

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>

Shakespeare

ve Kültür Birikimi

Stephen Greenblatt



DOST

*Bu dizi İnönü Bayramoğlu'nun yönetiminde
Dost Kitabevi Yayınları için hazırlanmaktadır.*

Shakespeare ve Kültür Birikimi

Stephen Greenblatt
(1932)

California niversitesi'nde İngiliz Edebiyatı Profesörü.
Eserleri: *Representing the English Renaissance* (1987) ve
New World Encounters (1992).

D

- 1) ROL YAPMAYIN LÜTFEN, Eric Morris - Joan Hotchkis, Ocak 1998
- 2) DÜNDEN BUGÜNE TİYATRO DÜŞÜNCESİ, Sevda Şener, Şubat 1998
- 3) POSTMODERN BRECHT, Elizabeth Wright, Nisan 1998
- 4) SAHNELEME, Patrice Pavis, Ocak 1999
- 5) OSMANLI TİYATROSU, Metin And, Şubat 1999
- 6) ABSÜRD TİYATRO, Martin Esslin, Ağustos 1999
- 7) TİYATRO, BALE VE OPERA SAHNELERİNDE KANUNİ İMGESİ, Metin And, Kasım 1999
- 8) GÖSTERİMLERİN ÇÖZÜMLEMESİ, Patrice Pavis, Şubat 2000
- 9) TİYATRO TARİHİ, Oscar G. Brockett, Kasım 2000
- 10) DEVLET-TİYATRO İLİŞKİSİ, Tahsin Konur, Ocak 2001

OYUN



- 1) TOPLU OYUNLARI I, Tom Stoppard, Nisan 2000
- 2) TOPLU OYUNLARI II, Tom Stoppard, Nisan 2000
- 3) TOPLU OYUNLARI I, Sam Shepard, Ağustos 2000

Greenblatt, Stephen

Shakespeare ve Kültür Birikimi - Rönesans İngiltere'sinde Toplumsal Enerjinin Dolaşımı

ISBN 975-8457-69-1 / Dost Kitabevi Yayınları

Mart 2001, Ankara, 217 sayfa

Shakespeare, William-Tiyatro-Eleştiri ve Yorum-Tiyatro ve Toplum-

İngiliz Edebiyatı-Rönesans-İngiltere 16 ve 17. Yüzyıl-Natler-Dizin

SHAKESPEARE VE KÜLTÜR BİRİKİMİ

Rönesans İngiltere'sinde Toplumsal Enerjinin Dolaşımı

Stephen Greenblatt

DOST
kitabevi

ISBN 975-8457-69-1

Shakespearean Negotiations
The Circulation of Social Energy in
Renaissance England
STEPHEN GREENBLATT

© University of California, 1998

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
ONK Ajans Ltd. Şti. aracılığıyla
Dost Kitabevi Yayınları'na aittir.
Birinci Baskı, Mart 2001, Ankara

İngilizceden Çeviren, Nilgöl Pelit

Yayına Hazırlayan, İnönü Bayramoğlu
Düzeltili, Beliz Güçbilmez
Teknik Hazırlık, Ferhat Babacan - Dost İTB
Baskı ve Cilt, Pelin Ofset

Dost Kitabevi Yayınları
Karanfil Sokak, 29/4, Kızılay 06650, Ankara
Tel: (0312) 418 87 72 Fax: (0312) 419 93 97
raubman@domi.net.tr

İçindekiler

Teşekkür	9
Metinler Üzerine Bir Not	13
1	
Toplumsal Enerjinin Dolaşımı	15
2	
Görünmez Mermiler	35
3	
Kurgu ve Sürtünme	81
4	
Shakespeare ve Eksorsistler	109
5	
Cockaigne Diyarında Sıkıyönetim	145
Notlar	181
Dizin	213

Anneme ve babamın anısına

Teşekkür

Sanat kitapları her ne kadar yaratıcı anlık ve bireylerin özel takıntılarıyla yüklü olsa da, bu kitap, onların kolektif tartışma ve alışveriş sonucu ortaya çıkmış ürünler olduğunu tartışıyor. Eleştiri çalışmaları da bu kavrayıştan neden farklı olsun ki? Bunu izleyen bölümler, Shakespeare ve rönesans yazını üzerine benzer sorular soran diğerleriyle kotarılan güçlü bir iletişimin sonucu yazılmıştır. Özellikle adlarını anmak istediğim kişiler, Stephen Orgel, Louis Montrose, Leah Marcus, Jonathan Goldberg, Steven Mullaney, Richard Strier, Jean Howard, Don Wayne, Harry Berger Jr., Leonard Tennenhouse, Jonathan Crewe, Richard Helgersen, Jonathan Dollimore, Alan Sinfield, Margaret Ferguson, Frank Whigham ve Peter Stallybrass. Ayrıca Ellen Greenblat, Michael Baxandall, Louis Marin, Mitchell Breitwieser, Tzvetan Todorov, T. Walter Herbert Jr., Sheila Cavanagh, Caroline Bynum, John Bender, Lisa Jardine, Roy Porter, Barbara Bowen, Lu Gu-Sun, Yang Zhou-Han, William Bouwsma, Gene Brucker, Hayden White, Joan DeJean, Neil Hertz, Ruth Leys, Timothy Bahti, Jane Newman, David Harris

Sacks, Anne Middleton, Jonas Barish, John Coolidge, Donald Friedman, Joel Altman, Janet Adelman, Stephen Booth, Peter Brown, Doris Kretschmer, Deborah Willis, Paula Findlen, Stephanie Fay, Lindsay Kaplan, Jeffrey Knapp, Oliver Arnold ve başta Berkeley olmak üzere, bildiri sunduğum hemen her yerde konuya ilgi gösteren herkesten önemli öneriler, destek ve cesaret aldım. Natalie Zemon-Davis, Elaine Scarry, David Miller, Susan Foster, Michael Fried ve Robert Pinsky'ye entelektüel ve kişisel anlamda şükran borçluyum. Artık hayatta olmayan iki eşsiz meslektaşım, Michel De Certeau ve Michel Foucault ile yaptığımız aydınlâtıcı sohbetleri anımsamaktan dolayı hem mutlu hem hüzünlüyüm.

Shakespeare çalışmamla aramdaki bağ kurumsal olduğu kadar kişisel ve kitabım da bundan bağışık değil. Bölümlerin büyük bir kısmı, akademik konferanslarda onları sunduğum zaman, birçok yol gösterici eleştiri aldı. Bunlar, Stanford Üniversitesi'nde sunduğum 'Bireyselliği Yeniden Kurmak', Alabama Üniversitesi'ndeki Dokuzuncu İngiliz ve Amerikan Edebiyatı Sempozyumu, California Üniversitesi'nde bulunan Bronowski Kolokyumu'ndaki 'Drama, Tiyatro ve Rönesans İngiltere'sinde Toplum' ve Princeton Üniversitesi'ndeki Gauss Kolokyumu'nda sunduğum bildiri. Ayrıca bu kitaptaki bölümlerden üçü daha önce başka yerlerde basılmıştı: 'Shakespeare ve Eksorsistler' – Edebiyat İncelemelerinde Kuramın Rolü (Dokuzuncu Alabama Sempozyumu'ndaki metin), hazırlayanlar Gregory S. Jay ve David L. Miller, University of Alabama Press, 1984, s. 101-23; bir başka versiyonu olan 'Shakespeare ve Kuram Sorunu', hazırlayanlar Patricia Parker ve Geoffrey Hartman, New York, Methuen, 1985, s. 163-87; 'Görünmez Mermiler' ilk olarak Glyph'in 1981'deki sekizinci sayısında yayımlandı (s. 40-61) ve gözden geçirilmiş baskısı Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield'in editörlüğünde 1985'te çıktı, Manchester University Press, s. 18-47; aynı eser, Peter Erickson ve Coppélia Kahn'in editörlüğünde yayımlanan 'Shakespeare'in Ham Büyüsü: C. L. Barber'in Anısına Rönesans Denemeleri'nde yayımlandı, Newark, University of Delaware Press, 1985, s. 276-302; son olarak, Stanford konferansındaki Bireyselliği Yeniden Kurmak: Özerklik, Bireysellik ve Batı Düşüncesi İçinde Öz Kavramı başlıklı bildirgede 'Kurgu ve Sürtünme'nin küçük bir kısmı yer aldı, hazırlayanlar David Wellberry ve Thomas Heller, Stanford University Press, 1986, s. 30-52. Bu denemelerin hiçbiri köken ya da erek olarak rastlantısal değildir;

bundan önce yayımlananların gözden geçirilmiş ve genişletilmiş halleriyle şimdiye kadar yayımlanmayanları bir araya getirerek bu tasarının daha hissedilebilir olmasını umuyorum.

Daha önceki bir kitabımda olduğu gibi, bu kitapta da Guggenheim Vakfı'nın çok büyük katkısı var. Cornell Üniversitesi Edebiyat Bilimleri Derneği tarafından verilen bir burs, Rönesans demonolojisi ve tıbbi metinler üzerine, daha sonra Warburg Enstitüsü Britanya Kitaplığı 1932 Sınıfı'nın, Londra'daki Wellcome Enstitüsü ve Paris'teki Bibliothèque Nationale ve Bibliothèque Mazarine'in cömert yardımlarıyla sürdürdüğüm çalışmalara başlamak için bir fırsat oldu.

Berkeley'deki California Üniversitesi çalışmalarım için güdüleyici ve ödüllendirici bir yer olmayı yıllardır sürdürüyor. Lisans ve lisansüstü öğrencilerim, yazdığım her şeyi derinden etkiliyor. Berkeley'deki entelektüel yaşamımın merkezinde *Representations* dergisi için birlikte çalıştığımız, fikirleri paylaştığımız, tartıştığımız, eleştirdiğimiz ve bu çalışmaya kendinden çok şey katan bir grup meslektaşım bulunuyor: Paul Alpers, Svetlana Alpers, Howard Bloch, Frances Ferguson, Joel Fineman, Catherine Gallagher, Denis Hollier, Lynn Hunt, Steven Knapp, Thomas Laqueur, Walter Michaels, Paul Rainbow, Michael Rogin ve Randolph Starn. Böyle dostlara sahip olduğum için şanslıyım.

Yayıncının Notu

Kitapta Shakespeare'in oyunlarından yapılan alıntılarda aşağıdaki çevirilerden yararlanılmıştır.

Fırtına, çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, 2. basım, İstanbul 1999.

Kısasa Kısas, çev: Zeynep Avcı, Mitos Boyut, *Shakespeare: Toplu Oyunları I* içinde, İstanbul 1996.

Kral Lear, çev: İrfan Şahinbaş, M.E.B, İstanbul 1989.

IV. Henry, çev: Bülent Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

Onikinci Gece, çev: Özdemir Nutku, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.

Metinler Üzerine Bir Not

Bu kitap boyunca, özellikle belirtilmedikçe, G. Blakemore Evans editörlüğünde çıkan *The Riverside Shakespeare*'i kullandım (Boston, Houghton Mifflin, 1974). Yine de, o kitabın editörlerinin kişisel okumalarından ürettiği ve parantez içinde yer alan uyarlamaları kendi kitabıma dahil etmedim.

Kitabımın bütünlüğü içinde, Rönesans metinlerinde kullanılan hecelemeyi modern yazılışa uyarladım, zira çağdaş bir basımda tuhaf ve iyice eskimiş Shakespeare alıntıları yapmak garipsenebilirdi. Dipnotlarda kitap adları ve alıntıları olduğu gibi bıraktım.

Ölülerle konuşma arzusuyla başladım.

Dile getirilmemiş de olsa, bu arzu edebi çalışmalarda tanıdık bir güdüdür; düzenlenmiş, profesyonelleştirilmiş, bürokratik terbiyenin kalın katmanları altına gömülmüş; Edebiyat profesörleri ücretli, orta-sınıf şamanlarıdır. Ölülerin beni duyabildiklerine asla inanmamış ve ölülerin konuşamadıklarını biliyor olsaydım; yine de onlarla yeniden sohbet edebileceğimden emin olurdum. Kendimi, dinlemeye zorladığım en hararetli anlarda duyduğum tek şeyin kendi sesim olduğunu anladığım zaman bile, bu arzudan vazgeçemezdim. Sadece kendi sesimi duyabildiğim doğrudur, ama kendi sesim ölülerin sesiydi; çünkü ölüler kendilerinden metinsel izler bırakmayı başarmıştır ve bu izler kendilerini canlıların seslerinde duyururlar. Her biri, hatta en önemsiz veya sıkıcı olanlar bile, yitik yaşamdan bazı kesitler içerse bile bu izlerin çoğunun direnci azdır; diğerleri esrarengiz bir şekilde işitilme isteğiyle dolu görünürler. Ölülerin yaşama arzusunu romanlarda, herhangi bir canlı varlıktan yola çıkmanın mümkün olmadığı yerlerde aramak elbette

mantığa aykırıdır. Ama edebiyat düşkünleri benzeşimlerde [simülasyon] –yaşamın biçimsel, öz-dönüşümsel taklidinde– ölümlerin bıraktığı diğer metinsel izlerin herhangi birinde olduğundan daha çok yoğunluk bulmaya yönelirler. Çünkü benzeşimler (simülasyonlar), temsil etmeyi başardıkları yaşamın yokluğunun tamamen farkında olarak bu işe kalkışır ve bu yüzden de kendilerini yetkilendirmiş olan gerçek yaşamın yok oluşunu ustaca sezip bunun bedelini ödeyebilirler. Kendi beğenilerimde geleneksel olarak bütün bunların en tatmin edici yoğunluğunu Shakespeare’de buldum.

Shakespeare’in nasıl böyle bir yoğunluk kazanabildiğini bilmek istedim; çünkü bu kazanımı ne kadar iyi anlarsam, ölümlerin konuşmalarını o kadar iyi işitip anlayabileceğimi düşünüyordum.

Öyleyse sorun bu metinsel izlere bu yoğun canlılığın nasıl girdiği idi. Shakespeare’in oyunları bütün bir sanatçı ile bütünleyici bir toplum arasında görkemli bir yüzleşmeden tortulaşmışa benzer. “Bütün bir sanatçı” ile; eğitim, beceriklilik ve yetenek sayesinde kendisiyle bütünlediği bir yaratma anında olan sanatçıyı; “bütünleyici bir toplum” ile de bütün beşeri, doğal ve evrensel güçleri birleştiren doğaüstü bir ağ olduğunu varsayan ve yönetici seçkin sınıfı adına bu ağ içinde ayrıcalıklı bir yer arzu eden bir toplumu kastediyorum. Böyle bir toplum, birleştirilmiş güce yaklaşma üzerine kurulmuş parlak hayaller yaratır ve bu yaklaşmanın kontrolünü, en üst noktasında kralın sembolik figürünün bulunduğu bir din ve devlet bürokrasisi içinde yetkilendirir. Bütün sanatçı ile bütünleyici toplum arasındaki bu yüzleşmenin sonucu bir dizi eşsiz, tüketilemez ve olağanüstü güçlü sanat yapıtları oldu.

Yazdığım bu kitapta bu ilk kavramdan bir şeyler canlı kalır, ama bunlar, düşüncemde önceden kestiremediğim birçok dönüş ile karmaşık bir durum almışlardır. İki şey üzerine kuşku duymaya başladığımı belirterek bu dönüşleri özetleyebilirim: “bütün sanatçı” ve “bütünleyici toplum”.

Shakespeare’e atfedilen oyunların çoğunlukla Stratford edebiyat okulunun hünerli mezunları tarafından yazıldığından elbette kuşku duymadım. Rönesans toplumunun bütünleyici olma niyetine inanmaktan da vazgeçmedim. Ama çalışmamın öne sürdüğü bütüncül varlıklardan gittikçe daha çok rahatsız olmaya başladım. Hiçbir birey, en zeki olanı bile, kendisiyle bütünleşmiş görünmüyordu – Rönesans şekillenmesi üzerine çalışmam beni buna zaten ikna etmişti. Gizli bütünlüğün

Elizabeth ve I. James [Jacobean] dönemlerine ilişkin imgelemleri; çatlakları, çelişkiyi ve düzensizliği gizlemek için sıkıntılı *retoriksel* çabalar gibi görünürler. Tudor ve Stuart kültürlerinin karma güdülerini, *iktidar* başlığı altında düzenlemeye çalışmıştım; ama bu terim, dönem içinde otorite ve baskı uygulaması hakkında gerçekte bildiklerimin çoğu tarafından yalanlanmış iktidarın yapısal birlik ve sağlamlığını belirtir.

Rönesans edebiyatı ile ilişkili olarak iktidardan bahsetmek –sadece nesne olarak değil, aynı zamanda temsilin kendisinin güçlendirici durumu olarak da– ne kadar önemli idiyse, tüm düşünce ve anlatımların tek bir ana söyleme bütünlenmesine karşı koymak da bir o kadar önemliydi. Çünkü rönesans yazarlarının kendileri prenslerin ve piskoposların sadece böyle bir söylem için duydukları arzuyu sık sık yansıtsalardı –geniş ve çeşitli bir grup bilginin son yıllarda yapmış olduğu parlak eleştirel ve kuramsal çalışmanın göstermiş olduğu gibi– bu arzunun kendisi çelişkili ve kötü sınıflandırılmış güdülerden kurulmuş olurdu. Bütünsel bir güç adına konuşmaya istekle çabalayan o edebi metinler bile kurumsal ve ideolojik çekişme alanları olarak gösterilebilirdi.

Ama, bir yanda sanatsal bir bütünlük fikrinden, diğer yanda bütünlüğü güçten geri çekilmek ne demektir? Bu; konumuzun asıl nesnesi olarak metnin kendisine geri dönmek anlamına gelebilir. Böyle bir geriye dönüşten söz etmenin yararlı bir halkası vardır –kendi edebiyat eğitiminin sık taneli biçimselciliğini geri getirmeyi arzuladığım günler vardır– ama “metnin kendisi” tabirinin imlediği kavram kesinlikle açık değildir. Doğrusu Shakespeare (ve daha genel olarak tiyatro) konusunda, onsekizinci yüzyıl başlarından beri “metin” içinde daha az gizlilik olduğu bir zaman olasılıkla hiç olmamıştır. *Folio* ve *quatro* okumalarının usta bir editörce dokunmasının, bize Shakespeare’in asıl anlamlarının güvenilir bir kaydını vereceği düşüncesini zayıflatan sadece metin tarihçilerinden yeni bir kuşak değildir. Tiyatro tarihçileri de teatral anlamın sabit odak noktası olarak bir metnin fikrini yetersiz bulmuşlardır. Metinsel izler –onlardan şaşırtıcı bir yığın– vardır ama “metnin kendisi”ni, tüm anlamlarının o kusursuz, yeri doldurulamaz, bağımsız kılıfı olarak alımlamak olanaksızdır.

Eğitimi almış olduğum metinsel çözümlemelerin amacı anlaşılabilir bir edebiyat otoritesinin tanımlanması ve açıklanmasıydı, bu otorite bir sanatçının gizemli dehasında, ya da sezgileri ve kavramları, başka terimlerle asla açıklanamayan bir metnin gizemli kusursuzluğunda yer-

leştirilmiş olsa bile.¹ Bu otoritenin en büyük çekiciliği bizim çok değer verdiğimiz güçleri birleştirip düzene sokmakta, sabit ve kalıcı bir edebi güç kaynağı tanımlamakta, ortak rastlantılardan kaçış yolu önermekte olmasıdır.

Durmaksızın tekrarlanan bu tasarı, bir tek sebeple tekrar tekrar başarısızlığa uğrar; rastlantılardan kaçış yoktur.

Aynı şekilde, ölümlerin edebi izlerine şaşmaz bir haz ve ilgi duyuyoruz ve ben o izler için yitik yaşam aktarmanın nasıl mümkün olduğu sorusuna geri dönüyorum. Geçmiş birkaç kuşak boyunca bu metinsel izlerin yakından incelenmesi sayesinde bu soru çoğunlukla dile getirilmiştir, ve bence şekilci ve dilsel tasarıma verilen devamlı ve titiz önem, edebi öğretim ve çalışmanın merkezinde kalacaktır. Ama, izleyen makalelerde farklı bir şey öne sürüyorum: Edebi alanın varsayılan odağına, onun sınırlarına yapıldığından daha az bakmak, metnin sınırlarında sadece bir an için olduğu gibi görülebileni izlemeye çalışmak. Dikkatteki bu kaymanın bedeli “bütünsel bir okuma”nın doyurucu yanılsaması [illusion]; yeteri kadar yer ve zamanları olduğu koşulda, metnin her köşesini aydınlayabilecek ve farklı tüm algılarını örererek, birleştirilmiş bir yorumlayıcı imgelem haline getirebilecek, güçlü eleştirmenlerce aktarılan izlenim olacaktır. Benim görüşüm ister istemez daha parçalıdır, ama dengeleyici bir unsur göstermeyi umuyorum: büyük sanat çalışmalarına güç kaynağı olan yarı-gizli kültürel işleyişlerin içyüzünü kavrama.

Başlangıç olarak edebi haz ve ilginin ortak üretimini önemsemeyi öneriyorum. Biliyoruz ki bu üretim ortaktır, çünkü edebi gücün kalbi olan dilin kendisi ortak bir yaratımın en yüce örneğidir. Ama bu bilgi çoğunlukla devinimsiz kalmıştır – ya önsöz niteliğindeki kabullenmelerin içinde sınırlandırılmış ya da metinsel çözümlemeler içinde dağıtılmıştır. Bu çözümlemeler edebiyatın gücünün toplumsal boyutu hakkında neredeyse hiçbir şey aktarmaz. Tam tersine, yapıt, bireysel olarak sanatçının yetenek ve çabalarına dayandırılır; sanki bütün kültürler ortak duygularını, öykülerini ve hayallerini, salt onları profesyonel bir sınıf türettiği ve paylaştığı için sahiplenmiştir. Yazın eleştirisinde rönesans sanatçıları, rönesans hükümdarları gibi iş görürler: belli bir düzeyde çok iyi biliyoruz ki prensin gücü büyük ölçüde toplu bir üretimdir – binlerce öznenin arzusu, keyfi ve zorbalığının sembolik olarak cisimlendirilmesi, karmaşık bağımlılık ve korku ağlarının etkili bir anlamı; toplumsal iradenin yapıcısından çok temsilcisi. Gücün kendisinden

geldiği romanı ve toplumun bu güçten faydalandığını kabul etmeden, prens ya da şair hakkında yazmamız zordur.²

Sanatın gücünü sürekli garip, çevirisi mümkün olmayan bir kusursuzluk içine yerleştirme çabası her zaman bir çıkmaz sokakta son bulacaktır. Ama bu bozgunun özellikle Shakespeare tiyatrosunda şiddetli olmasının iki sebebi vardır. İlk olarak, tiyatro açıkça ortak niyetlerin bir ürünüdür. Yalnız bir bireyin sayfa üzerine kelimeler kondurduğu bir an olabilir, ama bunun anlamı onun gizemin özü olduğu ve diğer her şeyin çıkarılıp atılması gerektiği değildir. Dahası, daha ayrıntılı bir çözümlemede, yazım anı başlı başına toplumsal bir andır. Bu, yazınsal kaynaklara borcunu gizlemeyen Shakespeare'de özellikle belirgindir. Ama bu aynı zamanda, tümü ortak tarzlara, öykü kalıplarına ve dilsel geleneklere bağımlı olan, ortaklaşmaya daha az başvuran yazarlar için de geçerlidir.³ İkincisi; tiyatro, izleyicisine açıkça bir ortaklık olarak seslenir. Model, ondokuzuncu yüzyıl romanında olduğu gibi, kamusal olaylar dünyasından yuvanın dokunulmazlığına çekilen bireysel okuyucu değil; kamusal bir oyun alanında toplanan kalabalıktır.⁴ Shakespeare tiyatrosu hissedilir bir topluluğa bağlıdır: ışıkların karartılması, seyirci kitlesinin her üyesinin yalıtılması ve duyarlılığının uyandırılması, kalabalığın kaybolması hissi yoktur.

Eğer ilgi ve keyif duyduğumuz metinsel izler tanrısal yetkenin kaynakları değil de, rastlantısal toplumsal uygulamaların işaretleriye; onlar hakkında sorduğumuz sorular, onların çevirisi mümkün olmayan özünün araştırılması üzerine yarar sağlayacak biçimde odaklanamaz. Daha ziyade ortak inançların ve deneyimlerin nasıl şekillendiğini, bir ortamdan diğerine nasıl geçtiğini, kullanılabilir estetik biçimde nasıl yoğunlaştığını, tüketime nasıl çıkarıldığını sorabiliriz. Sanat biçimleri ve diğer yakın anlatım şekilleri olarak kavranan kültürel uygulamalar arasındaki sınırların nasıl çizilmiş olduğunu inceleyebiliriz. Bu özel bölgenin keyif verme ya da ilgi uyandırma ya da heyecan yaratma gücüyle nasıl kuşatıldığını belirlemeye çalışabiliriz. Burada konu, estetik özerkliğin büyümlü etkisini ayırıp çıkarmak değil; bu büyümlü nesnel koşullarını soruşturmak, toplumsal dolaşımın izlerinin nasıl silindiğini ortaya çıkarmaktır.

Ben bu genel girişime—ayrı kültürel uygulamaları bir araya getirme çalışmasına ve bu uygulamalar arasındaki ilişkileri sorgulamaya—kültür poetikası adını verdim. Bana göre bu sorgulama, rönesans tarzındaki

estetik yetkilendirmeye duyulan belirgin bir ilgi ile sıkı sıkıya bağlıdır: benim bulmak istediğim; kültürel nesnelerin, anlatımların ve uygulamaların –burada özellikle Shakespeare’in oyunlarının ve bunların ilk defa gösterildikleri sahnenin– nasıl zorlayıcı bir güç kazandıklarıdır. Dönemin İngiliz edebiyat kuramcıları bu güç için yeni bir sözcüğe, dilin becerilerini tanımlamak için, Puttenham’ın deyişiyle “akılda bir çalkantı” yaratmak için bir sözcüğe gereksinim duydular; ve Yunan retorik geleneğinden esinlenerek ona *energia* dediler.⁵ Bu dilimizdeki “enerji” teriminin kökenidir ve temellerinin fizikten çok retorikte yattığını ve öneminin toplumsal ve tarihsel olduğunu anladığımız bulgusuyla, kullanmamızı önerdiğim bir terimdir. Biz bu enerjiyi içimizde hissediyoruz, ama onun çağdaş varlığı, onaltıncı yüzyıl sonları ile onyedinci yüzyıl başlarına uzanan düzensiz bir tarihsel işleyişler zincirine bağlıdır.⁶ Peki bu, *Kral Lear* [King Lear] gibi bir oyunun estetik gücünün Shakespeare’in zamanından günümüze doğrudan bir geçiş olduğu anlamına mı gelir? Elbette hayır. O oyun ve onun asıl olarak içinde gömülü bulunduğu koşullar sürekli olarak, çoğu zaman da kökünden, yeniden canlandırılmıştır. Ama bu yeniden-canlandırmalar bizi sonsuz bir şimdiye kilitleyerek tarihi geçersiz kılmaz; aksine bunlar tarihsel bir sürecin kaçınılmazlığının ve yetkilendirmenin ilk anlarında bile görünür olan yapılaşmış bir görüşme ile karşılıklı yer değiştirmenin belirtileridir. Shakespeare’in oyunları ile aramızda doğrudan, aracısız bir bağ olması, hiçbir şekilde bağ olmadığı anlamına gelmez. Yazarın ve onun için yazmış olduğu kültürün ölümünden çok sonraları edebi çalışmaların sahip olduğu görülen “canlılık”, her nasıl dönüştürülmüş ve yeniden şekillendirilmiş olursa olsun, daha önce o çalışmalarda kodlanmış toplumsal enerjinin tarihsel sonucudur.

