frank soyunu terk ettiğini ve kendine hane olarak Sakson Heinrich'in soyunu seçtiğini üzülererek bildirmiştir. Sakson

Heinrich'in Frank Konrad tarafından aday gösterilmesi ve bunun sonucunda Heinrich'in tahtından edilmesine kadar giden müzakere ve olaylar (918/19), önemli tarihçiler tarafından defalarca incelenmiş ve serimlenmiştir. Bu istisna, selefin halefini kan hakkına göre aday göstermesi şeklindeki normu teyit eder.

Bu iki etkene –*dying voice* ya da aday gösterme ve kan hakkına ya da kralların ilahi hakkına– üçüncü bir etken daha eklenir: Krallığın büyükleri ya da büyüklerden oluşan veya kan hakkına uygun olarak aday gösterilen kişiyle bir şekilde eş sorumluluğa sahip bir konsey tarafından kabul edilme. Bunun sonucunda da, haliyle, *election* ya da *wahl* (seçim) diye adlandırılabilen ve günümüzde “özgür seçim” şeklinde nitelenen şeyden bütünüyle farklı türden müzakere ve kararlar ortaya çıkar ve yine tahta aday gösterilen halef de, günümüzdeki anlamıyla, seçim için aday gösterilen birinden tamamıyla farklıdır. Seçimle atanan vârisin tanınmasını, taç giyme, tabiiyet ve biat takip eder. Aynı zamanda törende bulunan kitlelerin tezahüratları söz konusudur. Yine de bunlar bağlamında seçimli monarşiden bahsetmek isabetsiz ve yanıltıcı olur. Selefin tayininden taç giyme törenine, biat ve tezahüratlara kadar tüm bu olup bitenlerin bir aradalığı, yalnızca kendi zamanı ve dönemin halkı aracılığıyla anlaşılabilir bir bütünlük tesis eder.²⁸

28. Fritz Rörig, *Geblütsrecht und frei Wahl in ihrer Auswirkung auf die deutsche Geschichte. Untersuchungen zur geschichte der deutschen Königserhebung* (911-1198). *Abhandlungen der deutschen Akademie der Wissenschaften in Berlin, Jahrgang 1945/46* (Berlin: Akademie-Verlag, 1948); ve E. Mayer, “Zu den germanischen Königswahlen,” *Zeitschrift der*

Katil Kral Claudius, Hamlet'in babasına, ani ve beklenmedik bir ölüm hazırlayarak, onu yalnızca yaşamından etmemiş; aynı zamanda oğlu Hamlet'i tahtın vârisi olarak aday gösterme fırsatını da elinden almıştır. Claudius, *dying voice* bastırır ve genç Hamlet'in veraset hakkına ihlalde bulunur. Bu açıdan, John Dover Wilson'ın kabul ettiği gibi, Hamlet'i tahtın yasal vârisi ve Claudius'u da basit bir gaspçı olarak görmek mümkün değildir. Hamlet'in tahta doğrudan dolaysız çıkma hakkı, Kuzey taht veraseti düzeninde yalnızca tek bir etmeden kaynaklanabilir, o da kutsal kan hakkıdır. Diğer bir deyişle, James'in her daim başvurduğu kralların ilahi hakkıdır bu. "Hamlet tahtın meşru vârisi miydi?" sorusu bağlamında bile, Hamlet ve James arasındaki günümüzdeki bağlantıyı ihmal etmek imkânsızdır.

"Oyun içinde oyun" bölümündeki dipnotta, James'in, 1603 yılında İngiltere tahtına çıkışından sonra, Hamlet'in koşullarında yaşanan değişikliğe dikkat çekildi. James'in tahta çıkışından önceki süreçten bahsedilen ilk Quarto versiyonunda da iki motif –intikam ve taht hakkı– tüm açıklığıyla fark edilir. İkinci Quarto ve Birinci Folio gibi diğer versiyonlarda ise taht veraseti mücadelesinin önemi azalır, zira I. James'in tahta çıkışıyla konunun güncelliği ortadan kalkar.