Peki “toplumsal enerji” nedir? Bu terim ölçülebilir bir şey belirtiyor olsa da, inceleme amacıyla basit, sabit bir miktar belirlemek üzere kullanışlı ve güvenilir bir formül veremiyorum. Biz *energia*’yı sadece dolaylı olarak, etkileri aracılığıyla tanımlarız: o, ortak fiziksel ve zihinsel deneyimleri üretmek, şekillendirmek ve düzenlemek için belirli sözel, işitsel ve görsel izlerin bulundukları yerlerde kendini belli eder. Dolayısıyla o, endişe, acı, korku, kalp atışı, acıma, kahkaha, gerginlik, huzur, merak uyandırma gücü ile keyif ve ilginin tekrarlanabilir biçimleri ile ilişkilidir. Onun estetik biçimlerinde toplumsal enerji minimum –basit tekrarları mümkün kılmaya yetecek kadar– bir sezilebilirliğe ve minimum

bir dağılıma sahip olmalıdır: tek bir yaratıcının veya tüketicinin ötesindeki bir topluma uzanacak kadar, ama sık aralıklı. Bazı durumlarda, ki biz genellikle bu durumlarla ilgileniriz, sezilebilirlik ve dağılım çok daha büyük olabilir: farklı toplumsal sınıflardan ve çeşitli inançlardan çok sayıda erkek ve kadın, kahkahalar patlatmaya veya karmaşık bir endişe ve heyecan harmanı yaşamaya veya ağlamaya sevk edilebilir. Dahası, toplumsal enerjinin estetik biçimleri genellikle minimum bir uyum yeteneğiyle tanımlanır – en azından, toplumsal koşuldaki ve sıradan değişimleri belleklerden silen kültürel değerdeki sürekli değişimleri atlatmalarına yetecek kadar. Kendi ortamlarından yeni bir yer ve zamana sürüklenen ortak değişimler, vardıkları yerde cansız bile olsalar, bazı sanat çalışmalarında kodlanmış toplumsal enerji, canlılık yanılığını oluşturmaya asırlar boyunca devam eder. Ben, sanat çalışmalarının, kendilerinden böylesine güçlü bir enerjiyi elde ettikleri ve güçlendirdikleri bu tartışmaları anlamak istiyorum.

Eğer birisi, benim yaptığım gibi, bu karşılaşmaları yeniden kurgulamak isterse; özgün bir an, usta bir elin, sıkıştırılmış toplumsal enerjiyi yüce estetik nesneye dönüştürdüğü bir an bulmayı hayal eder. Ama bu kısır bir arayıştır; çünkü özgün bir an, tuzığa düşürülmemiş saf bir yaratım edimi yoktur. Parlak bir yaratılış yerine, başlangıçta az çok görülmeye değer görünen bir şey kişinin gözüne ilişmeye başlar: gizli, anlaşılması zor bir takaslar yığını, bir alışverişler ve değiş-tokuşlar ağı, birbirine rakip değişimlerin itiş-kakışı, anonim şirketler arasında bir görüşme. Her aşamada, bu karmaşık, biteviye ödünç almalar ve vermeler bana; bir tanrının umutla beklediğim görünümünden daha önemli, hatta daha dokunaklı gibi gelmeye başladı.

Rönesanstan beri süregelen ve Shakespeare’de bizim edebi ilginin merkezinde olan metinsel izler; uzun süreli ödünç almaların, ortak takasların ve karşılıklı büyülemelerin ürünleridir. Bunlar belli şeylerin –esas olarak sıradan dilin ama aynı zamanda metaforların, törenlerin, dansların, simgelerin, giyim eşyalarının, iyice eskitilmiş öykülerin, vs.– kültürel olarak ayrılmış bir bölgeden diğerine götürülmesiyle yapılmıştır. Biz sadece bu alanların kuruluşunu değil, aynı zamanda bunlar arasındaki sınırlar üzerinden geçiş sürecini de anlamalıyız. Hangi malzemelerin hareket ettirilebildiğine ve hangilerinin yerlerinde kalması gerektiğine kim karar veriyor? Kültürel malzemeler değiş-tokuşa nasıl hazırlanıyor? Hareket ettirildiklerinde onlara ne oluyor?

Ama neden hareketten konuşmak zorunda olalım? En maddesel örnekler –giyim eşyaları, sahne donanımı, oyuncuların bedenleri– dışında hiçbir şey gerçek anlamda sahne üzerine götürülmez. Daha çok, tiyatro, anlatılarını jest ve dil yoluyla, yani gösterileni tamamen dokunulmamış bırakan göstergeler aracılığıyla kazanır. Rönesans yazarları tekrar tekrar aynanın görüntüsüne dönerek bu tinselliği onaylamış görünürlerdi; oynamanın amacı, Hamlet’in geleneksel sözleriyle, “onu doğanın aynasıymış gibi tutmak: onun yüzünü erdem olarak, onun biçim ve varlığını ise zamanın yaşı ve bedeni olarak göstermek için” (3.2.21-24). Bu ayna anlık ve kusursuz yeniden-üretim sembolüdür; yansıttığı şeyden hiçbir şey almaz ve kendini tanıma dışında hiçbir şey eklemes.

Belki de bu, oyuncuların aslında yaptıklarını düşündükleri şeydir; ama bu, aynanın görüntüsünün ne kadar kullanılmaya hazır ve kendini-korur görünmüş olabileceğini, göz önünde bulundurmaya değer. Bir sansür ve baskı dönemindeki sanatçıların; temsil ettikleri dünyadan hiçbir şey almamış olduklarını, üstlerinin gerektirdiği uzaklığı bozmayı hiçbir zaman hayal etmediklerini, betimlemelerinin sadece sadakatle dünyanın kendi biçimini yansıttığını belirtmek için yeterince sebepleri vardı. Bununla birlikte Hamlet’in o tanıdık anlatımında bile, ‘baskı’ kelimesi –yani, izlenim, tıpkı bir damga veya mühür yüzüğü ile olduğu gibi– rönesans için soyut ve bedensiz yansımalarından daha fazlasının aynalarda tehlikede bulunduğunu bize göstermelidir. Hem optik hem de zamanın ayna ilmi, ayna görüntülerinin üretiminde bir şeyin etkin olarak ileri ve geri geçtiğini, kusursuz temsili, malzeme çıkışı ile değiş-tokuşa bağlı olduğunu ileri sürerler.⁷ Biz ayna görüntüsünü biçim ile birlikte baskı hissi ile de yeniden değerlendirirsek, özgün garipliği ve büyüünden bir şey anlatabilir. Ve sadece bu garipliğin geri getirilmesiyle, üzerinde bir zamanlar bir yansımayı tek başına görmüş olduğumuz bütün bir anlatımsal değiş-tokuşlar tayfı gözümüze çarpabilir. Bazı değiş-tokuşlarda sahne üzerinde taklit edilen nesne ya da uygulama, anlatım tarafından nispeten dokunulmamış görünür; diğerlerinde nesne ya da uygulama güçlendirilir, zayıflatılır veya onun tiyatroyla karşılaşması ile tamamen boşaltılır; daha başkalarında birbirine rakip simgesel söylemler arasında çözümlenmemiş bir çekişme içinde bir ödül –“kapılmaya hazır” bir şey– olarak belirtilir. Burada yanlış olan, bir tek sabit değişim şekli olduğunu düşünmektir; gerçekte bunun

birçok şekli vardır ve bunların karakteri tarihsel olarak belirlenir ve sürekli olarak yeniden görüşülür.

Bu biçimlerin kapsamı gelecek bölümlerde ayrıntılı bir şekilde işlenmektedir, ancak en sık görülen türleri hatırlatmak yararlı olabilir:

1. *Kendine mal etme* [Appropriation]: Bir ödeme biçimi ya da karşılıklı anlaşma ya da bedelin, az ya da hiç olmadığı görülür. Nesneler halkın malıdır, bu yüzden “önemsiz şeyler” [adiaphora] kategorisindedirler: alınmak için oradadırlar. Ya da, alternatif olarak, nesneler incinebilir ve korunmasız görünürler; bundan dolayı ceza veya misilleme olmaksızın ‘kapılabilir’dirler.

“Adiaphora”nın ilk örneği sıradan dildir: yazın sanatı için bu, ödeme yapmadan alınabilen tek ve en büyük kültürel yaratıdır. En basit ve en yüce örneklerden biri Lear’ın ıstırap dolu “Asla, asla, asla, asla, asla”sıdır. Ama en geleneksel ve tanıdık anlatımları geçtiğimizde, gizli tehlikeler ve kimsenin kolay kolay kendine mal edemeyeceği güçlü toplumsal çekicilik ile yüklenmiş dil kullanımı örneklerine geliriz. Ve belli koşullar altında, sıradan dile bile şaşırtıcı bir şekilde karşı konulabilir.

İncitilebilirlerin ilk örneği, çoğu zaman neredeyse kısıtlama olmaksızın betimlenebilen alt tabakalardır.

2. *Satın Alma* [Purchase]: Burada bir şey, çoğunlukla da para, tiyatro şirketi tarafından sahnelenen bir nesne (ya da uygulama veya öykü) için ödenir. En açık örnekler donatımlık ve kostümlerdir. Günümüze ulaşan envanterler tiyatro şirketlerinin, yüksek sembolik değeri olan nesneler için yüksek bir ücret ödemeye hazırlıklı olduklarını ileri sürerler: “1 adet papaz tacı”; “3 adet hükümdarlık tacı; 1 adet sade tac”; “Altın kordonla kalınca işlenmiş beyaz saten bir yelek ve gümüş kumaştan silindir paçalı bir çift kısa pantolon alındı. .. £ 7.00”.⁸ Bazı kostümler doğrudan oyuncular için yapıldı; diğerleri toplumsal enerjinin üzerinde dolaştırılabildiği dolambaçlı kanalları açığa vuran işlemler aracılığıyla gelirdi; tayyörler beyefendiler tarafından uşaklarına nakit ödeme yerine (veya bu tür ödemeye ek olarak) verildi; uşaklar da bu giysileri oyunculara satarlardı; oyuncular ise belki de aslında seyircilerden bazılarına ait olan giysiler içinde sahne alırlardı.

Şirketler öykülere “telif hakkı” için, bildiğim kadarıyla –en azından modern anlamda– hiçbir ücret ödemezlerdi ama oyun yazarı veya şirket

kaynak olarak kullanılan kitaplar için ödeme yaparlardı (örneğin, Holinshed veya Novarrelî Marguerite veya Giraldu Cinthio) ve oyun yazarının kendisi de ücret alırdı.

3. *Sembolik Kazanım* [Symbolic Acquisition]: Burada toplumsal bir uygulama ya da bir başka toplumsal enerji biçimi, temsil yoluyla sahneye aktarılır. Nakit ödeme yapılmaz, ama kazanılan neşne sıradan şeyler diyarında değildir ve ona karşılık dolaylı olarak veya açıkça bir şey verilir. Aktarma aracısının şöyle ya da böyle açık olabilen amaçları vardır; tiyatro onun getirebileceği şeyler seçer ve karşılık olarak vermesi gerekeni verir (örneğin, halka açık bir kutlama veya hakaret). Dördüncü bölümde karizmatik dinsel *şeytan çıkarma ayininin*, resmi kilisenin saldırısı altında sahne üzerine getirilişini ve burada gücü derhal kötüye kullanılarak bir dolandırma biçimi olarak gösterilişini tartışıyorum: “Beş şeytan bir anda Tom’un içine giriverdiler: şehvetinki Obidicut olarak; Hobbididence, dilsizlik prensi; Mahu, hırsızlığı, Modo, cina-yetinki; oda hizmetçileri ile nedimelere sahip olduğu için silme ve biçme şeytanı Fibbertigibbet.”

Sembolik kazanımı üç türe ayırabiliriz:

a. *Taklit Yoluyla Kazanım*: Oyuncu, teatral bir temsil etme olarak önceden bilineni taklit eder. En uç örnek, tiyatronun kendi kendisini temsil etmesidir –yani oyunlar icra eden oyuncuların taklitleri; *The Spanish Tragedy*, *Hamlet*, *The Knight of the Burning Pestle* veya *The Roman Actor*’da olduğu gibi– ama en çok ses getiren örnekler, halka açık tören ve ayinlerdeki teatral unsurların daha karmaşık taklitlerini içerir. Örneğin, beşinci bölümde de göstereceğim gibi, gözlemciler tarafından teatral olaylar olarak anlaşılan görülmeye değer kraliyet afları, *Kısasa Kısas* gibi oyunlarda teatral olaylar olarak sahnelenmiştir.

b. *Metaforik Kazanımlar*: Burada bir uygulama (ya da bir dizi toplumsal enerji) dolaylı olarak elde edilir. Örneğin, 1606’dan sonra oyuncuların tanrının adını saygısızca anmaları yasaklandı –yani, “Tanrı” ya da “İsa” veya “Kutsal Ruh” veya “Üçlü Birlik” kelimele-rinin sahne üzerinde her kullanılışı, bütünüyle dindar bir düzen

içinde de olsa, 10 sterlinlik bir para cezasına çarptırılacaktı.⁹ Bu düzenleme; gösterilerden sadece bir isimler kümesinin değil, aynı zamanda bütün bir güçlü enerjiler, ayınlar ve deneyimler dizisinin de çıkarılması tehdidini beraberinde getirdi. Oyuncuların, uzun bir gelenek tarafından onaylanmış, basit ve etkili tepkisi, yasaklanan sözcüklerin yerine, her biri Hristiyanlığın Tanrısı için minyatür birer metafor olan, Jove ve Jüpiter gibi isimler kullanmalarıydı. Daha karmaşık bir örnek verilecek olursa, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki periler zifaf yataklarını tarla-çıyi ile "kutsadıkları" zaman; doğal ve büyümlü bir halde, Katoliklerin zifaf yatağını kutsal suyla sıvamaları geleneğini canlandırıyorlardı (ve sahneye uyarlıyorlardı).¹⁰

Metaforik kazanım örtük benzeşimleri, benzerlikleri, benzer olma sistemlerini ayıklama yoluyla işler, ama aynı derecede benzerliğin ortaya çıkarılmasından önce gelen kasıtlı bir uzaklaşma veya çarpılmaya da bağlıdır. Bu yüzden bir oyun "gerçek" ile onun temsili arasındaki fark üzerinde, sadece onları birleştiren kıyas ya da oranı çıkartmak için duracaktır. *V. Henry*'deki koro, tiyatronun seyircinin hayalgücüne hükmetme gücü ile prensin uyruklarına hükmetme gücü arasındaki farka dikkat çeker; ama oyunun kıvrımları açıldıkça, bu güçler açıkça karmaşık bir hal alır (bkz. bölüm 2). Veya yine, tiyatro ile ailenin stratejileri, görünüşte birbirinden uzak olsalar da, *Kral Lear*'da birbirlerinin aynaları olarak açığa vurulurlar.¹¹

c. *Sinekdok* ya da Metonimi yoluyla kazanım*: Burada tiyatro, sonradan bütünün yerini alacak (çoğunlukla bir bütün temsil edilemez) bir uygulamanın bir parçasını ya da niteliğini ayrıştırma ve canlandırma yoluyla kültürel enerji kazanır. Örneğin üçüncü bölümde de öne sürdüğüm gibi, sözel kızışma Shakespeare'in komed-yalarında sadece bir işaret değil; aynı zamanda halk tiyatrolarında başka türlü sahnelenmesi olanaksız, etrafı saran erotik bir sıcaklığın yaşamsal bir örneği haline gelir.

Rönesans tiyatrosu ile toplum arasındaki ilişki üzerine yapılan araştırmalar, çoğunlukla yansıma düzeyinde yerleştirilmiştir: Monarşinin,

* Synecdoche: Kapsamlayış; bir kavramı daha dar veya daha geniş anlamda başka bir kavramla ifade etme usulü. (ç.n.)

alt tabakaların, yasal mesleğin, kilisenin ve benzerlerinin görüntüleri. Bu tarz çalışmalar gereklidir, ama bunlar nadiren dinamik değiş-tokuş sorunları ile ilgilenirler. Bunun yerine iki ayrı, özerk sistem önermeye eğilim gösterirler ve daha sonra birinin diğerini ne kadar kesin ve yeterli bir şekilde temsil ettiğini ölçmeye çalışırlar. Ama can alıcı sorunlar bu eleştirel uygulama aralığının dışında kalır: Neyin sahnelenebileceği nasıl kararlaştırılır? Teatral temsil etme nesnesinin kendisi ne dereceye kadar zaten bir temsildir? Teatral temsil etmede, yerinden çıkarılma veya çarpıtılma derecesini belirleyen nedir? Sahneleme yoluyla kimin zevklerine hizmet edilir? Temsil etmenin, temsil edilen nesne veya uygulama üzerindeki etkisi nedir? Hepsi bir yana, kültürel bir pratiğin doğasında var olan toplumsal enerji nasıl görüşülür ve değişilir?

Bu soruları yanıtlamaya kalkışacak olsak, bazı şeylerden feragat ederek başlamamız iyi olur:

1. Üstün yeteneğe büyük sanat enerjilerinin tek kaynağı olarak hitap edilemez.
2. Güdüsüz yaratma olamaz.
3. Aşkın veya zamansız veya değişmez temsil olamaz.
4. Özerk elyapımları olamaz.
5. Kökensiz ve nesnesiz, “-den”siz ve “için”siz anlatım olamaz.
6. Toplumsal enerjisiz sanat olamaz.
7. Toplumsal enerjinin kendiliğinden oluşan bir nesli olamaz.

Bu hükümsüzlüklere bağlı olarak, belli doğuşsal ilkeler vardır:

1. Mimesise her zaman görüşme ve değişme tarafından eşlik edilir – aslında onlar tarafından üretilir.
2. Sanatın katılımcılarından biri olduğu değişimler para içerebilir, ama diğer geçerlikleri de içerebilir. Para sadece kültürel sermayenin türlerinden biridir.
3. Değişme araçlarının bireyler (çoğunlukla, inzivaya çekilmiş bir sanatçı resimsiz, şekilsiz bir varlığı belirten toplum veya kültür ile ilişkili olarak hayal edilir) olduğu görünebilir, ama bireylerin kendileri kolektif değişimin ürünleridir. Rönesans tiyatrosunda bu kolektif doğa, sanatçıların, anonim şirket benzeri yapılanmalar içindeki katılımları tarafın-

dan güçlendirilir. Bu tarz şirketlerde kişisel maceracılar kendi keskince tanımlanmış kimliklerine ve zevklerine (ve kendi sermayelerine) sahiptirler, ama başarılı olmak için kaynaklarını ortaklaşa toplarlar ve gerekli mallara ortak sahip olurlar.

Eğer yorumlamayla lekelenmemiş, çevirinin ve yerine kullanmanın ötesinde, kendisiyle bütünleşmiş estetik bir nesnenin içine yerleştirilebilecek etkileyici bir öz yoksa –eğer değiş-tokuşsuz mimesis yoksa–; keyiflerin, endişelerin ve ilgilerin kolektif dinamik dolaşımını çözümleme ihtiyacı duyarız.¹² Bu dolaşım, sanatsal uygulamaların diğer toplumsal uygulamalardan ayırımına; devamlı bir ideolojik görev, fikir birliği ile yapılmış bir sınıflandırma ile üretilmiş bir ayrıma bağlıdır. Yani, sanat tüm kültürlerde basitçe var olmaz; belirli bir kültürün diğer ürünleri, uygulamaları, görüşmeleri ile birlikte oluşturulur (Pratikte “oluşturulmak” kelimesi, icat edilmekten çok; miras alınmak, nakledilmek, değiştirilmek, düzeltilmek, kopya edilmek anlamlarına gelir: kural gereği, kültür içinde çok az katışıksız buluş vardır.). Şimdi bu sınırlandırma, varsa bile, nadiren mutlak ve bütündür; ve bizler bunun hesabını tek bir kuramsal formülleştirme ile veremeyiz. Bu süreci tanımlamak için birçok metafor düşünüp bulabiliriz: bir araziye komşu arazilerden ayırmak için bir duvarlar veya çitler grubunun çekilmesi; içinden bazı insanların ve nesnelerin geçişine izin verilecek ve diğerlerinininki yasaklanacak olan bir kapının dikilmesi; duvarlarla çevrilmiş arazi içinde kabul görülecek davranış kodunu ayrıntılarıyla anlatan bir işaretin konulması; sınırlandırılmış bölgenin geleneklerinde uzmanlaşmış bir görevliler sınıfının gelişimi; tıpkı bir çocuk oyununda olduğu gibi, biteviye tekrarlanabilir ayınleştirilmiş formüllerin kuruluşu. Onaltıncı yüzyıl sonları ile onyedinci yüzyıl başlarının halk tiyatrosu konusunda, bu metaforlar gerçekleştirilmiştir: bir binanın gerçek yapılışı, eşiği geçmek için giriş ücreti talep edilişi, sahne üzerinde neyin canlandırılıp neyin canlandırılmayacağını yöneten düzenlemeler serisi, sözsüz ifade edilen anlayışlar bütünü (örneğin, kimse gerçekten öldürülmüyor veya işken-ce görmüyordu, kimse sahne üzerinde cinsel ilişkiye girmiyordu, kimse gerçekten sövmüyordu ya da dua etmiyordu ya da yalvarmıyordu, vs.) sansürcüler tarafından zamanın ötesine saklanacak el yazmaları, provolar, seyircinin göreceli katılımsızlığı, profesyonel oyuncuların tiyatro şirketlerinin varlığı vardı.

Sanatın konumunun bu şekilde gerçekleştirilmesi ve kurumsallaştırılması rönesans tiyatrosunu toplumsal enerjinin kültürel dolaşımın bir çözümlemesi için özellikle yararlı kılar. Ve bu çözümlemenin çıtaları Shakespeare'in oyunlarının –şüphesiz İngiliz dilindeki en güçlü, başarılı ve dayanıklı sanatsal anlatımların– bu özel sanatsal üretim ve tüketim şekliyle doğrudan bütünlenmesiyle yükselir. Yani biz, kurum dışında yazılıp sonradan ona iştirilmiş metinlerle veya çok önceleri kurulmuş ve ideolojik olarak uyuşuk bir ortamda sahnelenen paketlenmiş üretimlerle değil; aniden ortaya çıkan ticari uygulamalarla yakın ve canlı bir ilişki içinde tasarlanmış edebi yaratımlarla uğraşıyoruz. Çoğunlukla bu yaratımlar, bir kurum olarak tiyatronun gücünü artırmaya ve bu kurumun zaten biriktirmiş olduğu gücü kullanmaya niyetli görünürler. Dikkate değer her işin kendisinden bir örnek olduğu genel uygulamayı artırma arzusu, bütün sanatsal üretimin merkezine yakındır. Ama dram sanatında bu arzu, maddi çıkarların karşı konulamaz önemi ve varlığı yüzünden doğrudan, hatta kaba bir anlayışla vardır. Hissedar Shakespeare tahminen sadece tek bir oyundan iyi bir kazanç elde etmekle değil; aynı zamanda hem onu düzenlemeye yardımcı edenlerle hem de izleyicisiyle ilişkili olduğundan tüm şirketinin sağlığı ve başarısı ile de ilgileniyordu. Her oyunun başlı başına; tiyatro tarafından sahip olunan toplumsal enerjinin genel deposuna ve böylece tiyatronun gerçek ve gizil seyircisine ulaşabileceği savına, küçük bir katkıda bulunacağı söylenebilir.

Eğer her oyun, tiyatronun uzun dönem kurumsal stratejisi ile bağlanmışsa da, durum ile bireysel performans arasındaki ilişkinin her zaman uyumlu olduğu varsayımından kaçınmak önemlidir. Bir oyun yazarı için kendi çevresi ile gerginlik içinde, bu çevrenin önceden varsaydıklarına ve koşullarına karşı saldırgan, yine onun güçlerinin üzerine sifon çekmeye ve onun keyiflerine saldırmaya istekli olmak mümkündür. Ben Johnson'ın kariyeri bu gerginliği açığa vurur ve bu zaman zaman Shakespeare'inde de göze çarpar. Belki de diyebiliriz ki; tek bir oyun, tiyatronun kendisi içinden farklılaştığı unsurları arasında aracılık eder. Simgesel araçları sayesinde, her oyun sahne üzerine toplumsal enerji yükleri taşır; buna karşılık sahne bu enerjiyi tekrar gözden geçirip seyirciye geri verir.

Ahşap duvarlara ve resmi düzenlemelere rağmen, tiyatro ile dünya arasındaki sınırlar sabit olmadığı gibi, bunlar mantıklı bir şekilde uyumlu bir takım da oluşturmazlardı; daha çok bunlar devamlı bir kolektif

doğaçlamaydı. Herhangi bir zamanda, tiyatro ile dünya arasındaki ayırım oldukça belirgin olabilir ve sınırlar, görünürlüğün niteliğini sezdirebilir; böylece ayrımların listesini hazırlama işi çok anlamsız görünebilir: örneğin, *elbette* tiyatro izleyicisi sahne üzerindeki harekete müdahale edemezdi, *elbette* şiddet sadece taklit edilebilirdi. Ama kişi, sözde görünen olan ayrımların her birini alıp götüren tiyatroların hayalini kurabilir ve bizim için daha önemlisi, rönesans oyuncular ve izleyicileri bu tarz karşı-örnekler düşünebilirdi.

Sonuç olarak, tiyatro ile dünya arasındaki oran, en durağan ve iddiasız anlarında bile, asla *kusursuzca*, olduğu gibi kabul edilmedi, yani, bütünüyle doğal ve açık bir şey olarak yaşandı. Tiyatronun içindeki ve dışındaki kuvvetler sürekli olarak İngiliz tiyatrosunun geleneklerine saygısızlık eden teatral uygulamalara dikkat çekiyordu. Protestan tartışmacılar Katolik Ayin'i tiyatro olarak tanımladıklarında; bu saldırı, içinde (1) tiyatronun kendisini kutsal bir yer olarak gizlediği; (2) izleyicinin kendisini bir izleyici olarak değil, bir inananlar topluluğu olarak düşündüğü; (3) teatral performansın, ince işlenmiş kostümleri ve ayinleri ile –sadece bunun bir yanılgı olduğunu kabul etmeyi reddetmeyip– aynı zamanda en yüce gerçeklik olduğunu öne sürdüğü; (4) oyuncuların oyuncu olduklarını tam olarak kavramadıkları ama aslında oynadıkları roller ve taklit ettikleri sembolik hareketlere inandıkları; ve (5) gösterimin izleyiciden birkaç peni ve birçok saatin keyifle harcanmasını değil, gösteriyi sahneleyen kuruma ömür boyu bağlılık istediği bir tiyatro hayalini uyandırdı. Aynı şekilde, oyun yazarlarının kendileri de sık sık oyunlarının ortasında alternatif teatral uygulamalara dikkat çekiyorlardı. Böylece; örneğin, (Kyd'in *Spanish Tragedy*'sindeki gibi) Massinger'in *Roman Actor* oyununun sonu, içinde prenslerin ve soyluların yer aldığı ve öldürmenin gerçeğe dönüştüğü bir tiyatro şeklini alır. Bir rönesans izleyicisi için bu alternatiflerden herhangi birini halk tiyatrosunun gelenekleriyle tasarlamak büyük bir hayalgücünü gerektirmiyordu: her ikisi de kendi dönemlerinde tamamen etkindi; bir yanda masklar ve zarif eğlenceler biçiminde, diğer yanda halka özgü sakatlamalar ve infazlar.

Böylece tiyatro ile dünya arasındaki geleneksel ayırım, belirli bir anda ne kadar sıkıca kavranmış olursa olsun, dile getirilmeksizin yürüyen bir şey değildi; aksine, sürekli dile getirilirdi. Bu "dile getirme", bu ayrıma elbette zarar vermedi; aslında sık sık tam tersi bir etki gösterecek, içinde halk tiyatrosunun var olduğu sınırları destekledi ve onlar-

dan vazgeçmedi. Alternatifleri tanıma da bu sınırların, ille de ‘sadece’ keyfi görülmelerini sağlayamadı; tiyatronun gayri meşru biçimlerine saldırılar, varolan uygulamalara ahlak dersi vermeye yöneldi. Ama, tıpkı şimdiki gibi, onaltıncı yüzyılın tiyatro ile dünya arasındaki ilişkiyi yorumlamanın başka yolları olduğu bilinci, tiyatronun birtakım kurumsal çıkarlar, güdüler ve sınırlamalar ile ve bu çıkarları istemeyerek veya sakınlı bir şekilde bozma olasılığı eşliğinde, şarta bağlı bir uygulama olduğunun farkında oluşu artırdı. Bu olasılık, hiç uygulamaya konulmamış olsa bile, tiyatronun hem toplumsal ve politik otoritelerle, hem de kendisine yönelik anlayışıyla olan ilişkisini etkiledi: tiyatronun uysal kendini-düzenleme anları, iyice geleneksel sınırlar içinde kalmaya istekliliğinin örnekleri; stratejiler veya oynayan topluluğun maddi rahatlığını korumak üzere alınmış kurumsal kararlar olarak gösterilmiştir.

Alternatif teatral uygulamaların devamlı kültürel temsili, belirli ilgilere, incinebilirliklere ve halk sahnesinin nesnel toplumsal koşullarına ilgi çekmeye kendi başına olasılıkla yeterliydi. Günah ve kıyıcılık olmadan bile tiyatro kimi zaman ayrıcalıklı kültürel kurumlara, özellikle de halk ayinlerini yürüterek kültürel belleği koruyanlara bahşedilen lüksten yoksun bırakılacaktı: temsilcilerinin; sundukları ayinler ve gözledikleri sınırlara karşı somut, maddi bir çıkarları olduğunu unutma lüksü. Ama aslında, onaltıncı ve onyedinci yüzyıllardaki tiyatro sürekli olarak kendi çıkarlarına zarar verdi, sınırlarını çiğnedi. Doğrusu bu sınırlar, çiğnendikten sonra bu sıfatla tam olarak anlaşılan çiğnemelerle ilişkili olarak tanımlanıyordu ve tiyatronun çıkarları sadece zarar gördüğü zaman açıkça anlaşıyordu. Halk sahnesini yöneten Tudor ve Stuart düzenlemeleri karmaşık, tutarsız ve gelişigüzel; ne geleneksel, kolektif bir anlayışın ne de yeni bir kültürel uygulamayı düzenleyip tanımlamak için uyumlu, akılcı bir denemenin ürünleriydi. Daha çok; daha eski, çok farklı teatral uygulamaları ve belirli ve yerel baskılara karşılık olarak aceleyle konuşulmuş kurallar grubunu yönetmek üzere tasarlanmış bir geleneksel kurallar ve görevler karmaşasıydılar. Sonuç olarak, bir tiyatro topluluğunun sorunlu hayatındaki nispeten sakin ve şanslı anlar bile, kurulum yerleşmiş bir gerçek havasından çok, bir doğaçlama havasına sahipti.¹³

Bu kurumsal doğaçlama, tek tek oyun yazarlarının yöresel doğaçlamalarını şekillendirir. Dolayısıyla Shakespeare’in temsili donatımı sadece içinde tiyatronun bir kurum olarak işlediği ideolojik kısıtlamaları

değil; aynı zamanda, kariyeri geliştikçe, önceki oyunları tarafından kurulmuş olanlar da dahil olmak üzere, bir taşınmış öyküler ve genel beklentiler grubunu da içerir. Ve birçok malzemesinde oldukça iyi tanımlanmış sınırlar içinde –örneğin, Prens Hal’e Agincourt savaşını kaybettiremiyordu– yazdığı halde, Shakespeare aslında her noktada şaşırtıcı bir hareket aralığına sahipti. Yaptığı seçimler sadece öznel veya bireysel veya ilgisiz değildi, ama yine de seçimdiler: Lear öyküsünün onlarca anlatımı vardır –ortaçağ sonları ve rönesans ailesinin ideolojisinin bir parçasıdır– yine de hiçbirinde, bildiğim kadarıyla, Cordelia Lear’ın kollarında ölmez.

Ama Elizabeth tiyatrosuna bu eğreti karakteri bahşedersek; onun doğaçlama özgürlük havasına; temsil edilen hareketlerin sınırları çizilmiş ve yazılı doğası üzerinde daha büyük bir ısrar tarafından karşı konduğunu söylememiz doğru olmaz mı? Bununla beraber, teatral performans diğer birçok toplumsal pratikten, karakteri önceden belirlenmiş ve etrafı çevrilmiş olduğu ölçüde farklıdır, çünkü izleyicisini o geçmişe dönük gereksinimin gelecekte beklediğini kabul etmeye zorlar: bir kişi önceden meydana gelmiş olaylara dönüp baktığı zaman açığa vurulan biçimsel gereksinim, aslında performansın kendisinden önce *elyazmasının* varlığında açığa vurulan gereksinimdi.¹⁴ Tiyatronun dışındaki yaşam şaşkınlık, eksiklikle geçirilen entrikalar, keyfi girişimler, beden beklenmeyen ve sezilenmeyen direnmeleri ile doludur. Sahne üzerinde bu şaşkınlık hemen taklit edilir ve sadece *yazılı* olmasıyla eğlenilir. Elbette, sahne üzerinde bile hiçbir kesinlik olmadığını söyleyebiliriz: oyuncular rollerini unutabilir veya sırası gelmeden ağızlarından kaçırabilirler veya hep birlikte oynamayı reddedebilirler, soytarı doğaçlamaya karar verebilir, izleyicilerin arasındaki kişiler kendilerinden beklenen gönüllü uysallıktan vazgeçip performansla müdahale edebilirler, bina- nın iskelesi çöküp gösterinin iptalini zorunlu kılabilir. Ama bu anlamsız, neredeyse tamamen kuramsal olasılık sadece, o gereksinimin açığa vuruluşuna alıştıran özgürlük dokunuşunu verir.

Tiyatronun ideolojik işlevlerinden birinin de izleyicisinde; kendiliğinden veya kaza eseri gibi görünenin aslında tamamen bir oyun yazarı tarafından kendi etkilerini hesaplayarak zamanın ötesinde planlanmış olduğu; gerek insan atalarının –uyruklarının maceraperest yolculuklarını aralıksız gözeten atalar ve hükümdarlar– gerekse ilahi atanın en yüce taslağı olsun, deneyimli belirsizliğin ardında tasarım olduğu duy-

gusu yaratmak olduğunu da öne sürebiliriz. O zaman tiyatro, insan deneyiminin yapısını tepedekiler tarafından açıklanmış olduğunu onaylayacak ve bizi bu yapıyı kendi zevkimiz içinde yeniden onaylamaya sevkedecekti.

Ama tiyatronun *doğaçsal* eğretiliği ideolojik olarak mutlaka yıkıcı olmadığı gibi, yazılı performansın gizli düzeninin de ortodoks olması gerekmez. İzleyici bu düzeni onaylayışını kendine saklayıp alkışlamayı reddedemeyeceği gibi, aynı zamanda düzenin kendisi de teatral ve o ölçüde de gerçek dışı olarak gösterilir. Alkışlamada, izleyici sadece tiyatro salonundaki kendi pratik çıkarlarını onaylama ihtiyacı duyar.

Ancak, bu bağlamda “pratik çıkarlar”dan bahsedebilir miyiz? Tiyatronun, toplumsal enerjinin dolaşımını yöneten uygulamalar açısından kaçtığını söylememeli miydik? Halk tiyatrosunun maddesel veya sembolik avantaj sağlamada izleyiciye hiçbir faydası olmadığı görülecekti: Sahne üzerinde betimlenen olaylar doğrudan izleyicilerin uygulanabilir düzenlemeler üzerine düşmez; kıvrımları açılmakta olan yaşamın güçlü yanılmasının ardında, el yazması yoluyla bir soyutluk, bir zamansızlık gizlenir.

Bu özel koşullar, önemli oldukları halde, tiyatroyu toplumsal pratikler dünyasından bütünüyle koparılmış bir yer olarak kurmaz. İlk olarak, tiyatronun birçok insan sınıfı için açık bir kullanım-değeri vardır: oynayanlar, onun için yazarlar, onu düzenleyenler, kostüm bulanlar, tiyatroyu inşa edip bakımını yapanlar, müşterileri nehrin karşısına geçirenler, gösterim sırasında yankesicilik ve dolandırıcılık yapanlar, yiyecek ve içecek sağlayanlar, kalabalık dağılınca yerleri temizleyenler ve benzeri. Sadece bir grubun –izleyiciler– uygulamalı etkinliğin dışında kaldığı görülür ve bir uygulama, toplumsal bir grubu dışarıda bıraktığı için uygulamasız hale gelemmez, çünkü o zaman tüm uygulamalar edimli olarak uygulamasız hale gelir. İkincisi, izleyicinin keyfi bazı önemli durumlarda yararlıdır. Rönesansın, bizim de olduğu gibi, eğlencenin uygulanabilir gerekliliği için hem fizyolojik hem de psikolojik temeller üzerine tartışan kuramları vardı. Nashe’in önerdiği gibi, bir oyun seyreden bir izleyici kitlesi, bir isyanı tasarlıyor olmayacaktı. Üçüncüsü, tiyatronun pratik yararlılığı çoğunlukla onun sıradan toplumsal pratikten uzak olduğu yanılmasına bağlıdır. Tiyatronun utkulu kurnazlığı izleyicilerine uygulanabilir bir etkinliğe katılmakta olduklarını unutturmak için, günlük dalaverelerden uzaklaştırılmış görünen bir alan yarat-

maktır. Shakespeare tiyatrosu, izleyicinin onun yararlı-olmayan ve dolayısıyla da uygulanabilir-olmayan olduğuna inandığı ölçüde, güçlü ve etkilidir.¹⁵ Ve bu inanç tiyatroya, onun düşünsel alışverişlerini ve değişmelerini; kendisini çevreleyen kurumlar, otoriteler, söylemler ve uygulamalarla birlikte yürütmek için alışılmadık bir serbest alan bırakır.

Bu karşılıklı müzakereler, nispeten küçük olanın tiyatro-evinin ayrıcalıklı alanından şüphe duymaksızın *dışarıda bırakılması* ile tanımlanmıştır; sahne üzerinde temsil edilen hemen hemen her şey en azından potansiyel olarak tehlikeli olduğu ve bu yüzden iyice incelenip, sansür edilebildiği halde. Elizabeth tiyatrosu, sınırlar dahilinde, kutsal olan kadar kâfiri, çağdaş olan kadar eski zamanları, İngiltere’de kurulmuş öyküler kadar uzak diyarlarda kurulanları da temsil edebilirdi. Yönetimdeki krala ve hatta kraliyetteki son derece çekişmeli konulara yapılan imlemeler, (topluluğun bastığı yere dikkat etmek zorunda kalmış olmasına rağmen) kesin olarak yasaklanmış değildi; Katolik inancının kanun dışı uygulamaları ve araçları, Türklerle, Yahudilerle, cadılarla, cinlerle, perilerle, vahşi insanlarla, hayaletlerle birlikte hatırı sayılır ölçüde sempatiyle temsil edilebilirdi. Hepsi –ve bu sembolik kaynaklar yelpazesinin kolaylaştırıcı simgesi– bir yana, tiyatronun dili şaşılacak derecede açıktı: kilisenin ve devletin birçok ciddi formülü sahneye giden yolu bulabilmiş; ve tıpkı görkemli küçük parçaları aynı oyun içindeki en gösterişsiz düzyazı ile yer değiştirebildiği gibi, pazaryeri diliyle birbirine karışabilmişti. Tiyatro “dış dünya”dan ayrı tutulmuş ve farklı bir alan olarak işlemesine izin verilmişti, ama onun sınırları olağanüstü geçirendi.

Toplumsal enerjinin sahne dolayımıyla ve sahne üzerinde dolaşımı, uyumlu, bütünleyici bir sistemin parçası değildi. Daha çok o bölünmüş, parçalı, çelişkiliydi; unsurlar çarpıtılmış, birbirinden kopartılmış, yenden birleştirilmiş, birbirlerine karşı yönlendirilmişti; belirli toplumsal pratikler sahne tarafından büyütülmüş, diğerleri zayıflatılmış, yüceltilmiş, boşaltılmıştı. Öyleyse dolaştırılmakta olan toplumsal enerji nedir? Güç, karizma, cinsel heyecan, kolektif rüyalar, merak, arzu, endişe, dinsel korku ve saygı, serbestçe dolaşan yaşantı yoğunlukları: bir anlamda soru anlamsızdır, çünkü toplum tarafından üretilmiş her şey, dolaşımın kasten dışında bırakılmadıkça dolaşabilir. Böyle koşullar altında, tek bir yöntem, kapsamlı bir resim, ayrıntılı ve belirli bir kültürel poetika olamaz.

Bunun yerine ayrı makaleler halinde okunabilecek dört bölüm sunuyorum. Başta onları birlikte örmeyi düşünmüştüm, çünkü her bölümün ele aldığı meseleler kesişiyor ve genel tasarıları aynı, ama asıl nokta şu ki, birleştirilmiş bir alan taslağı oluşturmuyorlar. Her bölüm, Shakespeare'in çalışmalarının dahil olduğu başlıca tarzlardan farklı biri üzerinde yoğunlaşır. Birçok araştırmacının göstermiş olduğu gibi, bu genel ayrımların arkasında hiçbir kişiye-özü, kategorik güç yoktur, ama bunlar farklı dolaşım alanlarının, farklı görüşme türlerinin yararlı işaretleridir: tarihsel dramlarda, karizmanın yıkılması yoluyla karizmanın teatral kazanımı; komedyalarda, travesti sürtünmelerinin sahnelenmesi yoluyla cinsel heyecan kazanımı; tragedyalarda bir dinsel ayinin boşaltılması yoluyla dinsel güç kazanımı; ve romanslarda göz-korkutucu bir doluluğun yaşanması yoluyla sağlıklı, büyük bir arzu kazanımı. Bu kazanımlardan hiçbirisi görüşmeyi, günlük yaşamı betimleme tarzı için ya da belirli bir oyun için tüketmez ve bir betimleme tarzında saptamış olduğum toplumsal enerjiler bir başkasında da aynı ölçüde bulunabilir. Oyunlar çok yönlü değişmelerden meydana gelmiştir ve değişmeler de zaman içinde katlanarak çoğalır; çünkü yapılan işin ilk toplumsal enerji kazanımını sağlayan çalışmalara; değiştirilmiş koşullarda yapılan işin gücünü yenilemesini sağlayan tamamlayıcı çalışmalar eklenir. Benim asıl merakım ilk değiş-tokuşlar –enerjilerin ilk defa nasıl toplanıp yayıldığı ve geldikleri kültüre geri gönderildikleri– üzerinedir, ama bu değişmelere hiçbir dolaysız yol, enerjinin geçirilip sürecin başladığı hiçbir saf an yoktur. Bizler en azından tiyatroya olağanüstü gücünü kazandıran koşulların görünümelerini yeniden kurabiliriz, ama bunu kendi ilgi ve zevklerimize dayanarak ve basitçe çıkarılıp atılamayan tarihsel gelişmelerin ışığında yapabiliriz.

Ölülerle konuşmanın hayalini kurmuştum ve şimdi bile bu hayalden vazgeçmiş değilim. Ama benim hatam tek bir ses, yani ötekinin sesini, duyacağımı tasarlamış olmamdı. Eğer birini duymak istiyorsam, ölülerin birçoğunun sesini de duymak zorundaydım. Ve ötekinin sesini duymak istiyorsam, kendi sesimi de duymak zorundaydım. Ölülerin konuşması, tıpkı kendi konuşmam gibi, özel mülk değildir.

Christopher Marlowe üzerine 1593'te yazdığı tanınmış polis raporunda, Elizabethçi casus Richard Baines, üstlerine, Marlowe'un, diğer korkunç düşünceleri arasında, "Musa sadece bir Hilekâr'dır ve o Heriotlardan olan Sir W. Raleighs şahsı ondan çok daha fazlasını yapabilir" dediğini bildirmişti.¹ Bir an için bu "Heriotlar" kastı bu donuk renkli ışık altında; en önemli Elizabeth dönemi matematikçisi, bir haritacılık, optik ve denizcilik bilimi uzmanı, bir atomizm taraftarı, bir teleskop yapıp onu cennetler üzerine çeviren ilk İngiliz, Amerika'daki ilk İngiliz kolonisi hakkında ilk özgün kitabın yazarı ve kariyeri boyunca ateizme bağlı tehlikeli bir şöhretin sahibi olan Thomas Harriot olarak düşünülebilir.² Günümüze ulaşan tüm yazıları, özel yazışmaları ile halka açık görüşmelerinde, Harriot en çok güven tazeleyen ortodoks dinsel inancına, ama kalıcı şüpheyi sahiptir. 1621'de kanserden öldüğünde, çağdaşlarından biri, Harriot'ın *ex nihilo* [hiçten, hiç yoktan] yaratımın kuramsal değerine meydan okumuş olduğuna inandırarak keyifle şunları söylemiştir: "Sonunda onu bir *nihilum* [hiç, hiçlik] öldürdü: Çünkü burnunun

tepesine küçük (olağanüstü küçük) kırmızı bir benek kondu ve gittikçe büyüyerek sonunda onu öldürdü.”³

Harriot’a veya bir başkasına yöneltilen ateizm saldırılarını belirlemek zordur, çünkü bu tarz suçlamalar, suçlayan kişinin hoşlanmadığı herhangi birine karşı kayıtsız bir boşvermişlikle birlikte kullanılan çamur atma taktikleridir. 1593’te bir yaz gecesindeki bir ziyafette Sir Walter Raleph, Ralph Ironside adında huysuz bir taşra rahibini kızdırdı ve kendisini bir hükümet soruşturmasının hedefi olarak buldu; toplumsal ölçeğin diğer ucunda, aynı Dorsetshire kilise topluluğunda, Oliver adında içkili bir uşak vaizin Pazar vaazında Musa’yı fazlasıyla yüceltip onun elli iki cariyesine değinmeyi ihmal ettiğinden yakındı ve Oliver da kendini resmi soruşturma altında buldu.⁴

Bu soruşturmalardan, varsa bile, pek azı bizim ateistler, hatta sersem ve sığ kişiler olarak tanımladıklarımızı ortaya çıkarmıştır; yirminci yüzyıl Amerika’sında toy bir kolej öğrencisi olan bana çok doğal olarak gelişmiş görünen bu tutumun, onaltıncı yüzyıl sonu İngiltere’sinin en atak filozof akılları için neredeyse düşünülemez olduğu görünür.

Tarihsel deliller güvenilir değildir; toplumsal baskının yokluğunda bile, insanlar en içten inançları hakkında seve seve yalan söylerler. Utanmaz bir baskı ortamında kimbilir daha ne kadar yalan söylemişlerdir. Yine de burada politik sır saklayıştan belki de daha fazlası var. Bununla birlikte; ihanet de ateizm kadar sert bir şekilde cezalandırılmıştır; fakat bu dönem sözde ve gerçekte belgelenmiş ihanet örnekleri açısından zenginken, açığa çıkarılmış ateistler hemen hemen hiç yoktu.⁵ Eğer verili bir toplumsal gerçeklik yapısında, belli yaşantı yorumlamalarının cezalandırılıp diğerlerinin bunun dışında bırakıldığının saptanacağı bir yer vardı ise; o burada onaltıncı yüzyıl şüpheciliğini kapsayan sınırlar içindedir. Tıpkı Machiavelli ve Montaigne gibi, Thomas Harriot da Tanrı inancını öne sürmüştür ve bu olayların hiçbirinde inanç mesleğinin salt ikiyüzlülük olarak bertaraf edilmesi için hiçbir neden yoktur.

Onaltıncı yüzyıl sonlarında ateizmin edebi olarak düşünülemez olduğunu değil, daha çok yalnızca bir başkasının düşüncesi olarak hemen hemen her zaman düşünülebilir olduğunu öne sürüyorum. Bu onun, çamur atma kadar çekici yanlarından biridir; ateizm “ötekilik”in karakteristik göstergelerinden biridir – dolayısıyla Katoliklerin Protestan şehitlerine ateistler diyebilme, Protestanların düzenli olarak papaya

karşı benzer suçlamalar yapma kolaylığıdır.⁶ Öyleyse bu suçlamaların yaygınlığı ve sıklığı, bir serbest-düşünürler gizli topluluğunun, bir Gece Okulu'nun varlığını göstermez; daha çok ateizm tehdidini açığa vurmak yoluyla kendi gücünü artıran, Katolik veya Protestan, dinsel bir otoritenin işleyişini kaydeder. Bu otorite dini olduğu kadar laiktir; çünkü ateizm sık sık, sanki tüm erkekler ve kadınlar kaçınılmaz olarak Tanrı olmazsa her şeyin serbest olacağı sonucuna varacakmış gibi, iğrenç suçların güdüsü olarak gösterilir. Raleigh'in 1603 ihanet duruşmasında, örneğin, Hakim Popham sanığı ciddiyet ve ağırlıklılık ile uyarıyordu: "Harriot'ın, ne de böyle bir Doktor'un, seni Cennet'te sonsuzluk olmadığına inandırmasına izin verme ki, bir cehennem azapları sonsuzluğu bulmayasın."⁷ Harriot'ın yazmalarındaki hiçbir şey onun burada kendisine atfedilen konumu kabul ettiğini göstermiyordu; ama suçlama delillere dayanmaz: Harriot, parıldayan Absalom'u ayartan Achitopel gibi, bir kışkırtıcı arketipi olarak anılır. Eğer ateist yoksa, icat edilmeliydi.

Yine de ateizm yıkıcı dinsel kuşkunun tek biçimi değildir ve bizler Harriot'ın geleneksel inanç sanatına veya ona yöneltilen saldırıların gelenekselliğine işaret ederek onun dini esaslara aykırılığı hakkındaki sürekli söylentileri göz ardı edemeyiz. Doğrusu ben şunu önermek isterim ki, Harriot'ın ömrü boyunca yayınlanmış tek eseri ve tahminen bu yüzden en ölçülü davrandığı çalışması olan *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*'ya [*Yeni Keşfedilen Virginia Topraklarının Kısa ve Gerçek Bir Raporu*, 1588] yakından bakacak olursak; Marlowe'a atfedilen göndermeye, "Musa sadece bir Hilekâr'dır ve o Heriotlardan olan, Sir W Raleigh'in şahsı, ondan çok daha fazlasını yapabilir" sözlerine varabilecek malzeme izleri bulabiliriz. Ve şunu da önermek isterim ki, Harriot'ın metninde ortodoksluk ve yıkıcılık arasındaki ilişkiyi anlamak; Shakespeare'in tarihsel oyunlarında ortaya atılan o çok daha karmaşık sorunu anlamak üzere kullanılacak yorumlayıcı bir model kurmamızı kolaylaştıracaktır.

O oyunlar kusursuz bir zekâyla koyu tutucu olarak ve yine aynı ölçüde kusursuz bir zekâyla koyu köktenci olarak tanımlanmışlardır. Shakespeare, Northrop Frye'in sözleriyle, "doğuştan saraylı", İngiliz tarihini Tudor efsanesinin egemen gizemciliği etrafında örgütleyerek temsil eden bir oyun yazarıdır. Shakespeare aynı zamanda amansız bir gizem çözücü, bir ideoloji sorgucusu, Franco Moretti'nin anlatımına

göre, “politik uygulamanın ahlaki değerlendirmeden ayrılışının tüm sonuçlarını özenle işlemede Machiavelli’nin düzeyine yükselen tek oyun yazarıdır.”⁸ Burada göze çarpan çelişki, bir ‘gösterimden-gösterime’ temeli üzerinde, bir alımlama tarihçesi içinde soruşturulabilir; ama ben, bu tarihin tüketim olduğu kadar üretim koşulları tarafından da şekillendiğini öne sürerdim. Shakespeare’in tarihsel oyunlarını şekillendiren ideolojik stratejiler, buna karşılık olarak oyunların politikalarının çelişkili okumalarını şekillendirmeye yardımcı olurlar. Ve bu stratejiler; Shakespeare’in, oyunlarının konularına temel aldığı tarihsel öyküler dışında onun buluşları değildi. Harriot’ın *Kısa ve Gerçek Rapor*’undan göreceğimiz gibi, ortodokslik ve yıkıcılık arasındaki ilişkiyi, otorite söyleminde güçlü bir mantık yönetir.