Savigny-Stiftung, Germ. Abteilung 23 (1902), s. 1 vd.

EK II
SHAKESPEARECİ DRAMANIN
BARBAR KARAKTERİ:
WALTER BENJAMIN'IN
ALMAN YAS OYUNUNUN
KÖKENİ'NE²⁹ YANIT

Genelde Shakespeareci drama, özel olarak da *Hamlet* artık ortaçağdaki manasıyla dinsellik barındırmaz; öte yandan 16. ve 17. yüzyıllarda devlet egemenliğinin gelişmesiyle, devlet ve siyasetin Avrupa kıtasında kazandığı somut anlamıyla devlet merkezli ya da siyasal da değildirler. Kıtayla olan temas ve ilişkilere, hatta Rönesans ve Barok dönemden intikal eden birtakım ortak yönlerle rağmen İngiliz draması bu sıfatlarla tanımlanamaz. O, denizlerin fethine girişmiş İngiltere adasının özgün tarihsel gelişim sürecinin bir parçasıdır. Bu sayede de Shakespeareci dramanın entelektüel geçmişinin koordinatlarını temin ederiz.

Walter Benjamin yas oyunu ve trajedi³⁰ arasında bir ayrım yapar ve kitabının başlığına uygun olarak, özellikle

29. Ernst Rowohlt Yayınevi, Berlin 1928.

30. Benjamin, s. 57-158.

Alman Barok yas oyunuyla ilgilenir. Bununla birlikte, genel-
de sanat ve düşünce tarihine dair, özel olarak da Shakespea-
reci drama ve *Hamlet*'le ilgili mühim fikir ve içgörüler sunan
zengin bir eserdir. Kanımca, Shakespeare'i nitelendirdiği
“Alegori ve Yas Oyunu” başlıklı bölüm bilhassa verimlidir;
burada Shakespeare'de alegorik olanın ögesel/elementsel
olan kadar asli olduğuna işaret eder: “(Shakespeare'deki)
mahlûkun tüm elementsel ifadeleri, anlamını kendi alego-
rik varoluşundan alır ve bütün alegoriler de, vurgusunu,
duyulur-dünyanın elementsel karakterinden alır.”³¹ *Ham-
let*'te bunun anlamı şudur: “kaderin oyunu, içerildiği ama
aşıldığı bu yas oyununun sonunda bir şimşek gibi parlar.”³²

Benjamin'in *Hamlet*'e dair temel pozisyonu ise “Yas
Oyunu ve Trajedi”³³ başlıklı bölümün sonunda bulunabilir.
Burada *Hamlet*'in sonuna –V. perdenin II. sahnesine– atıf
yapar. Benjamin orada özellikle Hristiyanî olan bazı şeyleri
ortaya çıkardığına inanır, çünkü Hamlet, ölümünden kısa
bir süre önce Hristiyanî takdir-i ilahiden bahsetmiştir: “yaslı
imgeler, onun bağrında tersyüz olup bahtiyar bir varoluşun
imgelerine dönüşürler.”³⁴ Burada çağ: “neo-antik aydınlık ile
–Barok'un melankolik olanı gördüğü– ortaçağ aydınlığı ara-
sındaki kopuşa tekabül eden insan figürünü üretmeyi başara-
mıştır. Ama buna kâdir olan Almanya değildir. Hamlet'tir.”³⁵