İlk olarak, Musa ve Harriot hakkındaki sözde zayıfşakanın, Marlowe hakkında bir polis dosyasına doğru yolunu bulduğunu, çünkü onun onaltıncı yüzyıl otoritelerini en çok öfkeliendiren Machiavelli’ci din tartışmalarından birini destekler göründüğünü açıklamalıyım: tartışmaya göre, *Eski Ahit* dini ve daha kapsamlı bir şekilde bütün Yahudi-Hristiyan geleneği; bir dizi zekice oyunlar ile, “terbiyesiz ve kaba” (ve dolayısıyla saf) İbraniler üzerine, Mısır büyüsi konusunda eğitilmiş olan Musa tarafından uydurulan sahte hayaller içinde ortaya çıkmıştır.⁹ Bu tartışma ne gerçekten Machiavelli’de bulunacaktır, ne de onaltıncı yüzyılda ortaya çıkmıştır; zaten Hristiyanlığa karşı erken dönem pagan tartışmalarda tam olarak formüle edilmiştir. Ama öyle görünüyor ki rönesansta, dinsel inancın toplumsal işlevinin, dönemin süregelen doktrin ve kilise yönetimi krizleri tarafından ateşlenen, yükseltilmiş bilincinin bir yönü olarak, özel bir güç ve geçerlik kazanmıştır.

Burada Machiavelli’nin yazmaları önemlidir. *Prens*, kendi yumuşak tarzıyla, Musa’nın belirli edimleri ve yöntemleri yakından incelenirse, bunların büyük putperest prensler tarafından kullanılanlardan biraz farklı görünecekleri gözleminde bulunur. *Discourses* [*Konuşmalar*] dine; sanki onun asıl işlevi, kurtuluş değil yurttaşlık disiplininin kazanımıymış gibi; sanki onun asıl doğrulanışı gerçeklik değil kestirme yolmuş gibi davranır.¹⁰ Böylece Romulus’un ardılı Numa Pompilius, “çok vahşi bir kavim bulmuş olarak ve onları barış sanatlarıyla sivil itaate sevk etmeyi arzularak, her sivil toplumun en gerekli ve güvenli desteği olan dine başvurmuştur” (*Discourses*, 146). Gerçi “Romulus, Senato’yu örgütleyebilmiş ve diğer sivil ve askeri kurumları dini otoritenin yardımı

olmadan kurabilmişti; ama yine de bu [otorite -ç.n], insanları yapmaları için kandırmak istediği her şeyi kendisine yazdırmış olan bir orman perisi ile konuşmaya dalmış gibi görünen Numa için çok gerekliydi". Machiavelli şöyle devam eder: gerçekte "ilahi otoritede çare aramayan bir insan topluluğunda asla dikkate değer bir kanun yapıcı olmadı, çünkü aksi taktirde onun kanunları insanlar tarafından kabul edilmiş olmayacaktı" (147).

Rönesans otoritelerinin kafalarında, Marlowe ve Harriot benzerlerine atfetilen korkunç düşüncelere, buradan sadece küçük bir adım kalmıştı. Kyd, işkence altında, Marlowe'un "ilahi güç tarafından yapıldığı sanılan şeylerin aynı zamanda insanların gözlemleri tarafından da yapılmış olabileceği"ni öne sürdüğüne şahitlik etmiş; ve Cizvit Robert Parsons da, Raleigh'in "Ateizm Okulu"nda, "hem Musa'yla hem de Kurtarıcı'mızla, eski ve Yeni Ahit ile alay edilmiş" olduğunu öne sürmüştür.¹¹ Raleigh'in ihanet duruşmasından bir gün önce "cehennem dizeleri" aşırılarak, Raleigh'in kendi ateizm itirafları olarak dolaştırılmıştır. İlk önce, dizelerin söylediğine göre, yeryüzüne ortaklaşa sahip çıkmış, ama bu altın çağ, savaş, krallık ve mülkiyete yol açmıştır:

Sonra bilge bir adam, sıradan bilginlerden üstün
Bilerek kanunların sessizlikte yaşayamadıklarını
Gözlenmezlerse; ilk defa tasarladı
Tanrıların, dinin, cennetin ve cehennemin adlarını
... Sadece umacılar dünyaya korku salarlardı.¹²

Bu satırların Raleigh'e atfedilmesi öğreticiydi: kurgusal metin, dolaşıma, gerçek yaşamın kayıp günah-çıkarma-dili olarak geri döner. Asla bu olasılığı göz ardı edemesek bile, bu kurgu, "gerçek" dünyada gözlenebilir bir tutumu temsil etmez; daha çok, kültürel bir kavrayışı, en büyük suçlunun ateist olduğu tasarımını sahneler. Raleigh hem bir şair hem de bir serbest-düşünür olarak zaten bir şöhret sahibiydi; belki onun sayısız düşmanlarından biri, aslında onun adıyla, unutulmuş bir sahne ihaneti parçası yaymak yoluyla aslında ona karşı duyulan şiddetli popüler düşmanlığı artırma planları yapıyordu.¹³ Ama olası bir komplo-dan oldukça ayrı bir yerde, bu dolaşım güçlü bir kültürel beklentiye tamamlar. Raleigh gibi kin duyulan bir gözde, ihanetle suçlandığında, aranan şey delil değil; bir gösterim, güdünün teatral bir açığa vurumu ve ümitsizliğin sergilenişidir. Bu performansta gösterilen ihanet güdüləri

çeşitli olabilselerdi – tutku, kıskançlık, açgözlülük, kin, vb. – bu güdülerin harekete geçirilmesine fırsat veren şey her zaman aynı olacaktı: ateizm. Tanrıyı gerçekten sevip ondan korkan hiç kimse kendisini, ilahi kudreti olan bir krala karşı gelmeye teslim etmeyecekti; ve aksine ateizm kaçınılmaz olarak ihanete sürükleyecekti. Ateizm neredeyse her zaman, kanıtlamış olduğum gibi, ötekinin düşüncesi olduğu için, bir birinci-kişî itirafı bulmak zor olacaktı – tabii ki, kurguda ve hepsi bir yana tiyatrodaki olanlar dışında. Monolog, teatral bağlamından aşırı olarak, günümüze gelmiş üç el yazmasının “söylendiği gibi o Ateist ve Vatan Haini Raleigh tarafından uydurulduğunu” bildirdiği “dizeler”e dönüştürülür. Son cümle bu atıf hakkında şüphecilik işareti veriyor olabilir, ama böyle şüpheler fazla dikkate alınmaz: “cehennem dizeleri”; Marlowe, Harriot, ya da Raleigh gibi adamların yüreklerinde düşünmek zorunda olacakları şeydir.

Harriot; cezalandırıcı bir dinin insanları korku içinde tutmak üzere uydurulduğu ve inancın da kurnaz “hilekârlar” tarafından bilgisizlere hileli bir yükleme sonunda meydana geldiği varsayımına uzaktan benzeyen hiçbir spekülasyon yapmaz; ama onun, şeytanlara inanan ötekinin yasaklanmış düşünceleri ile tekrarlı birleşiminin, kötü niyetli iftiraların ötesinde bir şeyle bağlantı kurulabilir. Eğer onun ilk Virginia sömürgesi hakkındaki anlatımına dikkatle bakarsak; aynı sorunlar zinciriyle ilgili görünen bir akıl, daha doğrusu Machiavelli varsayımını neredeyse dener görünen bir akıl buluruz. Sömürge hakkında bir rapor tutması ve bölgenin kaynakları ile orada yaşayanların bir tanımlamasını derlemesi için Raleigh tarafından gönderilen Harriot, Kuzey Carolina Algonquia lehçesini öğrenmeye ve kendi deyimlerle “rahiplerin bazılarıyla özel bir yakınlık” kurmaya özen gösterdi.¹⁴ Harriot’ın yazdığına göre Virginialı Kızılderililer ruhun ölümsüzlüğüne ve bu dünyadaki davranış için öbür dünyadaki cezalara ve ödüllere inanırlar: “*Wiroances* ile Rahipler’de her ne kurnazlık olduysa, bu fikir birçok adi ve basit insan türünün Yöneticiler’e karşı saygı duymalarında ve ölümden sonra işkenceden sakınmak ve mutluluk içinde yaşamak için yaptıkları şeylere büyük özen göstermelerinde çok işe yaramıştır” (374).¹⁵ Burada sözü geçen rahipler ile insanlar arasındaki ayrım, adak putlarının tanımlanmasında da göze çarpar: “Bütün tanrıların insan şeklinde olduklarını düşünüyorlar ve bu yüzden onları Kewasowak dedikleri insan biçimindeki putlarla temsil ediyorlar. ... Avam tabaka, onların da

tanrı olduklarını düşünüyor.” (373). Ve bu gözde inancın toplumsal işlevi Harriot’ın, rahiplerin önceki reislerin mumyalanmış bedenlerinin başında beklediğini gösteren bir resmin altına düştüğü notta önemle belirtilmiştir: “Bu zavallı ruhlara böylece doğa tarafından ölümlerinden sonra bile prenslerine saygı göstermeleri öğretilir” (De Bry, s. 72).

Öyleyse elimizde, Machiavelli’de olduğu gibi, rahiplerin kurnazlığı tarafından boyun eğmenin ve otoriteye saygının yavaş yavaş aşılmasını sağlamak üzere ustalıklı işlenen bir inançlar topluluğu olarak bir din anlayışı var. Harriot’ın çözümlemesindeki terimler –“sıradan ve basit insan türü”, “Yöneticiler”, vb– açıkça, karşılaştırılabilir toplumsal İngiltere çözümlemeleri dilinden alınmıştır. Karen Kupperman’ın son zamanlarda göstermiş olduğu gibi, onaltıncı ve onyedinci yüzyıl İngilizleri karakteristik olarak Kızılderilileri, onların öz-kavrayışlarını yakından türeten koşullarda, hepsi bir yana *statü*’leriyle tanımlarlar.¹⁶ Harriot’ın Algonquili *weroan*’ı “yüce Tanrı” olarak çevirdiği ve “baş Leydiler”den, “iyi nesil bakireleri”nden, “genç bir hanımefendi”den, vs. bahsettiği gibi, Kızılderililerin büyük bir kitlesi de anayurttaki “avam tabaka”nın bir çeşidi olarak görülürler. O dönemde Kızılderili ve Avrupalı toplum yapısı tanımları arasında, kolay, daha doğrusu neredeyse karşı konulmaz, bir benzeşme vardır; öyle ki Harriot’ın *Algonqui* toplumunun tinsel işleyişlerini tanımlaması, kendi kültüründeki karşılaştırılabilir işleyişlerin bir tanımlamasını belirtir.¹⁷

Buna, yerli dinin içsel işlevinin değil, Avrupa kültürünün Kızılderililer üzerindeki etkisine ilişkin daha da fazla şey anlatan bir gözlemi ekleyebiliriz: “Pek çok şeyi bizimle birlikte gördüler”, diye yazar Harriot, “matematik aletleri, deniz pusulaları, demir çıkartmada mıknaş taşının yararı, birçok garip görüntünün gösterilmesinde kullanılan bir perspektif camı, yanan camlar, büyük ateşli işler, silahlar, kitaplar, okuma ve yazma, kendi kendine işliyor görünen yaylı saatler gibi; ve bizim sahip olduğumuz birçok başka şey, onlara göre öyle garipti ki, nasıl yapıp nasıl çalıştıklarını, gerekçe ve nedenlerini anlamak, kapasitelerini öyle aşıyordu ki, bunların insanların değil tanrıların işi olduklarını veya en azından bize tanrılar tarafından verilip öğretildiklerini düşünüyorlardı” (375-76). Harriot’ın Avrupalıların engin teknolojik üstünlüğü olduğunu varsaydığı şeyden ortaya çıkan bu hayal, bu vahşilerin Tanrı ve din gerçeğine sahip olduklarından şüphelenmelerine ve böyle bir gerçekliğin, “kendilerini bizimle karşılaştırdıklarında çok basit olduğunu

gördükleri kendilerinden değil, Tanrının çok özel olarak sevdiği bizlerden elde edileceğinden” kuşku duymalarına yol açtı (376).

Burada, dinin kökeninin basit insanların başındaki eğitimli ve kültürlü kural-koyucunun toplumsal olarak zorunlu öğretiler yüklemesinde olduğunu öneren Machiavelli antropolojisinin özünün bulunduğunu öne sürüyorum. Ve Harriot’ın, Kızılderililerin doğuştan gelen evren anlayışındaki güvenlerini sarsmasına yarayan mucizeler listesinde –‘büyük ateş’ten okumaya kadar– Marlowe’a atfedilen savın özünü buluruz: Musa’nın aslında bir hilekâr olduğu ve Raleigh’in adamı Harriot’ın ondan çok daha fazlasını yapabileceği. Bu hipotezin Eski Dünya ile Yeni Dünyanın karşılaşmasında sınanmasının yerinde olduğunu ekleyebiliriz, çünkü kaba Machiavellizmin bütün dinin incelikli bir güven hilesi olduğunu imlemesine rağmen, bu hilenin sadece köklü bir başlangıç noktasında mümkün olduğunu Machiavelli’nin kendisi de görmüştür: “Eğer bir kimse şu anda bir cumhuriyet kurmak isteseydi, uygarlığın çoktan çürümüş olduğu şehirlerde yaşamaya alışmış olanlardansa, uygarlıktan neredeyse yoksun olan basit dağlıklarla bunu çok daha kolay yapardı; tıpkı bir başkası tarafından beceriksizce başlanmış bir heykel yerine işlenmemiş büyük bir mermer parçasından güzel bir heykel çıkarmayı çok daha kolay bulan bir heykeltıraş gibi.”¹⁸ Bir zorunlu dinsel inançlar grubunu yüklemeye yeltenmek sadece, Harriot’ın deyişiyle, “kendilerini bizimle kıyasladıkları için oldukça basit” bir insan ırkıyla olurdu.

Öyleyse Harriot’ta, belirli bir fenomenin ilk örneklerinden birine sahibiz: Avrupalı olmayanların, ya da daha genel bir biçimde, uygar olmayanların bedenleri ve akılları üzerinde, Avrupa kültür ve inancının kökeni ile doğası hakkındaki bir varsayımın sınanması. Algonquili Kızılderililerle karşılaşırken, Harriot sadece kendi kültürünün basitleştirilmiş bir uyarlaması ile karşılaştığını düşünmemiş, aynı zamanda kendi uygarlığının geçmişiyle karşılaştığına inanmıştı.¹⁹ Bu geçmiş en iyi, ayrıcalıklı antropolojik ilk karşılaşma anında incelenebilirdi, çünkü bizzat Avrupa içindeki karşılaştırılabilir durumlar önceki bağlantılar tarafından zaten lekelenmeye çalışılmıştır. Sadece ormanda, Hristiyanlıktan haberi olmayan ve üstlerinin teknolojik kudreti tarafından ürkütülmüş bir insan ırkı ile; Numa ile ilkel Romalılar, Musa ile İbrani-ler arasında tasarlanan ilişkiyi, canlı *deneklerle* kusursuz bir şekilde türetmek ümit edilebilirdi. Gerçek sınamasadece bir defa gerçekleşebi-

lirdi, çünkü o kopuk bir gözlemi değil, kökten bir değişimi, Harriot'ın “ne sağlam temellere dayanan ne de geleneklerine ve öykülerine böyle saygı göstermeyen, ama bizimle konuşmaktan dolayı kendilerinden büyük şüpheye düşen” rahiplerde gözlemeye başladığı değişimi gerektirir(375).²⁰ Burada olaylardan Harriot'ın bildirdiği şekliyle sözettiğimi belirtmeliyim. Sonradan gelen İngiliz-Algonquili ilişkilerinin tarihi, muhtemel Kızılderili inanç krizinin derinliği, kapsamı ve geri alınamazlığı üzerine bir kuşku ağı savurur. Ancak *Kısa ve Gerçek Rapor*'da, kabilenin öyküleri geleneksel koruyucularının kafalarında *çökmeye* başlar ve Avrupa inançlarının zorlayıcı gücü kendisini aniden Kızılderililerin davranışında gösterir: “Mısırlarının olağandışı bir kuraklık nedeniyle kurumaya başladığı bir zamanda, bizim canımızı sıkıran bir şey yaptıkları için bunların olduğundan korkarak, birçoğu bize gelecek ve olgunlaştığında bizi de meyvelerine ortak edeceklerine söz vererek mısırlarını koruması için İngiltere Tanrımız'a dua etmemizi rica edeceklerdi”(377). İngilizlerin, Yeni Dünya'daki neredeyse bütün onaltıncı yüzyıl Avrupalıları gibi, karşı koyduklarını ya da kendilerine yiyecek bulmayı beceremediklerini ve sonuç olarak da yiyecek için Kızılderililere muhtaç olduklarını hatırlarsak, Kızılderililerin Hristiyan Tanrısına karşı-doğmakta olan bu korkularının sömürgeciler için asıl önemini kavrayabiliriz.

1504 gibi eski bir tarihte, Columbus'un dördüncü yolculuğu sırasında, İspanyolların uzun bir ziyaret için yerleşmeye meyilli olmalarının sıkıntısını çeken yerliler, yiyecek sağlamayı reddettiler. Yıllığından, tam bir ay tutulmasının yakın olduğunu bildiği için, Columbus Tanrının kendilerine bir hoşnutsuzluk işareti göstereceği konusunda Kızılderilileri uyardı; tutulmadan sonra, dehşet içindeki Kızılderililer yiyecek vermeye devam etti. Ama bir tutulma her zaman bu kadar kolay el altında bulunmayacaktı. 1564-65'te Sir John Hawkins ile birlikte deniz yolculuğu yapmış olan John Sparke, Florida'daki Fransız sömürgecilerinin “kapılarının önündeki nehirde balık avlama zahmetini göstermeyip, her şeyi ağızlarına tıkmış olacaklarını” belirtti.²¹ Kızılderililer bu düzenlemeden usandıkları zaman, Fransızlar zorbalık ve soyguna başladılar ve kısa süre içinde kanlı savaşlar patlak verdi. Benzer bir durumun Virginia sömürgesinde de patlak verdiği görülür: avcılık ve geniş balık avlama alanları bakımından zengin topraklara rağmen, Algonquililer balıkçılık dalyanları kurmayı ve mısır ekmeyi reddettikleri zaman İngilizler neredeyse açlıktan öleceklerdi.²²

Diğer bakımlardan bu kadar saldırgan ve yorulmaz olan insanların neden kendilerini beslemek gibi can alıcı bir konuda bu kadar pasif olabildiklerini anlamak zor. Şüphesiz yiyecek aktarımında ciddi lojistik sorunlar ve Avrupa'nın çiftçilik yöntemleri ile malzemelerini Yeni Dünya'nın farklı iklim ve toprağına uydurmada da aynı derecede ciddi zorluklar vardı; yine de bu açıklamalar, tıpkı ilk kâşiflerin kendilerine bile olduğu gibi, yetersiz görünür. John Sparke şöyle yazmıştır: "Fransızlardaki o büyük isteğe bakmayarak, aynı şeyi elde etmek için zahmet çekselerdi, toprak yeteri kadar ürün verirdi; ama onlar askerler olarak, diğer insanların alın terleriyle yaşamayı arzuluyorlardı" (Hakluyt 10:56). Bu sözler yoğun bir dikkat gerektiriyor: tembellik veya kayıtsızlığa değil; işgalci bir kimliğe, bir kişinin kendisinden daha güçsüz, daha incinebilir olan ötekilerin emeği sayesinde beslenme kararlılığına. Bu öz-kavramın yalnız askeri olmadığını ekleyebiliriz: onaltıncı yüzyılda güç ve zenginliğin işareti başkaları tarafından hizmet edilmektir. "Diğer insanların alın terleriyle yaşamak" beyefendilerin gıpta edilen talihleriydi; daha doğrusu İngiltere'de bu neredeyse bir beyefendiyi tanımlardı. Yeni Dünya böyle bir statü arayışına en zavallı kamarot dışında herkes için katlanıyordu.²³

Ama bu arayış, Avrupalılar bunun tekeline sahip olsa bile, sadece zorbalık yoluyla gerçekleştirilemezdi, çünkü bu amansız zorbalık uygulaması yiyecek teminini gerçekten azaltabilirdi. Machiavelli'nin anladığına göre, fiziksel zorlama gereklidir ama asla yeterli değildir; kural-koyucuların hayatta kalmaları, zorunlu inancın katkısına bağlıdır. Kızıl-derililer, Hristiyan Tanrısı'nın çok güçlü ve seçilmiş insanların yaşamasına adanmış olduğuna, mısırı kurutacağına ve İngilizlere boyun eğmeyen veya onlara karşı entrikalar çeviren vahşilerin hayatlarını mahvedeceğine inandırılmaları gereklidir. İşte garip bir paradoks: Harriot dener ve kendi dinini –onun yoğun aşkınlık savları, eşsiz gerçekliği, kaçınılmaz zorlayıcı gücü ile birlikte– ötekilere aşlayarak, kendi kültüründe dinin kaynağı ve işlevi hakkındaki en kökten yıkıcı varsayımları güçlendirir. Sadece resmi amaç değil, İngiliz sömürgesinin hayatta kalması da bu aşlamaya bağımlıdır. Bu can alıcı durum deneme işine birinci sırada yol verdi; şimdi Harriot sadece İngiliz sömürgesinin bir aracı gibi, onun amaçlarına bağımlı ve hayatta kalmasına adanmış olarak, bilgisizlere ilahi görünmek ve böylece inanç kazanıp boyun eğmeye zorlamak için insancıl kazanımların –okuma, yazma, dürbün, harut, vb.– gücünü göstereceği bir konumdadır.

Böylece gerçek ve kökten –ondan şüphe duymanın hapsedilmeye ve işkenceye varabilmesine yetecek kadar rahatsız edici– yıkıcılık aynı zamanda tehditlerinde kullanacağı güç tarafından sınırlandırılıyordu. Daha doğrusu yıkıcılık o gücün kendi ürünüdür ve onun sonuçlarını daha da ileriye götürür. Daha da ileri gidebilir ve Harriot'ın hem hizmet edip hem de somutlaştırdığı o gücün sadece kendi yıkılışını üretmediği, etkin bir şekilde onun üzerine kurulduğu öne sürülebilir: Hristiyan sömürgecilik tasarısı dinsel zorlamanın şüpheli eleştirisine karşı sorumluluk yüklenmemiştir, ama o eleştirinin doğrulanmasının üzerinden geçer. Virginia sömürgesinde, Hristiyan düzeninin kökten kuyusunu kazmak olumsuz sınır değil, o düzenin kurulması için gereken olumlu koşuldur. Ve bu paradoks Harriot'ın metinlerinin üretimine kadar uzanır: *Kısa ve Gerçek Bir Rapor*, kabul edilmiş öğretilere gizliden gizliye karşı oluşuyla, Virginia üzerine bir yansıma veya onun basit bir kopyası değildir –başka bir deyişle, güçten ayrı tutulan hassas bir bölgeye ayrıcalıklı bir geri çekilme değildir– ama sömürgeci girişimin bir devamıdır.

1586 Ekim'inde, Virginia'nın küçük bir kazanç umudu önerdiği, sömürgecinin açlığa çok yakın olduğu ve Kızılderililerin saldırganlaştığı söylentileri İngiltere'de yayılıyordu. Harriot buna göre raporuna, içinde arazinin doğal mallarının toplumsal mallara, yani “pazarlanabilir eşyalar”a dönüştürüldüğü, açıklayıcı bir broşürle başlar: “Sedir ağacı, çok hoş bir ağaç ve çok iyi bir kerestedir; sandık takımı yapımında veya kerestenin şirin ve zarif karyolalara, masalara, yazı masalarına, utlara, virginallere ve başka birçok şeye yakıştırılmasında ... kazanç sağlayacaktır” (329-30).²⁴ Bu eşyaların icadını; okuyuculara sömürgecinin açlık çekmesine gerek olmadığını kanıtlamak ve daha sonra Kızılderililerin anlatımlarına göre, sömürgecinin isteğini onlara zorla kabul ettirebildiğini kanıtlamak için, yenebilir bitki ve hayvanların bulunuşu izler. Bu zorlamanın anahtarı, görmüş olduğumuz gibi, dinsel inancın zorlayıcı gücüdür ve bu gücün kaynağı da ileri teknoloji tarafından “geç kavrayan” bir insan ırkı üzerinde bırakılan izlenimdir.

Dolayısıyla Harriot'ın metni benim Machiavelli varsayımını doğrulaması olarak tanımladığım şeyi tescil eder ve yine dolayısıyla bu doğrulamanın gizli yıkıcılığı, sadece üzerlerine dinin yıkıldığı kişiler için değil, aynı zamanda çoğu okuyucu ve olasılıkla Harriot'ın kendisi için de görünmezdir. Harriot'ın ne yaptığının şeytanca farkında olması –kendini, kültürünün kökenleri hakkında en karanlık korkularından birini sına-

yabileceği bir yere yerleştirilmiş bulması– bunu yapmaları için Algonquilileri kullanması ve kendi bulguları üzerine bir rapor, yıllar sonra Kepler’e yazdığı gibi “durumumuz öyle ki hâlâ serbestçe felsefe yapamayabilirim” diye yazmasından anlaşılacağı gibi şifreli bir rapor yazmış olması olasıdır.²⁵ Ama bu, bizim zihnimizde tasarlayabileceğimiz tek Harriot değildir. Onaltıncı yüzyıl sonlarından bir bilim adamı, yerlilerin, İngilizlerin teknolojisinin tanrı vergisi –dahası, ilahi– olduğunu düşünmelerini, olumlayıcı bir memnuniyetle karşılamış olabileceğini varsayımıştır. Kendisinden bu varsayımı ödünç aldığı bir meslektaşının belirtmiş olduğu gibi, bu “onun üstün ‘güçlerinin’ –ahlaki, teknolojik, kültürel– gerçekten de ilahi armağanın bir işareti olduğunu; ve bu yüzden de batıl inançlı yerlilerin yardımsever fatihlerine teslim olduklarını düşünmekte oldukça haklı olduklarını kabul eden; bir kilise entelektüeli, ya da basitçe sırtı sağlam bir Elizabeth dönemi burjuvası gibi” olacaktı.²⁶

Aslında Harriot mucizeler sandığının asıl kökenini böyle bir görüntüyle tanımlamaz –ve ben de onun bu görünümü bu şekilde kavradığından kuşkuluyum– ama belirgin bir şey var ki, bir sonraki nesilde Bacon, belki de Harriot’ın metinlerini ve ona benzeyen diğerlerini hatırlayarak, *The New Organon*’da [*Yeni Organon*] bilimsel buluşların, “sanki” insan becerisinin değil ilahi gücün görünümleymiş gibi değerlendirilebilecek “yeni yaratılışlar ve Tanrı’nın yaptığı işlerin taklitleri gibi” olduklarını savlar: “Bir adam sadece, Avrupa’nın en uygar kentindeki ve Yeni Kızılderili topraklarının en vahşi ve en barbar bölgelerindeki insanların yaşamları arasında nasıl bir fark olduğu üzerinde düşünsün; farkın, sadece yardım ve çıkar açısından değil aynı zamanda bir koşulların kıyaslaması yoluyla da, ‘insan insanın tanrısıdır’ söylemini haklı çıkarmaya yetecek kadar büyük olduğunu hisseder. Ve bu farklılık topraktan, iklimden, ırktan değil, edebiyattan, fen ve beşeri bilimlerden kaynaklanır.”²⁷ Bu bakış açısından, Algonquililerin İngiliz teknolojisinin kökeni ve doğasını yanlış kavramaları; Hristiyanlığın geri kalmış bir insan ırkına kendisini hile ile benimsetme gücüne değil; bilimin ve bu gücü sadece gerçek tanrıların başarısı olarak kavrayabilen cahil olanın nahif harfiyen uyma eğiliminin kanıtı olacaktır.²⁸

Böylece, bütün kurnazlığı ve öğretilere karşı gelmeye gösterdiği duyarlılığına rağmen, Harriot kendi metninin rahatsız edici imlemelerini tam olarak kavramış olmayabilirdi. Kendi etkinliğinin yıkıcı güçle-

rinden kültürel olarak yalıtılmış bir Harriot resminin akla yatkınlığı, *Kısa ve Gerçek Bir Rapor*’un herhangi bir yerinde, kendi misyonerlik çabalarıyla güçlendirilmiş görünecekti:

Birçok defa ve geldiğim her şehirde, becerebildiğim kadarıyla, o zaman dilimin yettiğince ve zamana uygun olduğunu düşündüğüm kadarıyla, İncil’in içerdiklerini anlattım; orada tek ve gerçek Tanrı’nın ve onun kudretli işlerinin açığa çıktığını, orada birçok mucize parçacığı ve dinin temel noktaları ile birlikte, İsa’nın yardımıyla gerçek kurtuluş öğretisinin de içerildiğini. Ve onlara, kavrayabildiklerini düşündüğüm için, kitabın maddesel olarak kendisinden değil, sadece içerdiği öğretilerden kuvvet alınacağını anlatmış olmama rağmen; sözü geçen bu bilgiye duydukları aç arzuyu gösterebilmek için; birçoğu ona dokunmaktan, onu kucaklamaktan, onu öpmekten, onu göğüsleri ve başlarının üzerinde tutmaktan ve onunla bütün bedenlerini okşamaktan büyük mutluluk duyacaklardı. (376-77)

Burada putperestlerin maddesel nesne ve dinsel öğretiyi birbirine karıştırmaları, Kutsal Kitaba duyulan kuşkuları bir kenara atmış görünmez; aksine o kesinlikle, Algonquillilerin naif gerçekçiliklerini ve dolayısıyla putperestliğe karşı duyarlılıklarını gösterir. Onlar bir parça eğlenceyle birlikte gözlenir, tıpkı Spenser’ın *Faerie Queene*’inde [*Periler Kraliçesi*], simgelediği gerçeklik yerine Una’nın kendisine tapan “kurtarılan ulus”u gördüğü gibi:

Bu sırada o soylu aklını çalıştırır
Doğruyu öğretmek için, ona boş yere ibadet eden
Ve onu Putperestliğin simgesi yapanlara;
Ama onların faydasız coşkunuğunu yasakladığında
Kendi tapınılmasına, onlar da pekâlâ *Asse*’ye tapacaklardı.
(1.6,19)²⁹

Bu bölüm için Harriot, kitaptan *Algonqui* fetişizmini ümit verici bir işaret, “sözedilen bilgiye duydukları aç arzu”nun bir alegorisi olarak okuyarak; vahşilerin putperest olarak görüntülerini yumuşatmayı arzuluyordu. Böyle bir okuma, İngilizlerin Kızılderilileri kolayca yönetimleri altına alıp uygarlaştıracakları savını destekler ve dolayısıyla *Kısa ve Gerçek Bir Rapor*’un genel amacını geliştirir.

Buradaki açık dinsel kesinlik, kültürel kendine güven ve ulusal çıkar, benim şeytansı bilinç olarak adlandırdığım şeyin olasılığını hiçbir şekilde dizginleyemez –Harriot’ın tehlikeli spekülasyonlarını aynı anda

kaydetmenin ve gizlemenin, daima ustaca yollarını bulmuş olduğunu her zaman iddia edebiliriz– ama asıl önemli nokta şu ki; Machiavelli hipotezini açıkça sınama ve onaylamanın hesabını vermek için böyle bir biyografik macera romanına ihtiyacımız yoktur: sömürgeci güç, yıkıcılığı kendi çıkarları için üretti (iddia etmiş olduğum gibi) ve *Kısa ve Gerçek bir Rapor* tam olarak, misyoner sömürgeciliğin büyük Elizabethyen örneği olan Saygıdeğer Richard Hakluyt tarafından basıldı.

Hristiyanlığın, sömürgecilerin otoritesini desteklemeye yaradığı düşüncesi Hakluyt’a veya onun okuyucularının büyük bölümüne, yıkıcı gelmeyecekti. Aksine, toplumsal düzeni korumada dinin rolü, tüm siyasal partilerin birbirleriyle yarışırken bildirilerinde kullandıkları basmakalıp bir sözdü. Ancak dinlerin, taraftarlarını denetleme becerilerini göstermelerine göre sıralanmaları gerektiği önerisi kabul edilemeyecekti ve sivil disiplini ödüllendirmenin Hristiyanlığın gerçek kökeni ve en büyük amacı olması gerektiği önerisi daha da kötü olacaktı. Bunlar, bir başkasının dininin olası açıklamalarıydı –ideolojik nedensellik hakkındaki şüpheli tartışmalar bir kimsenin tutmadığı inançlara karşı her zaman işe yarar– ama daha önceki ateizm tartışmasından da bekleyeceğimiz gibi, bu açıklamanın Hristiyanlığın kendisine uygulanması açılabilir ve sadece bir başkasının düşüncesiymiş gibi sert bir şekilde yalanlanabilirdi. Doğrusu, sahte dinlere yönelik bile olsa, tam anlamıyla işlevselci bir açıklama dönemin Hristiyan ilahiyatçıları tarafından reddedildi. Calvin şöyle yazar: “Bazı insanlar için dinin, birkaç kişinin kurnazlığı ve becerisi sayesinde, bu araç yardımıyla basit insanları esir almak için icat edilmiş olduğunu ve başkaları için Tanrı’ya ibadeti başlatmış olan o kişilerin kendilerinin herhangi bir Tanrı’nın varlığına zerre kadar inanmadıklarını söylemek tamamen anlamsızdır”. Ve devam eder: “İnsanların akıllarını daha büyük bir hüküm altında tutmak için zeki insanlar din içinde sıradan kavimi saygı duymayla telkin etmede ve onlara korkutarak etkilemek için kullanacakları bir yığın şey uydurmuşlardır. Ama eğer insanların akılları Tanrı hakkında, içinden dine karşı eğilimin bir tohumdan çıkarısına kök saldığı, katı bir inançla önceden doldurulmamış olsaydı, bunu asla başarmayacaklardı.”³⁰ Benzer şekilde Hooker da “Buradaki herhangi biri, bizim dinimizin müthiş marifetleri gibi olmasa da, dinsizler, Türkler ya da kâfirlerin yaptığı gibi, dine, bizim de atfettiğimiz sonuçların büyük bir bölümünü atfediyor olabilir” diye yazar. Sahte dinlerin olumlu ahlaksal etkilerinin,

onların kendi içlerinde dinsel –yani Hristiyan– gerçekliklerle örülü olmalarından kaynaklandığını öne sürer.³¹

Bir Resul'ün Romalılara yazdığı mektubun (Epistle) ilk bölümlerinden çıkan bu tartışma, John Coolidge'in İngiltere'de Pauline Rönesans'ı diye adlandırdığı şeyle öylesine bütünleşmiştir ki, Harriot'ın *Algonquiler* öyküsü, onda garip bir şey sezen okuyucular için bile, onaylamaya, dinsel ortodoksi yıkımına olduğundan daha yakın görünmüş olacaktır. Yine de, kanımca, Harriot'ın öyküsünde gizli kalan köktenci şüphenin 'tamamen' sınırlanmış olduğu sonucuna tereddüt duymadan varmak yanıltıcıdır. Bununla beraber, Harriot, hayatı boyunca ateizm suçlamalarıyla kışkırtılmıştır ve dahası, Marlowe'a atfedilen sözler, bir çağdaşın Virginia raporundan en tehlikeli sonuçları çıkarabileceğini göstermektedir. Hedef kaymasının bu iki işareti de, bağlantıları sayesinde toplumun iyi-gelişmiş baskı aygıtıyla uzlaştırılmıştır: söylentiler, suçlamalar, polis raporları. Ama nasıl gizli polis tarafından sunulan gerçeğin bir uyarlamasını safça kabul etmeye sakınlı olmalıysak, aynı zamanda o uyarlamayı bütünüyle göz ardı edemeyiz. Böyle bir bırakışta, kasvetli de olsa, ahlaksızca çekici olan bir berraklık vardır, karar vermede o yıkıcı şüphe, tamamen egemen seçkin sınıf tarafından üretilmiş ve sınırlanmıştır – ama esas delil karanlıktır. Biz sessizlik içinde nelerin düşünülmüş, yazılmış ve daha sonra dikkatlice yakılmış olduğunu, Harriot tarafından Raleigh'e nelerin fısıldanmış olduğunu bilmiyoruz. Dahası, Pocock'un öne sürdüğü üzere, "Atlantik Cumhuriyetçisinin geleneği" onaltıncı yüzyılın "Machiavelli çağı"ndan boy vermiştir ve uyrukları kentlilere dönüştürmesi, aşkın değerleri sermaye değerlerine bağımlı kılmasıyla, o gelenek, en sonunda yeni bir gücün çıkarları doğrultusunda, Amerikan girişimciliğine ilk sırada yol veren dinsel ve laik otoritelerin kuyusunu kazar.³² Harriot'ın metninde ortodoksluk ve yıkım arasındaki ilişki, aynı yorum anında, hem tamamen sarsılmaz hem de tehlikeli bir biçimde uçucu görünür.

İkinci bir yıkıcılık biçimini ve onun Harriot'ın öyküsündeki kullanılışını göz önünde bulundurursak, bu açık paradoksu anlayışımızı derinleştirebiliriz. Baskın kültürün yıkıcı bir yorumlamasının *smanması* yanında, yabancı seslerin, ya da daha keskin bir şekilde, yabancı yorumlamaların seslerinin *kaydedilmesini* de buluruz. Bu kaydın gerekliliği, Yeni Dünya'da İngiliz varlığının bir başka sonucudur, ama bu kez kabile dininin ortadan kalkması tehdidi değil, kabilenin ortadan kalk-

ması tehdididir: “Bize karşı kurnazca oyunlar düzenleyen olan hiçbir kasaba yoktu” diye yazar Harriot, “ama her kasabadan ayrılışımızdan sonraki birkaç gün içinde, insanlar hızla ve bazıları da çok kısa aralıklarla ölmeye başlıyordu; bazı kasabalarda yirmi civarında, bazılarında kırk, bazılarında altmış ve birinde de sayılamayacak kadar çok insan ölmüştü. Bu hastalık öyle garipti ki, ne onun ne olduğunu biliyorlardı, ne de ona nasıl çare bulacaklarını. Kasabanın en yaşlılarının bildirdiğine göre bunun benzeri daha önce hiç olmamıştı, ya da hatırlanamayacak kadar eskidendi” (378).³³ Harriot, elbette, kızamık, çiçek, ya da belki basitçe gribin, bunlara karşı direnci olmayan insanlar üzerindeki etkileri hakkında yazıyordu, ama salgın hastalıklarının biyolojik temeline ilişkin anlayış çok çok uzak gelecekte yatmaktaydı. İngilizler için bu ölümler ahlaki bir fenomen –onlar için bu fikir, mikrop düşüncesinin bizim için olduğu kadar karşı konulmazdır– ve dolayısıyla, gözlenmiş ve zaten ahlaki düzeltilmiş oldukları için, “gerçekler” olmalıydı: ölümler sadece “bize karşı harekete geçtikleri yerlerde” yani Kızilderililerin İngilizlere karşı gizlice kötülük planları yaptıkları yerlerde gerçekleşiyordu. Ve gerçekliğin neredeyse bütün güçlü yapılarını tanımlayan o harika öz-onaylayıcı dairesellik ile birlikte, bu gizli müttetiklerin kanıtı tam olarak Kızilderililerin ölümleridir.³⁴

Harriot’ın, Tanrı’nın güvenilmez Kızilderilileri öldürmek yoluyla seçilmiş insanlarını koruduğu fikrini uygun buluyormuş gibi görünmesi şaşırtıcı değildir; şaşırtıcı olan şey onun Kızilderililerin kendilerine zarar veren kasıtsız biyolojik savaş hakkındaki kendi kaygılı spekülasyonlarıyla ilgilendiğini görmektir. Rahiplerle olan özel yakınlığına dayanarak, önemli bir varsayımlar serisi kaydeder ve bunların yaklaşık olarak hepsi, şu anda bildiğimize göre –doğru olarak– Kızilderililerin talih-sizliği ile yabancıların varlığı arasında bir ilişki olduğunu farzeder. Kızilderililer ölürken İngilizlerin sağlıklı kaldıklarını gözleyen Harriot şöyle yazar: “Bazı insanlar bizi tanrılar olarak mı, yoksa insanlar olarak mı düşüneceklerini bilemiyorlardı”; ilk sömürgecinin tamamen erkeklerden oluştuğunu gören diğerleri, onların kadınlardan doğmamış oldukları ve bu yüzden ölümlerin ruhlarının ölümlü biçime geri döndükleri sonucuna vardılar. Astroloji öğrenmiş bazı sihirbaz hekimler, bu hastalığın suçunu yakın zamandaki bir güneş tutulması ile bir kuyruklu yıldızın üzerine atarken –Harriot’ın ciddiyetle ele alarak reddettiği bir teori– diğerleri de yaygın olan İngiliz görüşünü paylaştılar ve bunun sömürge-

ciler yararına “Tanrının özel bir çalışması” olduğunu söylediler. Ve tarihsel olarak sonradan anlaşılan uğursuz kahinler olan diğerleri “Gelecek, kendi nesillerini öldürecek ve onların yerini alacak olan (İngiliz) neslin daha da fazlası olduğu” kehanetinde bulundular. Bu teorinin destekçileri bu hastalığın, bazı yönlerden bizimkine benzeyen bir anlayışını bile çıkardılar: “Hemen ardımızdan gelen onlar (İlk İngiliz sömürgeciler); havada, hatta görünmez ve bedensiz olmayı ve bizim ricamızla ve bizim sevgimiz uğruna... onlara görünmez mermiler atarak insanların ölmelerini sağlamayı hayal ettiler” (380).

Tıpkı Harriot’ın bu birbirine rakip teorileri kaydetmiş olduğu gibi bir an için bize, Tanrı’nın ulusal çıkarının hiçbir mutlak güvencesi yokmuş gibi, diğerini yerinden etme isteği, eşitler arasında iletişime yol açmış gibi, bütün anlamlar geçici, olayların anlamı güçten ayrı kalmış gibi gelir. Bizim izlenimimiz kuvvetlenmiştir çünkü biliyoruz ki, salgın-hastalığa ilişkin ahlaki algıya karşı, önünde sonunda zafer kazanacak olan kuram, konuşmanın içinde, en azından metaforik olarak, zaten vardı.³⁵ Ahlaksal kavramın kendi kendini yoğun bir şekilde yetkilendirmekte olduğu tam o anda, kendi yıkımının olasılığını (doğrusu bizim üstünlük noktamızdan, kaçınılmazlığını) kaydeder.

Ama neden iktidar diğer sesleri kaydetmek, yıkıcı soruşturmalara izin vermek, en sonunda kendisine saygısızlık edecek olan taşkınlıkları tam orta yerinde biriktirmek zorunda olsun? Yanıt; kısmen o iktidarın, bir sömürge durumunda bile, bütüncül olmadığı ve dolayısıyla görevlerinden birinde, diğer bir görevini tehdit edebilecek unsurlarla karşılaşabilir ve onları kaydedebilir olması; kısmen o iktidarın tetikte olmaksızın güç aldığı ve bir tehdit sezdiklerinde insanların sakınlı oldukları; ve kısmen de o iktidarın kendisini bu tarz tehditlerle veya basitçe onunla özdeş olmayanla ilişkisi içinde tanımlaması olabilir. Harriot’ın metni, bu gözlemlerin kuvvetlendirilmesini önerir: İlk Virginia kolonisindeki İngiliz gücü potansiyel olarak tedirgin perspektiflerin kaydedilmesine ve hatta üretimine *bağlıdır*. Harriot, raporunun kendilerine hitap ettiği “Maceraperestler, Yardımseverler ve İyilikseverler”i şöyle anlatır: “Ayrıntılarıyla yazmış olduğum düşünceleri şudur ki; özel ilgi ve yönetim yardımıyla gerçekliğin kabullenilmesine ve sonuç olarak da gurur, itaat, korkuya getirilip bizi sevebilecekleri ümidi olduğunu düşünebilirsiniz” (381). Yabancı seslerin kaydedilmesi, bunların Harriot’ın metninde korunması; Kızılderili kültürünün bir kültür olarak atanması

ve böylece inceleme, disiplin, düzeltme, aktarına için aydınlığa çıkarılmasını sağlayan sürecin bir parçasıdır. Dayanaksızlığın veya bolluğun –diğer seslerin varlığının– anlık anlamı, bolluk olasılığını sonunda reddeden tek-yargılı güç tarafından üretilir; tıpkı Avrupa dini hakkındaki yıkıcı hipotezin sadece o dinin aşılması yoluyla sınanması ve geçerlilik kazanması gibi.

Söz ettiğimiz iktidarın, bir *yer-belirleme* yönteminin –yaşamı sürdüren kritik kaynakları (burada öncelikle mısır ve avcılık) bazılarında dağıtıp diğerlerinden esirgemenin bir yolunun– etkisi altında olduğunu ekleyebiliriz. Toplumların, kıt kaynakların dağılımında (örneğin, buğday makinesi) yaptıkları “trajik seçimler” ya da yüksek risklerin belirlenmesi konusunda (örneğin askerlik görevi) yapılmış dikkate değer çalışmalarında Guido Calabresi ve Philip Bobbit, karmaşık yaklaşım bileşimleriyle toplumların “trajik sonuçları, temel değerler olduğu varsayılan değerlerin reddedilmesini ima eden sonuçları” değiştirmeye çalıştıklarını gözlemler. Bu yaklaşımlar bir süre için başarılı olabilecekleri halde; temel değerlerin kurban edilmesinin ardından “yerlerini aldıkları yaklaşımların kusurları sayesinde taze yöntem karışımlarının deneneceği, planlanacağı...” ortaya çıkacaktır. Bunlar da bir “ardışık hamle stratejisi”, ya da doğuştan gelen bir kusurun eşzamanlı algılanışını ve bu algıyı aldatıcı bir cesaret içinde “unutma” kararlılığını yansıtan bir “karmaşık oyun” içinde, zamanla diğerlerine yol verecektir.³⁶ Dolaşısıyla herhangi bir sistematik düzenin, herhangi bir *yer-belirleme* yönteminin basit işleyişi, kendi sınırlamalarına maruz kalmayı kaçınılmaz olarak göze alır, hatta (belki de özellikle) temelini oluşturan ahlak ilkesini öne sürüyor olsa bile.

Bu maruz kalış; rahatça kurulmuş bir ideolojinin olağandışı koşullarla karşılaştığı, belirli bir iktidar biçiminin ahlak değerinin sadece varsayılmayıp aynı zamanda açıklandığı anlarda, en güçlü halini alır. Böyle bir an, sömürgecilerin en önemli Kızılderili müttefiki olan şef Wingina’nın bir ziyareti üzerine Harriot’ın bir anlatımında gözümüze çarpabilir. Kabilesini harap eden hastalığın aslında Hristiyanlık Tanrısı’nın işi olduğuna inanmış olan Wingina, İngilizlerin Tanrı’larından öldürücü büyüsünü bir düşman kabileye doğru yöneltmesini istemelerini rica etmeye gelmişti. Sömürgeciler, böyle bir duanın “Tanrı’ya saygısızlık” olacağını, Tanrı’larının gerçekten bu hastalıktan sorumlu olduğunu ama her şeyde olduğu gibi burada da sadece “takdir ettiği zaman

kendi isteğiyle” hareket edeceğini açıklamaya çalıştılar (379). Daha doğrusu, eğer insanlar Tanrı’dan salgın bir hastalık yaratmasını isteselerdi, büyük olasılıkla bunu yapmayacaktı; İngilizler böyle tanrısal bir yardımı ancak içtenlikle “aksi için” yani gerçeklik ve dürüstlük yararına uyum ve iyi arkadaşlık için “dua” ederlerse bekleyebilirlerdi.

Bu iddialardaki sorun, onların öz-bilinçli bir şekilde kötücül (III. Richard’ın veya Iago’nun olduğu gibi) olmaları değil, ürkütücü bir şekilde ahlaksal ve mantıksal olarak uygun olmalarıdır; veya bunun yerine, tedirgin eden şey birinin onları yaşaması, onların hemen reddedilemez uygunsuz etik teklifler ve dindar aldatmalar olmalarının verdiği tiksindirici histir; ve İngilizler bu hilelerle birlikte kendi varlıklarında gizli olan zorbalık ve saldırganlığı, veya basitçe iğrenç sorumluluğu kendilerinden gizlerler. Yorumlama an’ı, rönesans politik tanrıbiliminin öz-onaylayıcı, bütünüleyici karakterini –neredeyse bütün oluşların, hatta (veya hepsinden önemlisi) açıkça ahlaksız veya aykırı oluşların bile– hesabını verebilme yeteneğini, açıkça gösterir ve aynı zamanda da Machiavelli’den onun Hume ve Voltaire’deki eksiksiz anlatımına uzanan şiddetli uyanışını bizim için onaylar. Kendi yöntemiyle, Wingina’nın kendisi de Hristiyan etiğindeki dersinin yüce saçmalıklar olduğunu açıkça düşünmüştür. Ondan kısa bir süre sonra, hastalık düşmanlarına sıçradığında, dostça yardımları için, “onları vaatlerimizle tatmin etmediğimiz halde, onların arzularını gerçekler ve uygulamalarla yerine getirdiğimiz” için onlara teşekkür etmek üzere –sanırım kurnaz bir göz kırpmanın Algonquili karşılığı eşliğinde– İngilizler’e geri döndü (379). Harriot’a göre, kendi deyimiyle, bu “olağanüstü kaza” sömürge-nin büyük umutlarının bir başka göstergesidir.

Bir kez daha rahatsız edici bir manzara, –Yeni Dünya’da Hristiyan ahlakının işlevinin şüpheci bir eleştirisi– sadece çarçabuk kapanmak üzere bir an için göze çarpar. Aslında bu noktada yıkıcılığın nadiren varolduğunu hissedebiliriz ve meşru olarak kendimize, yıkıcı ve ortodoks olana ilişkin algılamamızın nasıl oluştuğunu sorabiliriz. Sanırım yanıt, *yıkıcı* teriminin bizim için, çağdaş izleyicilerin denetlemeye veya denetlemenin imkânsız görüldüğünde ortadan kaldırmaya çalıştıkları ve şu anda bizim hakikat ve gerçeklik duyumuza uyan rönesans kültüründeki o unsurları isimlendirmesidir. Yani, geçmişte “yıkıcı” olanın kesinlikle kendimiz için yıkıcı olmayan, içinde yaşayıp doğal kaynakları paylaştığımız düzen için tehdit oluşturmayan şeyler olduğunu buluruz:

Harriot'ın *Kısa ve Gerçek Rapor*'unda, dinin kurulmasındaki yanılsama işlevi, "görünmez mermiler" üzerine yoğunlaşmış birinin tanrısal hastalık kavramının ortadan kaldırılması, belli bir ilahi güç kavramınca hizmet edilen psikolojik ve maddi zevklerin açığa çıkması. Tam tersine, rönesans metinlerinde düzen ve otorite ilkeleri olarak, onları ciddiye alırsak kendimiz için yıkıcı olduklarını düşüneceğimiz şeyleri tanımlarız: dinsel ve politik mutlakçılık, doğum aristokrasisi, demonoloji, yarıdış psikolojisi ve benzerleri. Bu tip fikirleri yıkıcı bulmayışımız, onları gönül rahatlığıyla estetik veya politik düzenin ilkeleri olarak tanımlayışımız, rönesans metinlerinde yıkıcı olarak *andığımız* unsurlara serbestlik veren sınırlandırma sürecini kopyalar: yani, kendi değerlerimiz yabancı güçleri neredeyse zorlanmadan kontrol etmemize yetecek kadar güçlüdür. Harriot'ın *Kısa ve Gerçek Rapor*'unda bulduğumuz şey, Kafka'nın bir defasında Max Brod'a umut olasılığı hakkında söylediği bir sözün uyarlamasıyla en iyi şekilde betimlenebilir: Yıkım vardır, yıkımın sonu yoktur; sadece, bizim için geçerli değildir.

ii

Shakespeare'in oyunları esas olarak ve tekrar tekrar, yıkımın ve düzenliliğin üretimi ve denetimi ile ilgilidir; ve Harriot'ın metninde tanımlamış olduğum üç uygulama –sınama, kaydetme ve açıklama– *tekrarlı* teatral karşılıklarını her şeyden önemlisi devlet gücünün pekiştirilmesinde aracılık yapan oyunlarda bulurlar.

Bu karşılıklar sadece Shakespeare'de görülmez; onlar tiyatronun canlılığının temel kaynaklarından biri olan sınırsız bir kurumsal yaklaşımın işaretleridir. Elizabeth dönemi tiyatro toplulukları, kendisini zaten sahnesel gösterime adanmış ve dolayısıyla alımlama için yeterince olgunlaşmış olan politik bir otoritenin temel enerjilerinden bazılarını içine çekmeyi, yeniden şekillendirmeyi ve sömürmeyi becermişlerdi. Ama yalnız olmasaydı, Shakespeare her şeye rağmen bu enerjilerin, oyun-yazarı meslektaşlarından herhangi birinin yaptığından daha fazlasını içine çekmeyi becerirdi. Bunu yapmayı başardı çünkü kariyerinin başlarında, gücün sadece göz kamaştırıcı gösterimi değil –tören alayları, yürüyüşleri, girişleri ve Elizabeth'çi devletçiliğin gelişimi– aynı zamanda sistematik bir ilişkiler yapısında, Tudor toplumunun sınırlarındaki sömür-

geci söylemde yalıtıp tanımlamaya çalıştığım o bağlantılı stratejileri de içine aldığını anlamış olduğu görülür. Shakespeare açıkça bu tip stratejileri, sadece İngiliz kültürünün çok uzaklardaki Virginia üzerindeki etkisi üzerine derinden düşünerek değil, hemen etrafındaki dünyaya dikkatle bakarak, kraliçeyi ve onun güçlü dostları ile düşmanlarını izleyerek ve büyük İngiliz tarihsel kayıtlarını hayal gücünü kullanmak yoluyla okuyarak da yakalamıştır. Ve buradaki can alıcı nokta, kendi meşruluğunun ayağını kaydırmada suç ortağı olan bir otoritenin mantığa aykırı uygulamalarını ‘*temsil etmesi*’nden çok, bu uygulamalar tarafından aniden çıkarılıp düzenlenen zorlayıcı enerjileri tiyatroya *uyarlamış* olmasıdır.