31. A.g.e. s. 228.

32. A.g.e. s. 137.

33. A.g.e. s. 157- 158.

34. A.g.e. s. 158.

35. A.g.e. s. 157.

Bu, Walter Benjamin'in eserindeki şahane bir pasajdır. Fakat biraz sonra şöyle yazar: "Hamlet, Tanrı'nın inayetiyle, yas oyunu için yegâne seyircidir; ama onu tatmin edebilecek şey, onun için sergilenen bu oyun değil sadece ve sadece kendi kaderidir."³⁶ Burada vurgulanan, oyun ile kader arasındaki karşıtlığı anlıyorum ama itiraf etmeliyim ki –Hıristiyanî takdir-i ilahi atfından hemen önceki– bu cümle bir yanıyla da karanlık benim için. Bu pasajda Walter Benjamin'in –Lutherçi teolog Karl Kindt'in *Tanrı'nın Oyuncusu: Hıristiyan Dünya Tiyatrosunda Shakespeare'in Hamlet'i* eserinde yaptığı gibi³⁷– Hamlet'i bir tür Lutherçi "Tanrı'nın oyuncusu"na dönüştürmek istediğini sanmam. Benjamin der ki: "Yalnızca Shakespeare, stoikliğe uzak olduğu kadar Hıristiyanlığa da aykırı, sözde-antik olduğu gibi sözde-Pietistik melankolinin Barok katılığından Hıristiyanî kıvılcımlar çıkarmaya kâdirdi."³⁸ Bu hususta aşağıda belirttiklerime dikkat çekmek isterim:

Hamlet hiçbir özel anlamda Hıristiyan değildir ve hatta ilahi takdire ve serçenin düşüşüne ilişkin Benjamin'in başvurduğu meşhur pasaj³⁹ bile bu gerçeği değiştirmez.

36. A.g.e. s. 158.

37. Kindt, *Der Spieler Gottes*, bkz. 26. dipnot, (s.39).

38. A.g.e. s. 158.

39. "Yok öyle bir şey. Uğursuzluk tanımıyoruz biz. Bir serçenin düşüşünde bile hayır (*special providence*/özel bir ilahi takdir) vardır. Eğer şimdi olacaksa yarın olmayacak demektir. Yarına kalmayacaksa, şimdi olacak demektir. Şimdi olmamışsa, bir gün olacaktır. Sen yeter ki hazır ol. Kendi gittikten sonra ne olduğunu kimse bilmediğine göre, önce gitmiş, sonra gitmiş, ne önemi var. Olacak olsun!" *Hamlet*, 5. Perde 2. Sahne. s. 210 –çn.

Hamlet'in "special providence"tan/"özel bir ilahi takdir"-den söz etmesi Benjamin'in dikkatinden kaçmış olmalı. Zira bununla beraber özel ve genel ilahi takdire ilişkin teolojik bir ihtilafa düşmüş bulunuyoruz. Üstelik bu ilahi takdir türünden yalnızca İkinci Quarto metninde bahsedilmiştir.⁴⁰ İlk Quarto'da ise "predestinate providence" (kısmetteki takdiri ilahi) ifadesi görülür. Böylece teolojik çekişmelerin ve mezhepsel iç savaşların cehennemî kapısı açılmış olur. Bana kalırsa, sadece Matta 10:29'daki ayeti⁴¹ alıntılanmak bile çok daha Hıristiyanî olurdu. Fakat bu teolojikleştirici ilave, James İncili'ni teolojikleştirmekle aynı tadı verir.

Oyunun ilk bölümü, Polonius'un katline kadar (3. Perde 4. sahne) intikam temasını işler. Hamlet burada Katoliklik ve Protestanlık ile Roma ve Wittenberg arasındaki karşıtlıkta durur. Öyle ki, babasının beliren hayaletine ilişkin şüphesi, araf ve cehennem dogmalarının ayrımından kaynaklanan Katolik ve Protestan demonolojilerinin karşıtlığı tarafından belirlenir. Hıristiyanî olan ne varsa, boğazına kadar mezhep çatışmasına batmış Mary Stuart'ın oğlu James'ten geçer. Oyunun bu ilk intikam bölümünün tek gerçek Hıristiyanî yönü 3. Perdenin 3. sahnesinde monolog yapan katilin duasıdır (36-72).

Oyunun ikinci bölümü ise ölüm kalım mücadelesi ve vârisin katlini içerir. Vâris katli bir motif olarak en eski Hıristiyan temalarına kayıtlıdır: Matta 21,38; Markos 12. 1- 12;

40. 1604-1605 tarihli metin -çn.