Kendi ayağını kaydıran bir otoritenin temsil edilmesi, VI. Henry üçlemesindeki kıyaslanabilir temsil üzerine parlak bir yükselme gösteren II. Richard’ın temel kaygısıdır; ama o otoritenin ve gücünün sahneye tam olarak uyarlanması IV. Henry/1’e kadar başarılmamıştır. Elbette, bu oyunda çok az “kendi ayağını kaydırma” olduğunu ya da hiçbir şekilde olmadığını öne sürebiliriz: IV. Henry/1’de acil otorite –yani, Hal figürü etrafında katılaşılmaya başlayan otorite– VI. Henry’nin zayıflatılmış emrinden veya II. Richard’ın ölümcül bir şekilde kendini yaralayan asil isminden dikkat çekici bir şekilde farklıdır. Onsekizinci yüzyıl ortalarında Upton şöyle yazmıştır: “Prens Henry kral olduğunda, onun saygınlığına uygun bir karakter sergileyeceğini kim görmez?” Benim amacım prensin, Maynard Mack’ın sözleriyle, “İngiliz karakterinin güçlülüğünün ideal bir görüntüsü”³⁷ olarak yorumlanışına karşı gelmek değil; ama böyle ideal bir görüntünün kendi olumlu koşulu olarak, kendi kökten yıkılışının sürekli üretimini ve bu yıkılışın güçlü denetliliğini içerdiğini gözlemektir.

Hal’in bir “hilekâr”, suç ortaklığı yapan bir ikiyüzlü olduğu ve hem hizmet ettiği hem de somutlaştırdığı gücün yüceltilmiş gasp ve hırsızlık olduğu sürekli olarak bize hatırlatılır.³⁸ Ayrıca, bu uyanış Hal’in ahlaksal otoritesinin kanıtlandığı tam o anlarda kendini hissettirir. Bu yüzden, örneğin, Hal’in kurtarılışı şeması onun ilk meyhanе sahnesinin kapanışındaki tıradında dikkatle sergilenir, ama Harriot’ta incelemiş olduğumuz *açıklama* ediminde olduğu gibi, Hal’in kendi kendini haklı çıkarması her geçen an bunun karşıt-savına doğru gerilemekle tehdit eder. “Benliğim sözlerimden ayrı ne denli üstünse” der Hal, “O denli boşa çıkacak tüm beklentiler” (1.2.210-11). İnsanların ümitlerini yıkmak; onların beklentilerinden üstün olmak ve aynı zamanda onların

ümitlerini boşa çıkarmak, insanları kandırmak, ümitleri hayallere çevirmek, ihanet etmektir.

Üzerine tartışılan sadece Hal'ın oyunu üzerinde yoğunlaşan –asil babasının ve meyhane arkadaşlarının birbiriyle çelişen ümitleri– çelişkili arzular ve beklentiler değil; aynı zamanda bizim kendi ümitlerimiz, zarif yaratılışlı oyun tarafından sürekli olarak uyandırılan hayaller, sınırsız oyunsuluk, koşulsuz arkadaşlık, cömertlik ve güvendir. O hayaller belli ekolu, tılsımlı deyimler (“sen kral olduğunda”, “mutlu olacak mıyız?”, “bin sterlin”) tarafından simgelenirler ve tiyatro pratiğinin kendisinin bütün canlılığı, yoğunluğu ve zenginliği ile bağlanmışlardır. Yeats'in, özlü Shakespeareyen etki için kullandığı deyim, “çokluk duygusu”, parlak karakterleri, yoğunlukla farklılaştırılmış dekoru, göz alıcı sözel zekâsı; yüksek komedyayı, farsı, epik kahramanlığı ve tragedyanı birbirine katıp karıştırmayı ile birlikte özellikle *IV. Henry/1*'e uygulanabilir görünür. Oyun karşı konulmaz cisimlenişini Falstaff'ta bulan bir aşırı-bolluk rüyası uyandırır.

Ama o rüya tam olarak Hal'ın ihanet ettiği, daha çok, onun daha doğru deyişiyle “yalanladığı” şeydir. Bu oyunda o; *IV. Henry/2*'nin kapanışında olduğu gibi kararlı bir reddediş edimiyle değil; bolluğun daha kurnazca ve sürekli tüketimi ile bu şekilde davranır. “Bu koltuk benim *devletim* olacak,” diye açıklar Falstaff, kralın bölümünü doğaçlayarak, “bu hançer benim asam, bu *minder* de benim tacım.” Hal'ın kayıtsız cevabı hem gerçek, hem de temsili babasını beceriklilikle incitir: “Bence tahtın iskemleye, altından asan aktörün tahta hançerine, o değerli tacınsa zavallı bir dazlak kafaya benziyor.” (2.4.378-82). Hal, yalanlamanın prensi ve prensibidir – onun kendisi sahte bir arkadaşdır ve çevresindeki dünyadaki boşluğu açığa vurur. “Duyuyor musun, Hal?” Falstaff, kapıdaki emniyet müdürü ile birlikte yalvarır. “Saf altınla kalp para bir olur mu! Bak mesela sen — göstermesen de...” (2.4.491-93). Bu sözcükler, sahte olanı gerçek olarak kabul etmekten kaçınmaya dair olağan öneriye garip bir şekilde ters düşerek, kendilerini hem Falstaff'a hem de Hal'e bağlarlar: beni yasaya şikayet etmeyin, çünkü ben, Falstaff, gerçekten sizi hayranlıkla seven arkadaşınızım, basit bir asalak değilim; ve ayrıca, kendinizi, Hal, basitçe hak iddia eden biri olarak görmeyin, değerinizin yalanlamaya bağlı olduğunu düşünmeyin.

“Saf altın”; içsel bir değer taşıdığı, otorite damgasına bağımlı olmadığı ve dolayısıyla keyfi olarak kopyalanmasının veya değerinin düşürülme-

sinin mümkün olmadığı, kendi koşullarından farksız olduğu, değerinin kendisinden çalınamayacağı konularındaki yaygın inanç nedeniyle oldukça çekicidir. Bu, Falstaff'ın Hal'e karşı ileri sürdüğü ve Hal'in, sanki Falstaff'ın ceplerini boşaltırmış gibi, içini boşalttığı özdeşlik hayalidir. "Ne buldun?" "Kâğıtlar dışında hiçbir şey, efendim" (2.4.532-33).³⁹ Hal bir anti-Midas'tır: dokunduğu her şey süprüntüye dönüşür. Ve bu değer kaybettirme kendi değer anlayışının, içsel değil, şarta bağlı, kalp para dolaşımına ve görüntülerin ustaca idare edilmesine bağımlı bir değer anlayışının kaynağıdır:

Ve donuk zemin üstünde parlak metal gibi
Kusurlarımın üstünde ışıldayan erdemlerim
Değerini gösterecek. Altında olmayanlardan
Daha çok göze çaracak, dikkatleri çekecek.
En beklenmedik anda kimliğim değişince,
İşlediğim kusurlar da sanata dönüşecek.

(1.2.212-17)

Böyle dizeler, Empson'ın belirttiği gibi "prense karşı kötü şeyler hissedilmeden yazılmış olamazlar", yine de bu kötülük onun otoritesinin "ironik bir onaylanışı" ile uyumsuz değildir.⁴⁰ Bolluk hayalleri tamamen terk edilmemiştir –Falstaff'ın özellikle oyunun kendi sınırlandırmalarından taşan hayali bir yaşantısı vardır– ama IV. Henry/I'in gün ışığı dünyası; taklitlerinden birine ve dolayısıyla Bolingbroke'un kurnazlığı (kendi "taklitlerini" savaş meydanına gönderir) ve Hal'in hesapları yardımıyla idare edilen birine, giderek daha çok benzer. Bir "perişan" –şişman Falstaff'ın Hal için tanımı– bir kıtlık dünyası içinde zafer kazanır. Sürekli yön değiştiren bağılıklarımız aracılığıyla IV. Henry ile oğlunu zirvede ve "yulaf fiyatları arttığından beri asla neşelenemeyen" (2.1.12-13) Robin Ostler'ı alta tutan güç yapısının gizil dayanıksızlığını her noktada algılayabilmemize rağmen; Hal'in "kurtarılmı" sı bu delişmen prensin oynamaktan oldukça zevk aldığı o eşek şakalarının sonucu kadar kaçınılmaz ve çaresizdir. Doğrusu, oyunun vurguladığı gibi, bu kurtarılmış, hareketin kendisine yöneldiği bir şey değil, teatral temsil edişin her anında meydana gelen bir şeydir.

Değişkenin ve kaçınılmazın birbirine aynı şekilde esir edilmesi, oyunun *kaydetme* edimlerinde, yani bölgenin yöneticileri tarafından idare edilen diyarların dışında yaşadığı görülen sesler duyduğumuz

anlarda görülebilir. Bu sesler Falstaff'ta var olurlar ve ilahlaştırılırlar, ama onların varlığının tamamen Hal'e bağlı olduğu, onun politik amaçları ile sınırlandırıldığı saptanır, çünkü onlar onun katılımıyla estetik olarak onaylanır. Bu sınırlandırmanın kusursuz simgesi Falstaff'ın Shrewsbury'ye doğru yol alan kumpanyasıdır: "Hırsızlık ederken yakalanıp kovulmuş uşaklar, küçük kardeşlerin küçük oğulları, kaçak meyhaneci çıracıları, meteliksiz kalmış seyisler; huzurlu bir dünyanın ve uzun süreli barışın asalak kurtları" (4.2.27-30). Bir vaizin bize anlatacağı gibi, bunlar Elizabethyen yıkımın kusursuz örnekleridir – toplumsal üstlerine karşı umutsuz isyanlar içinde düzenli olarak ayaklanan sapsiz insanlar. Yarım yüzyıl sonra, onlar New Model Army'nin böbürlenmiş neferleri olacaklardı ve disipline edilerek devrimci güç haline geleceklerdi. Ama burada onlar kurulu düzenin savunucuları olarak hizmete zorlanacaklardı, Falstaff'ın Hal'a dediği gibi, "Kargı talimi için güzel hedef olurlar! Top yemi işte canım, top yemi!" Güç için olduğu gibi top için de ve bu yiyeceğin tüketimi kadar üretiminin de büyükler tarafından yapıldığını ekleyebiliriz.

Poins'in suç ortaklığıyla birlikte Hal'in çelimsiz meyhaneci Francis'i "hemen" sözcüğünün mekanik tekrarına indirmediği o garip küçük sahnede, Shakespeare bize bu üretimi bir an için gösterir:

Prens: Hayır, ama dinle, Francis: bana vermiş olduğun şeker, bir penilik miydi?

Francis: Ah, keşke iki olsaydı.

Prens: Benden sana bin pound – hem de istediğin zaman alabilirsin.

Poins: (İçerden) Francis!

Francis: Hemen, hemen!

Prens: Hemen mi Francis? Hayır, Francis; yarı Francis; ya da Francis, perşembe günü; daha doğrusu, Francis, sen ne zaman istersen.

(2.4.58-67)

Böyle bir andaki Bergsoncu komedya, Hal'in insan olasılığını şiddetle indirgeyişi içine oturur: "Herife bak, bir kadından doğma olduğu halde," der sahnenin sonunda, "papağandan az konuşuyor!" (2.4.98-99). Ama bizi ilgilendiren asıl konu, Hal'in ortaya koyduğu indirgemenin kendisini üretmesidir. Bu üretimin durumu, onun teatral gösterimi, Hal'i sadece üzerinde oynadığı dilsel yoksulluk içinde değil, aynı zamanda Francis'in hizmet etmesi gereken beş yıllık çıracılığın yoksulluğu içinde de gösterir: "Beş yıl!" diye haykırır Hal, "Vay canına! Tas tıngırısına daha epey katlanacaksın" (2.4.45-46). Ve prens bu gaddarca

emrin üretimine bulaştıysa, emrin iptaline de bulaşmıştır: “Ama, Francis, sende yürek yok mu; şu yamaklık işine boş verip tabanları yağlasana?” (2.4.46-48).

Bu belirgin an’ın –prens’in, چراغın hoşnutsuzluğunu kışkırttığı– Hal’in kendi çıraklığı hakkında olduğu varsayılan huzursuzluğu ile esrarengiz bir şekilde bağıntılı olduğunu düşünmek kışkırtıcıdır.⁴¹ Otoriteye karşı bir isyanın anlık görünüşüne; Francis’in neden geri dönmek zorunda olduğunu anlamasına fırsat vermeden işine geri göndereceği hesaplanan birkaç karanlık sözcükle hemen son verilir:

Prens: Öyleyse neden kahverengi biçin senin tek içkin? Bak, Francis, beyaz kanvas yeleğin kirlenecek. Berberistan’da bundan başka bulamazsın.

Francis: Efendim?

Poins: (İçerden) Francis!

Prens: Hadi gitsene, şapşal; bak seni çağırıyorlar!

(2.4.73-79)

Francis önceki öneriyi kabul ederek efendisini soyup kaçarsa, oyunun ima ettiğine göre, Falstaff’ın topluluğundaki “isyan edilen meyhaneciler”den biri, kraliyet taraftarları olarak ölümlerine doğru ilerlemelerinden çok önce zaten ölmüş olan adamlardan sadece biri olarak kendisine bir yer bulacaktır. Hal’in kasıtlı olarak mistifiye eden sözlerinin anlamını izlemesi ve tas tınırdatmaya devam etmesi daha iyi olacaktır. Prens’e gelince, az önce kabaca tanımladığımızın ötesinde, onun bu kısa değiş-tokuşa olan ilgisi; onun Francis’in girişinden az önce Poins’e kendini övmesi ile ortaya atılır: “Alçalmanın en ince teline dokundum. Üç garson yamağıyla da kan kardeşi oldum ha! Senli benliyiz hem de – Tom, Dick ve Francis” (2.4.5-8). Prens, alçalmanın ince telini, eğer alçalmanın tüm notalarını çalacak ve dolayısıyla enstrümanın ustası olacaksa çalmalıdır. Ve onun kendi güdülerini gizleme ve kendi dilini yoğunlaştırma becerisi, kendisinin bir başkası tarafından istismar edilmeyeceğinin güvencesini verir.

IV. *Henry/1*’deki bu sahnelerin, Harriot’ın metninde *kaydetme* olarak tanımladığım; bir sözlükte Harriot’ı doruğa yükselten bir biçime, ileri düzeyde kaydetme edimlerini kolaylaştırmak ve dolayısıyla Virginia’daki İngiliz gücünü pekiştirmek üzere tasarlanmış bir *Algonquice*-İngilizce sözlüğünün ilk aşamalarına benzediğini düşünüyorum. Bu benzerlik belki en açık şekilde Hal’in kendi meyhane argosu sözlüğünde görülebilir:

“Onların dilinde, ‘kafa çekme’ye ‘kızıl çalmak’ diyorlar; içmeye ara verip soluk almaya kalkışınca, ‘Hoop devam edelim!’ diye bağırıyolar. Yani çeyrek saatte öyle ustalaştım ki, artık ömür boyu bir tenekeciyle kendi dilinde içebilirim.” (2.4.15-20). Bu derslerin potansiyel değeri, bir “yeraltı sürüngeni” ile arkadaşlarının konuşmalarını kaydetme gücüne duyulan işlevsel merak, Hal’ın gülerек anımsadığı bağlılık ifadelerinde bir an için görülebilir: “Yemin ettiler... Kral olduğumda, Eastcheap’te ne kadar iyi adam varsa arkamda olacaktı” (2.4.9-15).

Bu gibi anları Harriot’ın metninin bazı yanlarına benzetmeye, biraz anlamsız bir şey olduğu iddiasıyla karşı çıkılabilir; *IV. Henry/I* bir oyundur, sömürge şeması içinde potansiyel yatırımcılar için bir arazi parçası değildir ve Shakespeare’in kafasında olduğundan emin olabileceğimiz değerler, tartışmanın akışına göre, yalnızca, teatral değerlerdir. Ama, teatral değerler bir ayrıcalıklı okuyazarlar diyarında, bir metinsel veya hatta kurumsal öz-kavramsallık diyarında var olmaz. Shakespeare’in tiyatrosu ne tahta duvarlar tarafından yalıtılmıştı, ne de sadece tamamen kendisi dışında kalan toplumsal ve ideolojik baskıları yansıttı. Elizabeth ve Jakoben dönemi tiyatrosu ise, toplumsal olaylarla karşılıklı ilişki içerisinde bir “toplumsal vaka”ya dönüşmüştü.

IV. Henry/I’in tiyatronun çıkarlarını iktidarın çıkarlarından uzak tutmanın olanaksızlığı üzerinde ısrarcı olduğu eklenebilir. Hal’ın karakteristik eylemi oynamak, ya da daha belirgin bir şekilde, teatral doğaçlamadır – onun rolleri babasını, Hotspur’u, Hotspur’un karısını, yapay ve resmi bir tavır içinde bir hırsız, savurgan biri olarak kendisini ve tövbekâr biri olarak kendisini içerir ve kendi davranışını tamamen, oyunun büyük bir bölümü boyunca canlandırdığı bir rol olarak kavrar. Bu rol yapmanın en sonunda onun gerçek kimliğine ulaştırmasını ümit edebiliriz: “Bundan sonra daha çok kendim olacağım,” diyerek Hal babasına söz vermiştir (3.2.92-93). Ancak Hotspur’un öldürülmesiyle, Hal bütün teatral maskeleri reddetmez, yalnızca birini diğerinin yerine koyar. Oyunun ortalarında Hal şöyle der: “Öyle bir zaman gelecek ki / Bu kuzeyli gençlik / benim cüretkârlığımı tüm iyi amellere yeğ tutacak” (3.2.144-46); o zaman gerçekten *geldiğinde*, oyunun kapanışında, Hal sanki değiş-tokuşun tamamlandığını belirtmek istercesine, ölü Hotspur’un “ezilmiş yüzünü” (5.4.96), kendi “iyilikleriyle” [*favours*] (yani, bir eşarp ya da başka bir amblem ile, ama *favor* [*iyilik*] kelimesi onaltıncı yüzyılda “yüz” anlamına da gelir) gizler.

Öyleyse teatrallik iktidara karşı sorumlu tutulmamaktadır; iktidarın esas biçimlerinden biridir. Hal'ın verdiği sözü öngören mısralarda, kızgın IV. Henry, Worcester'e şöyle der: “Bundan böyle daha çok kendim olacağım / Güçlü ve korkulası, kendi durumum olmak yerine” (1.3.5-6). “Kendisi olmak” burada, birinin doğal yapısını, ya da bizim normal olarak özü çekerdeği olarak tasarladığımız şeyi işlemek yerine birinin rolünü, iktidar şeması içinde canlandırmak anlamına gelir. Daha doğrusu, doğal bir yapı olarak böyle bir şeyin, teatral bir kurgu biçimi dışında oyunda var olduğu hiçbir biçimde açık değildir: Falstaff'ın ellerinde *ıçgüdü* kelimesinin coşkulu bir retorik; maskeli prensten uçuşu için o anda uydurulmuş bir bahane, haline geldiğini hatırlarız. “İçgüdüye dikkat — gerçek prensle aslan bile dokunmaz. İçgüdü müthıştır; benimki içgüdü korkaklığıydı. Ömür boyu benim için gurur verici bir anı olacak bu: ben, yiğit bir aslan; sen, gerçek bir prens” (2.4.271-75). Her iki sav da –Falstaff'ın doğal yiğitliğe, Hal'ın meşru hükümdarlığa yaptıkları– satırların gizlice belirttikleri gibi, eşit değerdedirler.

IV. Henry/1'de, teatrallikten ve dolayısıyla doğaçlama gücünün sürekli başkasından bir kaçış olasılığı tarafından tekrar tekrar hayal kırıklığına uğratılırız. Ama yine de biz tiyatronun içindeyiz ve duyduğumuz haz hiçbir kaçışın olmamasına bağlıdır ve alkışımız bizim hapsedilmemizin zaferini onaylar. Oyun; fikir serbestliği ve dayanışma görüntüleriyle bizi cezbederek, ümitlerimize ihanet ederek sonunda kendisini “rehinden kurtararak” ve bu ihanet ile bizim biraz tedirgin hayranlığımızı kazanır; tıpkı kendi ana karakterinin yaptığı gibi. Dolayısıyla bu *genişlik* oyununun garip dengesi –birbirinden ayrı, canlı bir şekilde fark edilen diyarların sürekli çoğalması– ve saldırgan klostrofobi ortaya çıkar: Bu diyarların aynı anda hem yaşamsal hem de fakirleştirilmiş bir güç tarafından emilmesi. Denge neredeyse kusursuzdur. Sanki Shakespeare bir şekilde IV. Henry/1'den geçerek, Tudor topluluğunu bir arada tutan birbirine karşıt ama kenetlenmiş güçler sisteminin tam merkezine ulaşmış gibidir.

iii

Ancak Hal'ın kariyerinin kroniğini sürdüren oyunlara, IV. Henry/2 ile V. Henry'ye dönersek, sadece daha önceki oyunda dengelenmiş

güçlerin çekilip ayrıldığını değil, – IV. Henry/2'deki klostrofobi galibi, V. Henry'deki genişlik galibi⁴² – aynı zamanda bu yeni bakış açısından IV. Henry/1'in kusursuzca dengelenmiş bir oyun olarak tanıdık imgelemi yeniden gözden geçirilmelidir. “Denge” olarak görünen şey daha yakın bir incelemede ahlaksal veya estetik düzen olarak süslenmiş radikal kararsızlık gibi görünebilir; berraklık olarak görünen şey artık zaman kazanmak ve bir yanılsamanın çöküşünü önlemek için bir sihirbazın şaşırtma amaçlı hilesi gibi görünebilir.⁴³ Dalgalanmak değil ama boğulmak.

IV. Henry/2'de karakteristik iktidar işleyişleri bundan önceki oyunda olduğundan daha az belirsizdir: artık, her biri kendine ait değerler sistemiyle, kendine ait yüksekliklerde uçan bolluk imgelemleriyle ve kendi kötü hayalleriyle birbirinden ayrı diyarların can çekişen yanılsamaları yoktur. Şimdi açıkça, yırtıcılık ve ihanet üzerine kurulmuş tek bir sistem vardır. Hotspur'un sarhoş edici gurur hayalleri artık ölmüş ve yerine kurnaz ama âciz düzenbazların soğuk isyanı gelmiştir. Meyhanede rasgele duyulan o ılık, cümbüşlü gürültülü –isyanın yıkıcı bir alternatifinin işareti gibi görülebilecek gürültü– bir müşteriye ölesiye döven bir fahişe ile bir kabadayının sesi haline gelir. Ve, önceki hırsızlıkları içsel zarafet hayalleriyle yıldızlanan Falstaff, şimdi hastalıkları yararlı şeylere dönüştürmekten bahsetmektedir (1.2.248).

Bu oyunda sadece Prens Hal, artık bezginlik ve şaşkınlık nöbetlerine maruz kalarak, daha az alçakça planlar yapıyor görünür. Ama bu değişim onu insanlaştırmaktan çok (Auerbach'ın ünlü bir makalede kanıtladığı gibi), ihanetlerin sistematik olduğunu açığa vurmaya yarar. Bunlar ona ve onun yararına olan şeylerdir. İşe yaramaz arkadaşlarını satarak “insanların ümitlerin yıkmak” niyetini artık kendi kendisiyle konuşmasına gerek yoktur: bu satış nesnelerin yapısı tarafından gerçekleştirilecektir; bu oyunda zaman ve gereklilik ikiz-isimleri altında kavranan bir yapı. Ve yine böylece, Hotspur (bu oyundaki sesi Pistol'ın *Marlovyen* kabadayılık parodisinin tek hatırlatıcısı) gibi tehlikeli, gösterişli bir düşmanla kahramanca dövüşmeye artık gerek yoktur; isyankârlar Hal'ın küçük kardeşinin, Lancaster'in fazlasıyla erdemli John'unun sahte sözleri tarafından şerefsizce de olsa beceriklilikle idam edilmişlerdir. Yalanlarını mühürlemek için, Lancaster çok uygun bir şekilde yemin eder: “Kanımın onuru ile” (4.2.55), Falstaff'ın Hal'ı gözlediği şekilde, babasından miras soğuk kanı.

Yabancı seslerin –varlıklarına ilişkin edebi bir iz bırakma gücüne sahip olmayanların seslerinin– kaydedilmesi bu oyunda, prensin suç ortaklığının teatral yanılması bile olmaksızın, devam eder. Kral hâlâ oğlunun bir savurgan olduğundan ve ölümünden sonra krallığın çökeceğinden emindir, belki de düşüncede alışılmamış bir avunma yolu bulur – ama disiplinler otoriteye gizli bağlılığını (tüm görünümlere karşı) açıklayan artık sadece Hal değildir. Warwick kralı, prensin Eastcheap’ın iyi erkeklerine duyduğu ilginin tamamen olmaları gereken şey olduğuna ikna eder:

Prens o arkadaşlarını inceliyor;
 Bir yabancı dili inceler gibi. Dili öğrenmek için
 En kötü anlamlı kelimelerin bile tanınıp öğrenilmesi gereklidir.
 Ama bir kere öğrenildikten sonra,
 Siz majestelerimizin de bildiği gibi,
 Artık bu kelimelerin kullanılmasına gerek kalmaz:
 Tanınır ve önemsenmezler o kadar.
 İşte Prens de, zamanı gelince,
 Yandaşlarını, bu çirkin terimler gibi,
 Atacak bir kenara; anılarını ise
 Başka insanların yaşamını değerlendirmede
 Bir ölçü ya da örnek olarak kullanmak üzere saklayacak.
 Böylece geçmişteki kötülüklerden,
 İyi yönde yararlanmış olacak.

(4.4.68-78)

İlk olarak dil analojisi prensin yaptığı başıboş gezintileri, ustalık arayışına benzetir: kusursuz dilsel yeterlik, bir dile “hâkim olma”, mümkün olan en zengin sözcük haznesini gerektirir. Ama Warwick’in sözlerinin gizemi –: “tanınmak ve nefret edilmek”– Hal’in dilsel araştırmalarının derhal ustalığın ötesine iter. IV. Henry/1’de Hal, meyhane argosundaki ustalığıyla övündüğü zaman en azından bir an için toplumsal bir bağa, topluluğun en uçlardaki alt ve üst noktalarının evcimen bir birlikte içme törensel davranışı içindeki insancıl arkadaşlığa tanıklık ettiğimizi tasarlamamıza izin verir. Daha önce belirttiğim gibi, oyun iyi tanımlanmış politik çıkarları içerdiği de açığa vuruluyor olabilir ama bu çıkarlar, Victor Turner’ın “komünitalar” –normal olarak bir insan topluluğunu yöneten hiyerarşik düzenin anlık bozulumu üzerine kurulmuş bir birlik– olarak adlandırdığı şeyin hayalini kurma keyfi

için, kısaca da olsa, parantez içine alınabilirler.⁴⁴ Ve bu birliğin verdiği genişlik duygusundan geri çekildiğimizde bile, oyunun büyük bir kısmı için, en azından Hal'ın şaşırtıcı becerisinden, kendi içinde haklı olarak kutladığı ustalıktan keyif almamıza izin verilir.