41. "İki serçe bir meteliğe satılmıyor mu? Ama Babanızın izni olmadan bunlardan bir teki bile yere düşmez" -çn.

Luka 20, 9-19 Elçilerin İşleri 7, 52. Shakespeare'in *Hamlet*'inde buna dair hiçbir iz yoktur, her ne kadar Hamlet tartışmasız tahtın meşru vârisi olsa da.

Shakespeare'in draması artık Hıristiyan değildir. Gelgelelim, mezhep kaynaklı iç savaşların aşılmasından doğduğu için dinsel ve mezhepsel açıdan tarafsız kalması gereken Avrupa kıtası devlet egemenliğinin yolunda da değildir. Bu devlet, bir devlet dinini veya bir devlet kilisesini tanısaydı bile, bu tanıma devletin egemen kararına bağlı olurdu. Walter Benjamin kitabında benim bu egemenlik tanımına referansta bulunur (s. 55-56, 64 ve dipnotlarda s. 241.); 1930 tarihinde de bana yazdığı bir mektupla minnetini bildirmişti. Bununla birlikte, bana, İngiltere adası ile Kıtasal Avrupa ve yine Alman barok yas oyunu ile İngiliz draması arasındaki ayrımı yabana atmış gibi görünüyor. Bu ayrım *Hamlet*'in yorumlanışı bağlamında da temel bir ayrımdır, zira oyunun nüvesi "Rönesans" ve "Barok" gibi sanata ve düşünce tarihine ilişkin kategorilerin terimleriyle anlaşılamaz. Bu ayrımı en kısa ve isabetli yoldan belirginleştirecek şey ise, anlamının ağırlığı siyaset kavramının tarihi için semptomatik olan, slogan havasına sahip bir antitezdir. Söz konusu olan barbarlık ve siyaset arasındaki antitezdir. Shakespeareci drama, İngiliz Devriminin ilk evresiyle kesişir, tabii eğer –ki bu doğru ve mantıklıdır– 1588'de Armada'nın yok edilmesiyle başlayıp 1688'de Stuartların sürgün edilmesiyle sona erdiği kabul edilirse. Bu yüzyıl boyunca, mezhepsel iç savaşların bertaraf edilmesi sonucu ortaya çıkan yeni bir politik düzen Kıtasal Avrupa'da gelişmiştir: Egemen devlet,

ya da Hobbes'un deyişiyile *Imperium Rationis*, yahut Hegel'in deyişiyile, nesnel aklın imparatorluğu bundan böyle teolojiden kurtulur ve rasyosu kahramanlar dönemine, kahramanların hakkına ve kahramanların trajedisine son verir. (Hegel, *Hukuk Felsefesinin Prensipleri* s. 93-218) Katolikler ve Protestanlar arasındaki yüzyıllık savaş ancak ilahiyatçıları tahttan indirerek aşılabildi, zira bunlar kendi tiranlık ve haklı savaş doktrinleriyle sürekli olarak iç savaşı kışkırtıyordu. Ortaçağ –feodal ya da korporatif– düzeninin yerinde bir dinginlik, güvenlik ve kuruluşuyla meşruiyetini onda bulan devlet denen bu yepyeni figürden kaynaklanan yeni bir kamusal düzen tesis edildi. Ortaklığın başka biçimlerini başka sistemleri ya da evrensel tarihin başka tahakküm tarzlarını devlet diye adlandırmak kabul edilemez ve sadece bir karışıklık kaynağıdır. Fransa gibi Avrupa kıtasının evrimi üzerinde giderek artan bir etkisi olan ülkede aralarında hukukçu Jean Bodin'in bulunduğu, kendilerini mezhep iç savaşlarının umutsuzluğundan kurtarmasını artık kiliseden değil, devletten bekleyen düşünürler özel bir anlamda *politiciens* diye adlandırılıyorlardı. Egemen devlet ve siyaset, kilisenin ve feodal tahakkümün ortaçağa özgü yöntem ve biçimlerine karşıtlığı karakterize ediyordu.

Bu durumda siyaset sözcüğü, barbar sözcüğüne karşıt, polemik ve dolayısıyla son derece somut bir anlam alır. Hans Freyer'in ifadesiyle,⁴² ikincil bir sistem, işlemeyen bi-

42. Hans Freyer, *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* (Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1955).

rincil ve temel emirleri tamamlar. Modern devlet, silahşörleri, mevcut düzeni, beslenmeyi, meşruluğu devletin özgül kurumlarına, ordu, polis, maliye ve yargıya dönüştürür. Devlet bu kurumlar aracılığıyla asayiş, güvenlik ve düzen denilen şeyi tesis eder ve “medeni varoluşun” (*polizierten Daseins*) koşullarını yaratır. Böylece politika, polis ve nezaket (*politesse*), kilise fanatizmi ile feodal anarşiye, yani kısaca ortaçağ barbarlığına karşı, modern gelişimin kayda değer üçlü erki haline gelir.

Corneille ve Racine’in, oyun, zaman ve eylemin “klasik” birliğini, daha iyi bir ifadeyle “tüzel”, hatta “legal” birliğini içeren klasik tiyatrosu da yalnızca bu egemen devletin mevcudiyetinde ortaya çıkabilirdi.⁴³ Bu tiyatronun bakış açısından Voltaire’in Shakespeare’de “sarhoş bir yabani” görmesi anlaşılırdır. Öte yandan 18. yüzyılda Alman *Sturm und Drang* (Fırtına ve Coşku) hareketi de Fransız dramasına karşı mücadelesinde Shakespeare’i safına çağırmıştı. Bu mümkündü, çünkü dönemin Almanya’sı kısmen hâlâ devlet-öncesi durumdaydı; yine de –ulus devletin ışığı sayesinde– Tudor İngiltere’si kadar barbar değildi. O dönem genç Goethe de Baltık Almanı Herder’in etkisiyle şu ünlü pasajın yer aldığı efsanevi “Zum Schakespears Tag” (Shakespeare

43. Lucien Goldmann, Racine’in tiyatrosunu ve trajiği kavrayışını, Jansenizmin devlet ve kilise karşısındaki değişken pozisyonlarından hareketle açıklar. Kendisinin *Le Dieu Caché, étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine* (Saklı Tanrı: Pascal’in *Düşünceler*’inde ve Racine tiyatrosunda Trajik Anlayış Üzerine İnceleme, Paris: Gallimard, 1955) adlı eseri, ancak çalışmamın prova baskısı hazırlandıktan sonra dikkatimi çekti. Muhtemelen şahsımın *Hamlet* yorumuyla Goldmann’ın pozisyon ve kavrayışını karşılaştırma fırsatı doğacaktır.

Günü, 1771) konuşmasını yapar: “Ey Fransızlar, bu Yunan zırhıyla ne yapmak istiyorsunuz; o size pek büyük ve ağır gelir. İşte tam da bu sebeple tüm Fransız yas oyunları kendilerinin parodisidir.”

Tudor İngiltere’si birçok bakımdan devletleşme yolundaydı. Shakespeare ve Marlowe’da “devlet” sözcüğü özel bir etimolojik çözümlemeyi gerektiren özgül anlamıyla yer alır. *Der Nomos der Erde* (Yeryüzünün Nomosu) kitabımda daha geniş bir bağlamda bu husustan bahsediyorum. (s. 116-17) Böylesi bir etimoloji, devlet teorisi ve siyaset kavramının tarihiyle ilgili sorunlar hakkında, Hans H. Glunz’un *Shakespeare’in Devleti*⁴⁴ adlı aslında parlak eserinde verdiklerinden daha nitelikli bilgiler gerektirir elbette. Devlet sözcüğünün tarihi için mühim vesikalardan biri de Bacon’ın denemelerinde bulunabilir.