Bir başka dil öğrenmek; bir başka insan topluluğunun varlığını onaylamak ve ne kadar kabaca olursa olsun bir başka toplumsal dünyada iş görme yeteneği kazanmaktır. Hal'ın herhangi bir tenekeciyle kendi dilinde içmek hakkındaki sözü, şaka yoluyla da olsa, aşağı sınıfları krallık içinde başka bir insan topluluğu, yabancı bir kabile –nüfusu kendininkinden oldukça yoğun– gibi gördüğüne işaret eder. Bu algılaşmanın Shakespeare'in oyununun sınırlarının ötesine yayılması; Yeni Dünya'daki orta ve üst-sınıf İngiliz göçmenlerin Amerikalı Kızılderilileri bir başka ırktan çok, kendi aşağı sınıflarının bir uyarlaması olarak gördükleri kanıtı ile öne sürülür; bir tarafın tenekeçisi, bir başkasının Kızılderilişidir.⁴⁵

Hal'ın sözlüğü başlangıçta, *ateş, yiyecek, barmak* sözcüklerinin Algonqui'ce karşılıkları ile birlikte, Harriot'ın *Kısa ve Gerçek Rapor*'undaki pratik sözcük listesine benzer görünürse; Warwick'in, Hal'ın niyetlerini anlatımı, farklı bir sözlük çeşidiyle, aşağı sınıfları anlama ve kontrol etme girişimiyle daha belirgin şekilde bağıntılı bir sözlükle, daha doğrudan bir benzerlik önerir. Ben, suçluların ve serserilerin onaltıncı yüzyıl anlatımlarına iştirilmiş tekinsiz sözlüklere gönderme yapıyorum. Thomas Harman, büyük kişisel bedel karşılığında derlenen otantik bir liste olduğunu öne sürdüğü şeyi (kendi retorik yeteneklerini sergilemek üzere tasarlanan gülünç bir gösterişle) sunarken “Burada ben bu başboş ve tembel'in uyarı, kötü anlatım tarzını iyi okuyucunun önüne koyarım” der.⁴⁶ Söylediğine göre onun kitapçığı, *A Caveat for Common Cursitors*; bilgi aldığı kişiler “olağanüstü yıkıcı ve kurnaz” oldukları için, çok zor bir kişisel araştırmanın meyvesidir. Ama “adeta yaltaklanan sözcüklerle, para ve güleriyüz ile”; “isimlerini veya bana göstermiş oldukları herhangi bir şeyin asla ortaya çıkarılmayacağına dair, onlara güvenilir bir söz vermekten kaçınmadan”, onların yöntemleri hakkında birçok şey öğrenmiştir (82). Harman, onların kendisine verdiklerini yayımlamaya neşeye devam eder ve işini sadece bir “seyyar satıcı Fransızcası” sözlüğü ile değil, alfabetik bir isim listesi ile de bitirir, böylece bu günahkâr başboşların “en aşırı biçimde cezalandırılması” için çıkarılan kanunlara uygulama yolu açılmıştır.

Harman'ın öznelerinin, dürüst insanlar, fahişeler, Abraham insanları ve benzerlerinin –Doll Tearsheet'e veya Bayan Quickly'ye oranla– toplumsal gerçeklikle daha fazla ilişkiye cesaret edip edemeyecekleri açık değildir.⁴⁷ *Caveat*'ın büyük bölümü, tıpkı dönemin diğer tavşan-avlama kitapçıkları gibi, bir alay kitabı havasındadır: düzenbazların ve dolandırıcıların, gerçekçi gözlem olarak cezalandırılmış eski-zaman öyküleri. (Dolandırıcıların cezalandırıldıkları tutukevi için kullandıkları terimin, Harman'a göre, “the harmans” olması ümit verici değildir.) Ama Harman en azından doğru gözlem ve kaydetme izlenimini aktarmakla ilgilenir –bu, açıkça, kitabın satış amaçları arasındadır– ve bunu yapmak için kullandığı temel retorik araçlarından birisi, ihanet baharatıdır: o sürekli, kendisine söylenen herhangi bir şeyi asla açığa vurmamak üzere verdiği heybetli sözlerle dikkat çeker, çünkü onun sözünden dönmesi açığa vurduğu şeyin doğruluğunu ve önemini kesimler.

Bir orta-sınıf Prens Hal'ı olan Harman, ikiyüzlülük yoluyla normalde kendi türünden gizlenmiş bir dünyanın anahtarına ulaşmış olduğunu ve ikiyüzlüleri kendi dünyalarında tanımlama ve yok etme konusunda okuyucularına yardım ederek o anahtarı krallığın yararına kullanacağını öne sürer. Harman'ın kendi kişisel girişimleri –gururla bildirdiği (ya da icat ettiği) keşif ve kavrama edimleri– yeterli değildir; sadece onun kitabı dolandırıcıların kurnaz hünerlerini bütünüyle meydana koyabilir ve bu şekilde yargıçları ve *cezalandırıcıları* daha tetikte ve hoşgörüsüz olmaya sevkedebilir. Tıpkı IV. Henry oyunlarında teatrallığın kraliyet gücünün can alıcı etkenlerinden biri olarak temalaştırılması gibi, *A Caveat for Common Cursitors*'da da (ve İngiltere ve Fransa'da dönemin birçok tavşan-avı edebiyatında) kitabın yayımlanması, metnin kendisi içinde toplumsal düzen ve suçlu sahtekârın meydana çıkarılması için bir güç olarak gösterilir. Basılmış kitap yaygın bir şekilde yayınlanabilir ve kolaylıkla yeniden gözden geçirilebilir, böylece, serse-rilerin isimleri ve hileleri onlar dürüst bir vatandaşın kapısına gelmeden önce bilinebilir; sanki bu devingenlik yeterince maddi değilmiş gibi; Harman, kitapçığının henüz yarısı basılmışken, matbaacısının kendisine özellikle kurnaz bir “sahte deli”yi –bir saralı taklidini– kavramasına yardım ettiğini öne sürer. Harman'ın anlatımında matbaacı dedektif kesilir, önce sahtekârı yakalamak üzere caddeden aşağı koşar, sonra bir fırsatını bulup onu “uygun imalarla” (116) ve bir merhamet gösterisiyle polisin ellerinde tuzığa düşürür. Bu tarz korkutucu öykülerle

Harman, kitabın serserileri avlama ve onlara cezalarını buldurma gücünü gerçek kılar.

Bu tip anlatımların tehlikesi, etik sorumluluğun kendini dönüştürmesidir. İnsanlar –kitapta da olduğu gibi– düzenin güçleriyle işbirliği yaparak kumpas ve ihanete bel bağladığı, iyilere kıyasla daha talihsiz ve kötü korunan taklitçiler, belki de yaban bir toplumun ikiyüzlülüğüne karşı gelen ilkel asiler olduğu açıkça ortaya çıkan kimselerdir. Böyle bir yer değişmenin tam olarak, dönemin dolandırıcı edebiyatında tekrar tekrar meydana geldiği görülür; Harman'ın azarlarına, zayıf da olsa; tükenmeyen bir asaletle cevap veren fahişeler ve ölümlerden, bir başka yerde yaşamlarının büyüklerin yaşamlarının en kötü taklitleri olduğunda ısrar eden, kusurun kendini iyi ifade eden savunucularına kadar:

“Sizin yeryüzündeki deneyiminiz benimki kadar büyük olmayacaktır (der, bir zâr dolandırıcısı), ama yine de eminim ki hiçbir insanın, kendisine yardım edebilmesi için kişisel bir yönteme, dünyanın tanık olduğundan fazlasına, sahip olmazsa dürüst bir insan olamayacağını görüyorsunuz. Eğer bu dünyada kendi yarıklarının üzerine böyle büyük bir iskele oluşturmak zorundalarsa, asilzadelerin şimdiki gibi davranabileceklerini mi düşünüyorsunuz? Avukatların medeni hukuk mahkemesi ve tüm yargıları, adalet ve bilinci yetersiz olsaydı, onların böyle kazançlı olabileceklerini mi düşünüyorsunuz. İşyerlerinin çok pahalıya satın alındığını ve satın alanların kısa zamanda zenginleştiğini varsayın, ganimeti satışın dürüst bir amacı olarak görmezlerse? Tüccarlar yalan söylemeden, mallarını yanlış tanıtmadan ve satıcıyı iplik ve renk konularında kandırarak türlü hilelerle mallarını satmadan, bu kadar çabuk zenginleşip bir baronun malvarlığına ulaşabilir ve tüm neslini beyefendiler haline getirebilir miydi?”⁴⁸

Bu zıtlıkların dolandırıcı literatürünün özünü oluşturmalarına rağmen, tasarlanmış etkilerini yıkıcı olarak kabul etmek, Shakespeare'in tarihçelerindeki –çoğu kez Falstaff tarafından dile getirilmiş– karşılaştırılabilir parçaları da benzer bir anlayışla kabul etmek kadar yanlış olurdu. Yıkıcı sesler düzen onaylamaları tarafından ve onların içinde üretilirler; güçlü bir şekilde ifade edilmişlerdir, ama o düzeni zayıflatamazlar. Doğrusu, Harman'ın –Shakespeare'den çok daha kaba olan– örneğinde olduğu gibi, bu düzen, ihanetin hem varlığı hem de algılanması olmadan ne olasıdır ne de tam olarak inandırıcıdır.

İhanete olan bu bağımlılık, Harman'ı, dolandırıcılardaki ikiyüzlülük ve samimiyetsizliği suçlamaktan ve okuyucularını onları küçümseme ve kovuşturmaya kışkırtmaktan alıkoymaz. Aksine, Harman'ın ahlaksal öfkesi anlaşılabilir bir şekilde, sanki kınamanın retorik saldırganlığı onu

tüm suçlardan arındırmış gibi, kınadığı hilekârlığın içine kendisinin de bulaşmasıyla yüceltilmiş gibidir. Onun yerine getirmediği sözler, toplumsal refahın güvenliği için gerekli stratejiler olan nezaket davranışlarıdır. “Ahlaksızlığın kaba, gergin bir yığın halinde saldırısı” kendisini uygar konuşmanın sınırları dışında bırakmıştır; adalet tam olarak, onları dağıtmak için gerekli tüm ölçütleri kullanır. Harman’ın sahte yeminleri, sahte yemin satıcıları topluluğunu belirleme ve yok etme aracıdır. Hastalık bulaştırıcı birkaçı, içinde, kendilerine gizlilik sözü verildikten sonra açığa vurulan alışkanlıklarının gözler önüne serildiği “benim bu kitabıma üzülecek, öfkelenecek, küfredecek ve dik dik bakacaklardır”; ama çoğunluk dürüst serzenişte birleşeceklerdir: “Şerefli olan onları hor görecektir; saygıdeğer olan onları reddedecek, sadakatli olan onlarla keskin bir şekilde alay edecek, çiftçi onlara tamamen karşı gelecek, işçiler onları açıkça azarlayacak, kadınlar alkışlayan elleriyle onlara haykırarak” (84). Dolandırıcılar hakkında okumaktan hoşlanmak; onlardan nefret etmek ve onların insafsız ihanetini onaylamaktır.

IV. Henry/2’nin başarılı bir eleştirisi şunu gözler: “Oyunun dürüst insanları daha geniş bir düzen içine karışıp kaybolurlar; ahlaksız insanlar ise o daha geniş düzene karşı koyar veya onu kötüye kullanırlar”⁴⁹ Bu yeterince doğrudur, ama tıpkı Harman’ın dolandırıcı düşmanları topluluğu gibi, bu oyundaki Lancastrian eyaletinin “daha geniş düzeni”nin, yemin bozmaların sırtından geçindiği görülür. Shakespeare, ahlaklı ve ahlaksız insanların bu şekilde ayrılmalrı içinde örtülü olarak hissedilen iğrençliklerin hiçbirinden çekinmez, Harman’da ve diğer yüz adet metinde bulmuş olabildiği tutarsız biçimi alır ve onu güçlendirir, böylece; çağdaş prensin öz-şekillenmesi gibi, çağdaş devletin kuruluşunun da hesaplama, gözdağı verme ve dolandırma davranışları üzerine oturduğu gösterilir. Ve bu davranışlar, izleyicilerin, tam olarak bu devletin öznelerrinin, karşılığında para verip alkışladıkları bir eğlence içinde gösterilir.

IV. Henry/2 boyunca, yalnızca ayrıntıların takınaklı sayımı ile güçlendirilen bir sıkışma duygusu vardır: “Yortu haftasında Çarşamba günü, Yunus Salonu’nda kömür ateşinin önünde, yuvarlak masanın etrafında otururken, yarı yaldızlı bir kupa üzerine yemin etmişin bana...” (2.1.86-89). Justice Shallow’un bahçesinde, bu bunaltıcı ayrıntılı ve ümit verici sıkışmadan kurtuluşla ilgili birkaç alacakaranlık an’ı bulabiliriz, ama Falstaff acımasızca bunları değersizleştirir – ve bu değersizliğin kanıtlanması öyle ustaca, öyle şaşırtıcıdır ki, biz onu kıvançla karşılarız: “Clement

Staj Evi'inde hatırlıyorum onu, herif sanki yemekten arta kalan peynir kabuklarından yapılmış! Çıplakken, üzerine bıçakla acayip bir kafa kazınmış, çatal başlı bir turpa benziyordu tam" (3.2.308-12).

Geriye kalan doğanın kanunuydu: Güçlüler zayıfları yer. Yine de bu, Shakespeare'in izleyiciyi alkışıyla onaylamaya davet ettiği şey değildir pek. Harman gibi, Shakespeare de, bu denli açıkça alaycı bir toplumsal düzen kavramını onaylamayı reddeder, daha çok otoriteyi derinden sarsacak bir etkiye sahip olması gereken hareketler sonradan o otoritenin destekleri haline gelir. Bu oyunda, IV. Henry/1'de olduğundan çok daha insafsızca, ahlaksal değerler –adalet, düzen, uygarlık– bunların yıkıcı karşıtlarının gözle görülür doğuşu ile sağlamlaştırılır. Devleti koruyan kirli ihanetlerden, Hal'ın kapanışta son bir kesin ihanet –Falstaff'ın reddi– ile kendisini içine karıştırdığı "biçimsel görkem" ortaya çıkar.

II. Richard'da krallığın çöküşünün; yöneticinin fiziksel bedeninin, onun insancıl varlığının acıma uyandırma gücünün bulunuşu içinde doğrulandığı görülen anlar vardır:

boşver saygıyı,
Geleneği, biçimi ve törensel görevi,
Çünkü sen bu süre içinde beni yanlış anladın.
Senin gibi ekmekle yaşıyorum, istek duyuyorum,
Acıyı tadıyorum, dostlara ihtiyaç duyuyorum:
bunun için boyun eğiyorum,
Bana bir kral olduğumu nasıl söyleyebilirsin?
(3.2.172-77)

IV. Henry/2'nin sonlarına doğru bu tarz fiziksel sınırlandırmalar krallığın ideolojik yapısı ve dolayısıyla haklılığı, içine emilmiştir. Prens Hal'ın ve hatta babasının, yapmış oldukları fedakârlığı anlayabilmemizin sebebi, prensin ekmekle yaşıyor olmasıdır. II. Richard'dan farklı olarak, IV. Henry bu fedakârlığı bir parça dramatik retorik olarak değil; kişisel bir meditasyon, tedirgin ve bezgin bir adamın en derin düşünceleri olarak ifade eder:

Neden dumanlı odacıklarda yatıyorsun
Seni gerginleştiren rahatsız minderler üzerinde
Ve vızıldayan sineklerin sessizliğinde dalıyorsun uykuya,
Büyüklerin parfüm kokulu saray odalarında
Pahalı görkemin gölgeliği altında
Ve en hoş melodi ile sakinleşmek varken.

(3.1.9-14)

Kimbilir? Belki bu doğrudur; belki de kadın ve erkeklerin ezici bir çoğunluğunun hemen hemen hiçbir şeye sahip olmadığı bir toplumda, zengin ve güçlü olan birkaçı geceleri uyanık kalıyorlardı. Ama bu uykusuzluğun iyi saklanmış bir sır olmadığını anlamamız gerekir: büyüklerin çektikleri acılar, onaltıncı yüzyılın yönetici sınıflarının edebiyatında tanıdık temalardan biridir.⁵⁰ IV. Henry kendi kendine konuşur, ama Shakespeare’de çoğu zaman olduğu gibi, onun yalıtımı sadece onun büyük bir izleyici kitlesine seslendiği hissini güçlendirir: tiyatro izleyicisi. Gücün bedellerini öğrenmek için –burada ve oyunun başka bir yerinde–, onun acı çekişinin ölçümünü yapmaya davet ediliriz. ve gücü onaylamak için, malvarlığının garip ve insafsızca eşitsiz dağılımını kabul etmek için bu bedelleri anlamaya davet ediliriz: birkaçına her şey, birçoğuna hiçbir şey. Yöneticiler acı çekerek yüce makamlarını kazanırlar, ya da bedelini öderler ve bu acı çekiş, bu makamın dayandığı yalanları ve ihanetleri, tam olarak temizlemese bile, yüceltir.

Aynı sıklıkla Falstaff bu ideolojinin parodisini çıkarır –ve daha belirgin bir şekilde– o, resmi gerçeklik olarak görünür olmadan önce onu bir entrika olarak sunar. Meyhaneden saraya çağrıldığında, Falstaff, Doll’a ve Bayan Quickly’ye döner ve vaaz verircesine anlatır: “Gördünüz mü sevgili hanımlar, değerli insan nasıl aranıyor. Eylem adamları göreve çağrıldığında, layık olmayanlar uyuyabilir.”(2.4.374-77). Saniyeler sonra –birisinin kendilerine ödemeye niyetli olmadığı bir miktar para borcu olduğu fahişelerle hancıları etkilemede kullanılan bir şey olarak belirtilen– bu retorik, konuşmanın içinde ve tiradın kabulü ile, kralın en derin düşüncelerinin içinde tekrarlanır durur.

Sezinleyici, ya da öngörücü parodi olarak adlandırılabilceğimiz bu şeyin sahnelenmesi, Shakespeare oyunlarının önemli bir yapısal ilkesidir. Onun etkisi (açıksözlü parodilerde olduğu gibi) kibirli ciddiyet iddiaları ile alay etmek değil, daha çok onları hafif kuşkuyla belirtmek ve yönlendirilmiş kuşkuçuluğa sevkettir. Dolayısıyla Falstaffın, erdemli kişinin bezginliğini yermesi sonucunda, kralın uykusuz zavallılığı, acı ile birlikte sahteliği de yansıtır. Böyle anlarda IV. Henry/2, İngiltere’deki monarşik gücün doğası hakkında karanlık ve rahatsız edici bir varsayımı sınar ve sağlar görünür: onun ahlaksal otoritesinin bir ikiyüzlülüğe, ikiyüzlülerin kendilerinin bile inanacakları kadar derinden dayandığı varsayımı. “O zaman siz mutlu kullar, uzanın döşeğinize! / Başında taç olanın içinde huzur olmaz” (3.1.30-31): Böyle der

yaşlı turnabalığı, genç sazana. Ama yaşlı turnabalığı, aslında kendi söylemlerine inanır gibidir; tıpkı hiçbir zaman tacı aramadığına inana-bileceği gibi, “Ama koşullar gerektirince / Şöhretle ben öpüşmek zorunda kaldık” (3.1.73-74). Bizim devlet içindeki ihanetler ağı hakkındaki ayrıcalıklı bilgimiz ve Falstaff’ın alaycı bilgeliğine açılan ayrıcalıklı geçidiğimiz, bu opak ikiyüzlülüğü şeffaflaştırabilir. Dahası, yalanların ve yararı kendine dokunan duyguların büsbütün kaçınılmaz olduğu, meşru otoritenin gayri meşruluğunun defalarca gösterildiği, bütün devletin –More’un sözleriyle– büyüklerin ulus adı altında kendi çıkarlarını çoğaltmak ve korumak için yaptıkları bir anlaşma gibi görüldüğü IV. Henry/2’de bile, sahne üzerindeki fesatlık belirtilerine karşı tetikte olan devlet, müdahale etmeye kışkırtılmaz. Bu belirgin uyuşukluğu yetersizlik ya da çürümüşlüğe atfedebiliriz, ama tarih oyunları ile Harriot ve Harman’ın temsil ettiği dağınık uygulamalar arasında tanımladığım bağlantılar bir başka açıklama önerirler. Bir kez daha, IV. Henry/1’in kapanışındakinden daha demir-devri ruhuyla bile olsa; bu oyun, kurulu düzeni onaylar görünür; kendi bedenini “devletimizin yüce bedeni” içine karıştırmakta olan yeni-taçlandırılmış V. Henry ile, küçümsenen ve reddedilen Falstaff ile, kendisinden daha soğukkanlı olan erkek kardeşini takdir etmeye bırakılan –isyankârların soğukkanlı haini– Lancaster ile: “Kral’ın bu adil davranışından hoşlanıyorum” (5.5.97).⁵¹

Kapanıştaki tatsız ruh hali –Falstaff’ın reddedilmesi– Shakespeare eleştirisinin sürekli rahatsız eden “sorunlarından” biri olmuştur, ama bu rahatsızlık sadece Hal’in, onun bir önceki özünden vazgeçmiş olduğu savını doğrulamaya yarar. Eğer oyun bitiminin sertliğinde bir hayal kırıklığı varsa; bu hayal kırıklığı, dikkatle planlanmış resmi bir stratejiyi sağlamaştırır. Bu strateji aracılığıyla, yıkıcı algılar derhal üretilir ve kontrol altına alınır:

Gençlik saplantılarımın hepsi,
Babamla birlikte mezara gömüldü.
Ben artık onun ruhuyla yaşıyorum;
Niyetimse, herkesin beklentilerini boşa çıkarmak;
Kehanetleri çürütmek
Ve dış görünüşüme bakıp beni defterden silen
Kof düşünceleri silip atmak.

(5.2.123-28)

iv

IV. Henry'nin ilk bölümü, bazı anlarda Harriot gibi karmaşık yeni bir dünyayı araştırdığımızı, onun üzerinde karanlık düşünceler –bu düşüncelerin tehdit edebileceği düzene zarar vermeden– sınadığımızı hissetmemizi sağlar. IV. Henry'nin ikinci bölümü ise, sahtekârlığı sadece kendi gücünü, güvenilirliğini ve gerçekliğini sağlamlaştıran bir inançlar sistemine bağlılık yemini etmeye zorlanan Kızilderililere daha çok benzediğimizi sezdirir. Bu serinin son oyunu olan V. Henry; bizim daima hem sömürgeci hem sömürge, hem kral hem de uyruk oluşumuza vurgu yapar. Bu oyun beceriklilikle, kraliyete ait ikiyüzlülüğün, insafsızlığın ve kötü kaderin –ki bunlar, aslında, başarılı yönetimin kutsallığa değil, şeytani şiddete dayandığı önermesini sınarlar– her nüansını kaydederek; ancak bunu bir kutlama havasında, ya da ulusu ıslah olmalardan temizleyen ve savaşçı ulusal devleti devamlı ilerleten karizmatik lidere, “İngiltere'nin bu yıldızına” bir övgü havasında yapar.

Farklı toplulukları –oyunda Agincourt'ta sadık İngilizlerin yanında savaşan Galli Fluellen, İrlandalı Macmorris ve İskoçyah Jamy ile temsil edilmektedir– bir araya getirerek Hal, Britanya Adalarındaki son vahşi arazileri sembolik olarak uysallaştırır. Bu araziler onaltıncı yüzyılda, kaybolmakta olan bir kabile kültürünün kötü talihli öncü kuvvetini, tüm Yeni Dünya topluluklarından çok daha güçlü bir şekilde temsil ediyordu.⁵² V. Henry'de, kaydetme olarak tanımladığım durumun en olgun haline ulaşmasını bekleyebiliriz ve oyun bir anlamda bunu yapar da. İngiliz yandaşlarının her birine ayrı aksanlara sahip bir konuşma verilmiştir – “bir yaz gününde göreceğiniz gibi, *köprünün* üzerinde dua sözcükleri gibi mırıldanmış”, “İsa aşkına, bu iş bitmiştir! Görev tamamlandı”; “It sall be vary gud, gud captens bath, and I sall quit you with gud leve.”* Bu konuşma, Galliler, İrlandalılar ve İskoçyalıların yazınsal temsil edilışlerini sonraki asırlar boyunca belirlemiştir ama onların farklılıkları tuhaf bir şekilde biçimseldir, Jonson'ın gülünç grotesklerinin yüceltilmiş ama sabit bireyselliğini anımsatan bir mekanik nitelikler toplamıdır.

Bu tarz karakterlerin sözel tikleri ilgimizi çeker, çünkü onlar yabancı olanı değil, öngörülebilir ve otomatik olanı temsil ederler. Onlar keyif

* İngilizce metinde verilen örneklerde bu İskoç ve Gal şivesi konuşma diline taşınmıştır. Aynı şekilde Türkçeye çevirmek mümkün değil. (ç.n.)

verirler, çünkü bir izleyici kitlesini kendi devingenliğine ve karmaşıklığına inandırır; oyunun görünümüleri karşısında eylemsizce esneyen ve onun retorikliğiyle değişime uğrayan bir izleyici bile, kendi absürd vurgularının ipleri üzerinde silkelenen bu kuklalardan daha özgürdür. Sadece Fluellen'in (çoğu zaman coşkunu, zorba bir prens-sevindirici) bir an için resmi çizgi dışında kalan algılayışları dile getirdiği görülür ve o, bu algılara yabancılığı yardımıyla değil, kendi amansız klasik benzeşmeler arayışı sayesinde ulaşır. Hal ile "Domuz Alexander" arasında Plutarch benzeri bir paralellik çıkarmakla – "Makedonya'da bir ırmak vardır ve dahası Monmouth'da da bir ırmak vardır" ve benzeri – Fluellen şu gözleme ulaşır: "Alexander, elinde birası ve tüm kızgınlığıyla sana baktı; en yakın arkadaşı olan Clytus'u öldürdü". Gaver hemen müdahale eder: "Bizim Kralımız bu konuda ona benzemez; o arkadaşlarından hiçbirini öldürmemiştir." Ancak Fluellen ısrarlıdır: "Tıpkı Alexander'ın arkadaşı Clytus'u, içki ve kadehler arasında, öldürmüş olduğu gibi; Harry Monmouth da, sağlam aklı ve iyi yargıları, büyük karın yeleği içindeki şişman şövalyeyi kovmuştur. O; şakalar ve nükteler ve hileler ve alaylarla doluydu – Şimdi adını hatırlamıyorum." Gower hemen yardıma koşar: "Sir John Falstaff" (4.7.26-51).