İngiltere adası 1588-1688 arasındaki bu yüzyıl boyunca Kitasal Avrupa’dan ayrılır ve geleneksel karasal yaşamdan deniz yaşamına geçiş yapar. Böylece kıta devletlerini sınırlayan geçidi kullanmak zorunda kalmadan, denizaşırı imparatorlukların merkezi ve Sanayi Devriminin kökleneceği ilk ülke haline gelir. İngiltere, kıta devletlerindeki manasıyla ne bir ordu ya da polis gücü örgütlemiştir ne de hukuki veya mali bir sistem; önce korsan ve haydutların, ardından ticari şirketlerin tekelindeki Yeni Dünyanın ve deniz yollarının fethine katılmıştır.

44. (*Shakespeares Staat*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1940)

1588-1688 arasında gerçekleşen İngiliz Devriminin yüzyılı işte böyledir. Shakespeare dramaları da bu devrimin ilk evresine aittir. Bu durum yalnızca, o zamanın geçmişi ve şimdिसinden, yani ortaçağ, Rönesans ve Baroktan hareketle değerlendirilemez. Doğrusu, ancak 18. yüzyılda gerçekleşecek olan Kıta Devleti idealinin temsil ettiğı medeniyet yürüyüşüne kıyasla, Shakespeare'in İngiltere'si hâlâ barbar ya da başka bir deyişle, devlet-öncesidir. Ama –ancak 18. yüzyılda başlayan– Sanayi Devriminin temsil ettiğı medeniyet yürüyüşüyle kıyaslandığında Elizabeth İngiltere'si, kara hayatından deniz hayatına doğru devasa bir sıçrama gibi görünüyordu; öyle ki, bu sıçramanın sonucu olan Sanayi Devrimi, kıta devrimlerinden daha derin ve daha temel bir altüst oluşa sebep olmuş ve kıtadaki devlet anlayışının ortaçağ barbarlığını alt etmesini bile çok geride bırakmıştır.

Stuart hanedanı tüm bunları öngörme talihinden yoksundu ve kendini feodal ve kilise fanatiğı ortaçağlardan koparamadı. I. James'in kralların ilahi hakkı üzerine öne sürdüğü argümanlarında savunduğı ruhani konumlar umutsuzdu. Stuart hanedanı ne kıtanın egemen devletini anlamıştı ne de ada İngiltere'sinin kendi yönetimleri altında bir deniz yaşamına geçişini. Zaten denizlerin büyük fethi tamamen erince ve yeni bir küresel kara ve deniz düzeni de 1713 Utrecht Antlaşmasında resmen tanınınca, dünya tarihinin sahnesinden silinip gittiler.

Bu kitaptaki fikir ve ifadeler, yazarın, Volkshochschule'un davetiyle 30 Ekim 1955 tarihinde Brücke-Düsseldorf'ta katıldığı bir konferansta yaptığı sunuma dayanır.



Yirminci yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri kabul edilen Carl Schmitt 1956 tarihli *Hamlet ya da Hekuba* adlı bu incelemesinde Shakespeare'in tragedyalarının zihinsel arka planını ve tarihsel bağlamını derinlikli bir kavrayış ve yenilikçi bir bakışla analiz ediyor. Schmitt, Shakespeare'in eserlerinin "kraliçe tabusu" ve "intikamcı figür" üzerine inşa edildiğini ortaya koyarken, bu unsurları kültürel bir mit yaratımı örneği olarak kullanıyor. Schmitt'in çalışması, edebi eleştiri veya tarihsel analizden ziyade Walter Benjamin ve Theodor Adorno tarafından geliştirilen estetik-siyaset ilişkisinin kapsamlı bir teorisini de ortaya koyuyor.

Cana Bostan'ın zarif bir Türkçeyle dilimize kazandırdığı *Hamlet ya da Hekuba*, Shakespeare ve Schmitt üzerine çalışan akademisyenler için olduğu kadar, insanın trajik bir varlık olduğunu yakından görmek isteyen okurlar için de zengin bir metin...