Bu olasılıkla yıkıcı bir andır. Sarhoş Alexander ile yapılan karşılaştırma, Hal'in ayık soğukkanlılığı ile ilgili algılarımızı, onun Falstaff'ı reddetmesinden alarak – "Kral kendi yüreğini öldürmüştür" (2.1.88) – onun, sabık içki arkadaşı Bardolph'un infazına karşı sorumluluğu üzerine odaklar. Daha önceki oyunlardaki yoksul karakterler Hal'in dil derslerinin odağı olmuştu, ancak Warwick'in öngördüğü üzere, prens onları "yontulmamış terimler" olarak ele aldı ve bunları öğrenir öğrenmez de bir kenara bıraktı.

V. Henry'deki bir kenara bırakma pek çekici bir görünüm değildir, ama Harman'ın *Caveat*'ında incelemiş olduğumuz uygulama ile kusursuz bir tutarlılık gösterir. Doğrusu tavşan-yakalama edebiyatının doğru- dan hatırlanmasında Fluellen; "Mark Antony kadar yürekli bir adam" (3.6.13-14) olduğunu düşündüğü Pistol'ın, "bir asker kılığında Londra'ya dönüşünde kendisini şereflendirmek için zaman zaman savaşa giden bir dolandırıcı" (3.6.67-69) olduğunu öğrenir. "Devrin iftiracılarını tanımayı öğrenmelisiniz", diye belirtir Gower, Harman'ın epigrafını andıran bir mısrasında, "yoksa olağanüstü bir şekilde yanılabilirsiniz" (3.6.79-81). Peki Pistol'ın dönemin iftiracılarından biri olduğunu Fluellen nasıl

öğrenir? Pistol kendini ele verecek ne yapar? O; Fluellen'in, "düşük fiyata barış" çaldığı için ölümlle cezalandırılan Bardolph'u kurtarmak üzere müdahale etmesi için tutkuyla yalvarır. "Bırakın darağaçları köpekleri yutsun, bırakın insanlar özgür kalsın," diye hiddetlenir Pistol, "Ve kenevir ipin, soluğunu kesmesine izin vermeyin" (3.6.42-43). Fluellen reddeder; Bardolph asılır; ve arkadaşının hayatını kurtarma girişimi Pistol'a bir "alçak, dilenci kılıklı, iğrenç, çıkarıcı düzenbaz" (5.1.5-6) damgası vurur. Aksine, Hal'ın Falstaff'ı sembolik olarak öldürmesi –ki bu; ona karşı acı bir görev olarak kaydedilmiş olabilir– Fluellen tarafından onun meziyetlerinin zirveye taşınması anlamında geliştirilmiştir. Bunun belirtilmesinden hemen sonra Kral, Fransız tutuklularına önderlik ederek; zaferle içeri girer. Bu giriş, bir kraliyet "Töreni"nin izlediği askeri "Tertibat"ı ile birlikte, karizmatik bir kutlamanın içinde eritilmekte olan olası bir uyumsuzluğun kusursuz sembolik örneğidir. Arkadaşların ihaneti yıkmaz; daha çok ahlaksal otoriteyi ve gücün zorlayıcı cazibesini destekler. Bu otorite, oyunun tanımladığı gibi, bir kişinin şerefine leke sürmeden arkadaşlarına ihanet etme yeteneğidir.

Eğer ne İngiliz yandaşları ne de yoksul-yaşam karakterleri sesleri "kaydedilmiş" olan yabancılar rolünü tam olarak yerine getirmiyorlarsa, V. Henry açıkça bize, Fransız karakterlerin diyalogu içindeki bu uygulamanın devamlı, hatta olağanüstü bir versiyonunu verir. Bu diyalog performans içinde kısmen tercüme edilmemiş bir şekilde sunulur ve bir dil dersi, daha önceki oyunlardaki "kaydetme"nin sembolünü bile içerir. Bununla birlikte İngiliz yandaşları gibi, Fransız düşmanları, oyundaki merkezi otorite sesiyle ilişkili olarak yabancı ve rahatsız edici olan çok az şey söylerler. Elbette, Fransız soylularından birçoğu Hal'ı "kibirli, sersem, sığ, gülünç bir delikanlı" olarak hor görerek bertaraf ederler (2.4.28), ama bu kötüyeyici terimlerin modası geçmiştir; bu tıpkı IV. Henry/1'in sonu veya devam haberinin henüz Manş Denizi'ni geçmemiş olması gibidir. Benzer şekilde, Fransızların, İngilizler'e karşı kültürel ve toplumsal üstünlükle ilgili basit varsayımı –"Babalarımızın lüks yaşamının boşalmasıyla / Evlatlarımız vahşi ve yırtıcı bir neslin içine bırakıldılar" (3.5.6-7)– neredeyse doğaüstü İngiliz zaferi tarafından sadece değerinin düşürülmesi için ifade edilmiştir. Fransız aristokrat kültürünün parlaklığı yadsınmaz (bkz. örneğin, 3.5.40'ta başlayan soylu isimler nakaratı), ama bu, kendinden fazlasıyla emin bir şekilde ve askeri bir iktidarsızlık içinde, bunun cinsel iktidarsızlık olarak açıkça

temalaştırıldığı sonucunu çıkarır. Fransız savaşçıları “ip haline gelmiş buz saçakları gibi sallanırken / Evlerimizin damı üzerinde”, İngiliz “kahraman gençliğinin ter damlaları zengin tarlalarımıza düşer!” (3.5.23-25). Sonuç olarak, Dauphin içini döker:

Hanımlarımız bizimle alay ediyorlar ve açıkça söylüyorlar ki
Huylarımız bozulmuş ve onlar verecekler
Bedenlerini, İngiliz gençliğinin şehvetine.

(3.5.28-30)

Dolayısıyla Fransız üstünlüğünün onaylanması, İngiliz kudretinin çoğaltılması olarak derhal yeniden işlenmiştir. Oyunun kapanışına doğru, bir komedyanın geleneksel bitimine doğru sıkılğan bir hareketle, saldırganın cinselleştirilmiş vahşiliğinin şekli değiştirilir ve Hal’ın Prenses Katherine’e kur yapışında hafifleştirilir: “Fransa’yı öyle çok seviyorum ki, bir tek köyümü koparmayacağım ondan, tümüne sahip olacağım, Fransa benim ve ben de senin olunca, Fransa senindir ve sen de benim” (5.2.173-76). Birinin onaylanması şimdi diğerinin tamamen emilmesi anlamına gelmektedir.

Dil dersine gelince, öğrenci olan artık Hal değil, Fransız prenestir. Birinin kendi dilinin kötü bir şekilde konuşulduğunu duyduğunda her zaman hafif bir keyif vardır; bu, diğerleri için acı dolu bir kazanım olan şeyi hiç çaba göstermeden sahip olmanın verdiği tatmin edici bir duygudur. Bu duygu bazen toy öğrencinin çocukça çabalarının alçakgönüllülükle cesaretlendirilmesi ile, bazen öğrencinin içinde tökezlediği anlamsızlıklardan veya ahlaksızlıklardan alınan zevk ile karıştırılır (Bir defasında Bergama’da yoldan geçenleri Colleone Şapeli’ne giden yolun tarifi için yalvararak sarstığım birçok dakika geçirmişt看. Fazla sürmeden bunu şöyle söylediğimi fark ettim: “Coglioni” – “Hayalar” – Şapeli). V. Henry’de bu zevk daha da artmıştır, çünkü Fransız prenesti dolaylı olarak İngilizceyi başarılı İngiliz akınının, şematik olarak bir tecavüz olarak biçimlendirilmiş bir akının, sonucu olarak öğrenir. Ve ulusal ve belirgin olarak erkek üstünlüğün hoşnut edici duygusu, prenesin istenmeyerek içine itildiği müstehcenliklerin komik manzarası tarafından taçlandırılır.⁵³

“Kaydetme”nin yıkıcı-gücü V. Henry’de gerçekten azaltılırsa, açıklamak olarak isimlendirdiğim durum tam tersine kendi rahatsız etme gücü içinde şiddetlenir. V. Henry’nin Fransızlara karşı başlattığı fetih

savaşı, “açıklama” davranışları üzerine dikkatlice kurulmuş olarak tanımlanır. Oyun, kralın Fransız hükümdarından kendi soyu için hak talep etmesinin, dile düşercesine ince işlenmiş bir anlatımıyla açılır; ve Harriot’taki karşılaştırılabilir örneklerde olduğu gibi, İngiliz politika-sının bu ideolojik haklı-çıkarılışı “günahsız” usa vurma (baştaki önermelerinin kabul edilmesi halinde) ile yontulmamış bencilliğin tedirgin edici bir karışımıdır.⁵⁴ Mutlakçılık için ideolojik mazeretler içinde, kralın kendi çıkarı ile ulusun çıkarı özdeştir ve her ikisi de sırayla Tanrı’nın bütünleyici tasarımı tarafından güvence altına alınır. Dolayısıyla, Hal’in Agincourt’daki kişisel zaferi, ulusun zaferi olarak tanımlanır ve bunlar da sırayla Tanrı’nın zaferi olarak betimlenir. O kusursuz biçimde uygun öldürme oranı—on bir Fransız ölüye karşılık yirmi dokuz İngiliz⁵⁵—krala bildirildiğinde, derhal “tam ganimet, parola ve gösteriş” verir; Koro bunu daha sonra şöyle belirtir: “Al bunu, Tanrım / Çünkü o senden başkasının değil!” (4.8.11-12)

Hal açıkça, İngiliz zaferinin bu açıklamasının—onun nedeni ve öneminin beşeri aracından tanrısal olana dönüştürülmesinin—biraz pekiştirilmeye ihtiyacı olduğunu düşünür:

Ve ordumuzla açığa vurulan ölüm olsun
Bununla övmek, ya da o övgüyü Tanrı’dan almak için
Sadece onun olan.

(4.8.114-116)

Bu tarz bir bildiri ile Tanrı’nın Fransız katliamına karşı sorumluluğu kuvvetlendirilir ve bunun yardımıyla karmaşık sosyal iddialardan vatan hainlerinin infazına, Fransa’nın istilasına, sivillere yöneltilen tehditlere, tutukluların katliamına kadar bütün girişimin üzerindeki tanrısal gayret güvence altına alınır. Bununla birlikte, Tanrı güvencesini garanti etmenin bu zalimce biçimi hakkında hem şaşırtıcı hem de pekiştirici bir şey vardır: başlangıçta zorlayıcı ve kuşkulu gelen bir döngüsel strateji ile, Tanrının bu öldürme için güveni sadece daha fazla öldürme tehdidi ile garanti edilir. Eğer izleyicinin hayatı tehlikede olsaydı zorlama ögesi şüphesiz galip gelirdi—büyüklerin teolojik hak iddialarına açıkça meydan okuyan birkaç Elizabeth çağdaşı kendilerini büyük bir sorunun içinde bulmuşlardı—ancak çıta tiyatrodan da bu kadar yüksek miydi? Tiyatro duvarlarının içinde, başka herhangi bir yerde sorgulanamaz olan belli savları sorgulamak mümkün değil miydi?

Birkaç sene önce, *Malta Yahudisi*'nin (*The Jew of Malta*) sonunda Marlowe, galibin dindarlığına, Machiavelli'ye yaraşır, utandıracak şekilde ironik bir bakış fırlatmıştı: Barabas'ın başarılı ihanetinin "ganimet, emir ve gösteriş"inin Tanrısı'na Ferneze'nin armağanı acı bir oyunun son acı şakasıdır. Shakespeare bu kadar ileri gitmez. Ancak, ölüm cezası aracılığıyla Savaş tanrısının dikkati çekme sorununa dikkat çekmek için uğraşır. Agincourt arifesinde, asker Williams, kılık değiştiren kralın, iyi bir amacı olduğu iddiasına şevkle yanıt verir:

Ancak bu amaç iyi olmasaydı, kralın kendisi sağlam bir hesap yapmak zorunda kalırdı, bütün o bacaklar ve kollar ve kafalar bir savaşta kesilip atıldığında, bir sonraki gün yine bir araya gelecekler ve hep bir ağızdan bağıracaklar, "Biz böyle bir yerde öldük" – kimi küfrederek, kimi bir doktor için, kimi arkalarında kalan zavallı karılarına, kimi borçları için, kimi olgunlaşmadan terk edilen çocuklar için. Korkarım savaşta ölenler arasında pek az iyi ölen vardır; çünkü paylaşamadıkları kan iken, o kanı nasıl cömertçe verebilirler?" (4.1.134-43)

Kral buna, "Kralın, askerlerinin belli sonlarına yanıt getirmeye zorlu olmadığını" göstermek üzere tasarlanmış, bir biçimsiz "açıklamalar" zinciri ile cevap verir (4.1.155-56) – sanki savaşta ölmek tamamen öngörülmez bir kazaymış gibi, ya da alternatif olarak, sanki öldürülen her asker gizli bir suç için Tanrı tarafından cezalandırılıyormuş gibi, ya da yine, sanki savaş dinsel bir nimet, bir askerin "bilincinden her toz tanesini yıkayıp atması" için "bir avantaj"mış gibi (4.1.179-80). Bu açıklamalar sadece birbirine ters düşmez, aynı zamanda kralın kendi üzerine uzun gölgeler düşürür. Zira bu sahnenin hemen ardından, gün ağarırken, Hal Tanrı'ya faydasını gördüğü suç üzerinde –en azından "bugün değil"– düşünmesi için gergin bir şekilde yalvarır: Babasının tahttan indirilmesi ve II. Richard'ın öldürülmesi. Kral, tanrısallıkla sıvanmış o hükümdarın cinayetini telafi etmek için kurmuş olduğu bütün pahalı ve sevgi kazandırıcı ayin işlerine dikkat çeker –cesedin defnedilmesi, bağışlanmak için günde iki defa yalvarmaları için "yıllık ödeneğe bağlı" beş yüz yoksul, kilisede rahiplerin Richard'ın ruhu için ekmek ve şarap ayini yaptıkları iki oda– ve daha fazlasını yapmaya söz verir. Yine de Claudius'un yaşlı Hamlet'in öldürülmesinden duyduğu yetersiz pişmanlığını –yetersiz çünkü suçun işlenme sebebi olan "o eşyalara / hâlâ sahipti" (*Hamlet*, 3.3.53-54)– sezdirenen bir anda Hal bu kefaret ayinlerinin ve hatta "pişmanlık gözyaşları"nın değersiz olduğunu kabul eder:

Tüm yapabildiğim değerli olmadığı halde,
Yine de bundan pişmanlık duyarım,
Af dileyerek.

(4.1.303-5)⁵⁶

Eğer akşam vakti, Hal şaşırtıcı İngiliz zaferi için Tanrı'ya saygıyı yadsıyanları infaz etmekle tehdit ediyorsa, bundan önceki sahnelerin, böyle bir zorlamanın şiddet içindeki köklerinin, büyülü tövbesinin ve kötü vicdanının ardındaki ideolojik ve psikolojik mekanizmaları tam olarak yansıtmış olduğu görülür. Burada gösterilen işleyiş IV. Henry/2'de de gözümüze çarpar: oyunun asal savlarından her birinin önceden hesaplanmış bir yıkıcılığına tanık oluruz. Canterbury'nin başpiskoposu kilise üzerindeki maddi baskıyı azaltacağını itiraf etmiş olduğu bir akın için, sayısız kamusal mazeret sıralar; Hal ise kurbanlarını, kendi üzerlerine yağma ve tecavüz çekmekte oldukları konusunda tekrar tekrar uyarır, ama onları yağmalayıp tecavüz etmek üzere olan ordunun lideri olarak konuşur; Gower, kralın, yük katarına saldırıya misilleme olarak esirlerin öldürülmesi emrini verdiğini söyler, ama kralın emrinin bu saldırıdan önce geldiği bize gösterilmiştir.⁵⁷ Benzer şekilde, Hal'in asillerin çektikleri acılar üzerine düşünmesi – "Yüreğin huzuru ne kadar da sonsuz / Erlerin hoşlandıklarına, krallar aldırmmamalıdır!" (4.1.236-37) – daha önceki kendi anlatımı ve düşmanlarınkine göre çok büyük sivil acıya yol açan bir savaş için neredeyse tek başına sorumlu olmasından acı çeker. Ve kaygılı, korkulu bölüklerin uykusuzca şafağı bekledikleri bir sahneyi izledikten sonra, Hal'in rahatça uyuyan ve "Barışı korumak için uykusuz kalan kral"dan habersiz "köle" ve "köylü"ye zirveden bakışı pek ikna edici değildir. (4.1.283)

Kralın yüceltilmesinin bu açık yıkımı Hazlitt'ten beri bazı eleştirmenleri bu övgüyü acı bir ironi olarak görmeye ya da daha uygun bir biçimde Shakespeare'in V. Henry'yi betimleyişinin radikal biçimde belirsiz olduğunu öne sürmeye sevk etmiştir.⁵⁸ Ancak Harriot'ın *Kısa ve Gerçek Rapor*'unun ışığında önerebiliriz ki, oyunun sürekli olarak uyandırdığı yıkıcı şüpheler mantığa aykırı bir şekilde kralın ve savaşının gücünü artırma çabasından doğar. Etkinin bağlı bulunduğu şey defalarca belirtmiş olduğumuz ters-çevirmedi – büyük olaylar ve konuşmalar hep iki defa meydana gelir: birinci seferde dolandırıcılık, ikincisinde gerçeklik olarak. Kötü kaderin imlemeleri yeterince gerçektir, ama onlar ertelenmiştir – Essex'in İrlanda'daki seferinden sonraya, Elizabeth'in

saltanatından sonraya, belirli bir politik kurum olarak monarşinin kendisinden sonraya kadar ertelenmiştir. Doğrusu bugün bile ertelenmiştir, çünkü tamamen ironik okumaların hemen ardından ve bunun fazla önemsenmediği bir zamanda, *V. Henry*'nin yıkıcılığının başarıyla oynanabileceği yine de kesin değildir.

Bunu yapmaya ilişkin herhangi bir girişimdeki sorun, oyunun en önemli figürünün uyandırdığı şüphelerle besleniyor görünmesidir. Çünkü kraliyet gücünün artırılması sadece şüphenin ertelenmesi sonu değildir: tam olarak Shakespeare'in yarattığı şüpheler kralı karizmasından soymaya değil; kesinlikle oyunun teatral çıkarını yükselttikleri gibi, kralın karizmasını da pekiştirmeye yarar. O dönemde bol olan tek anlamlı, kuşku yaratmayan kraliyet gücünü ve kutsanmak için yazılan oyunların hiçbir teatral gücü yoktu ve uzun zamandan beri unutulmaya bırakılmıştı. Kralın karizmatik otoritesi, tıpkı sahnenininki gibi, kalpazanlığa bağlıdır.

Öyleyse izleyicinin gerginliği, onun dikkatini yoğunlaştırır; gerçek ve ideal arasında bir açıklığın sürekli hatırlatılmasıyla kıskırtılan izleyiciler farklılığı ödünlemeye, görkem yanılması soruşturmaya, fatih ile kendi düşsel özdeşleşmelerine hayran kalmaya sevk edilirler. İdeal kral büyük oranda seyircinin yaratımı; bir boyun eğme gereksinimiyle özdeş olduğu gösterilen bir yenme isteğinin ürünü olmalıdır. *V. Henry*, belirgin bir şekilde, seyircinin yaratma gücüne bağımlılığı hakkında öz farkındalığa sahiptir. Prologun giriş dizeleri, açılmak üzere olandan tamamen farklı bir tiyatro biçimi çağrıştırır: “Bir sahneye taşınacak bir krallık, oynayacak prensler, / Ve krallar, şişkin dekoru gözleyecek!” (3.4). Böyle bir tiyatro-devlette kral ve izleyici, oyuncu ve seyirci arasında hiçbir toplumsal ayırım olmayacaktı; hepsi krallığa ait olacaktı ve gösterimin rolü bir aktörü bir krala değil, bir kralı bir tanrıya dönüştürmek olacaktı: “O zaman savaşçı Harry, tıpkı kendisi gibi, / Mars'ın şarabı varsayacaktı” (5-6). Aslında bu kraliyet maskalarında işlenen hayaldir, ama Shakespeare bu oyunun bir saray eğlencesi olmadığını, oyuncularının “tatsız, canlandırılmamış ruhlar” olduğunun ve izleyicilerinin nadiren krallar – “tamamen asiller”, der onlara, berrak bir dalkavuklukla – olduğunun fazlasıyla farkındadır.⁵⁹ Prolog seyirciden rica eder: “Bırakın hayali güçleriniz üzerinde çalışalım... Çünkü şimdi krallarımızı süslemek zorunda olan şey sizin düşüncelerinizdir” (17-18, 28). Bu “zorunda”lık bir rica ve bir özür – “bu değersiz iskelenin” sefil yeter-

sizliklerinin sonucu– biçiminde savrulur, ama benim önerim şu ki, bu gereklilik sahnenin ötesine yayılır: bütün krallar izleyicilerin hayal güçleri ile “süslenir” ve kralın ya da tiyatronun yetersizlik duygusu sadece o güçlerin daha zorlayıcı çalışmasını kızıştırır.

Güç, yorumlayabilen ve bu hayal çalışmasından, dolayısıyla bir zamanlar kusurlarını kaydetmeye ve “parça ekleyerek tamamlamaya” davet edildiğimiz karizmatik hükümdarın kutlamasından, fayda sağlayabilene aittir (Prolog, 23). Yine bundan dolayı bu oyunlarda prens ve oyun yazarı arasında altta yatan suç ortaklığı karmaşıktır Falstaff ile güçlü bir özdeşleşme anaforu tarafından karmaşılaştırılır ama asla silinmez. Hal’da Shakespeare, oyun yazarının hükümdar bir “hokkabaz”, sahte para basan bir kalpazan, yanılsatıcı yıkım ve bağışlanabilir bir ihanetin güleryüzlü efendisi olarak zorlanımlı bir betimlemesini yapar. Ahlaksızından kralına, Shakespeare’in Hal kavramını anlamak için, aslında bir Elizabethyen iktidar poetikasına ihtiyacımız vardır ve bu da sırası gelince çok önemli noktalarda bir tiyatro poetikasıdan ayrılamaz olduğunu kanıtlayacaktır. Sınama, kaydetme ve açıklama, Kraliçe Elizabeth figürü ile –sabit bir ordusu olmayan, fazla gelişmiş bir bürokrasisi olmayan, yaygın bir polis gücü olmayan bir hükümdar; gücü kraliyet zaferinin teatral kutlamaları ve o zaferin düşmanlarına acı çektiren teatral şiddeti içinde oluşturulan bir hükümdar– ayrılmaz biçimde birbirine bağlı olan bu poetikanın öğeleridir. Etkili bir polis örgütü, güçlü bir orta-sınıf çekirdek ailesi, titizlikle oluşturulmuş bir okul sistemi üzerine kurulu iktidar; içinde en gizli sırların görünmez bir otoritenin görüşüne açılan daire biçiminde bir hapishanenin hayalini kuran bir iktidar – böyle bir iktidar kendine uygun estetik biçim olarak gerçekçi romanı alacaktır⁶⁰; Elizabethyen iktidar, aksine, onun ayrıcalıklı görünürlüğüne dayanır. Bir tiyatrodaki olduğu gibi, seyirci bu görülebilir varlık tarafından büyük bir güçle oyalanmalı ve aynı zamanda ondan belirgin bir uzaklıkta tutulmalıdır. Elizabeth 1586’da bir Lordlar ve Ortaklar heyetine şöyle demiştir: “Biz prensler, göz önündeki sahneler kurulmuş, tüm dünyayı izleyebiliyoruz.”⁶¹

Kraliyet gücü, tıpkı bir tiyatrodaki olduğu gibi, kendi uyruklarına açıkça gösterilir ve bu uyruklar öğretici, hoş, veya kötü seyirciler ve yasaklı müdahale veya derin yakınlık tarafından emilir. Otorite oyunu izleyiciye bağlıdır –“Çünkü şimdi krallarımızı süslemek zorunda olan şey sizin düşüncelerinizdir”– ama gösterim, “hayali güçleri”nin aslında

ona kendi önemiyle gücünü bağışladığı, kişilerin kontrolü dışında gibi görünmek üzere yapılır. Thomas More böyle bir seyircinin sıradan insan söylemini hayal eder; bu konular, “kralın oyunlarıdır, tıpkı sahne oyunları gibi ve çoğu zaman iskeletler üzerinde oynanırlar. İçinde izleyiciler değil, yoksul insanlar vardır. Ve o bilge olanlar artık başkasının işine burunlarını sokmayacaklar.”⁶² Bu teatral düzen içinde, bu otorite paradoksları, belirsizlikleri ve gerginlikleri üzerinde dikkate değer bir ısrar vardır, ama bu açık yıkım üretimi, daha önce görmüş olduğumuz gibi, iktidar koşulunun ta kendisidir. Bu koşulun genel olarak teatral gücün kuramsal bir gerekliliği olmadığını, ama tarihsel bir görüngü, bu kültürün kendine özgü durumu olduğunu eklemeliyim. Elizabeth ve Majapahit dönemlerinin kraliyet gelişimlerini karşılaştıran Clifford Geertz şöyle yazar: “onaltıncı yüzyıl İngiltere’sinde toplumun politik odağı iktidarın yarattığı tutkular ile onun hizmet etmesinin beklendiği idealler arasındaki gerginliğin en yüksek derecesine kadar sıkıştırıldığı noktaydı... Ondördüncü yüzyıl Java’sı, bu odak böyle bir gerginliğin bir kozmik simetri alevi içinde yok olduğu noktaydı.”⁶³

Shakespeare’in, devlet sansürüne uğrayan bir tiyatro için yazılmış oyunları, mutlak teatralliğin belirgin İngiliz biçemi nedeniyle böyle acımasız bir yıkıcılık barındırır: Rönesans iktidarının birincil anlatımı olarak biçemin kendisi sürekli harekete geçirdiği köktenci şüpheleri kontrol etmeye yarar. Elbette, devlet için kontrol altına alınmış bir yıkım şekli olan, tiyatro için yıkılmış bir kontrol şekli olabilir: Shakespeare’in kariyerinde, kontrol sürecinin kırılma noktasına kadar zorlandığı anlar vardır, *Kral Lear* bunun en büyük örneğidir.⁶⁴ Ancak tarihsel dramlar sürekli olarak böyle aşırı baskılardan geri çekilir. Yeni Dünya’daki Harriot gibi, Henry oyunları Machiavelli’nin şu varsayımını doğrular: Prenslerin iktidarının kaynağı, izleyicilerini bu iktidarı kabul etmeye doğru sürüklediklerinde bile, güce ve dolandırıcılığa dayanır. Ve bizler, olduğumuz yerde durup yalnızca bizi artık tehdit etmedikleri için oyunların ürettikleri şüphelere bağlılık yemini etmekte özgürüz.⁶⁵ Yıkım vardır, yıkımın sonu yoktur; sadece, bizim için geçerli değildir.

1580 Eylül'ünde, İsviçre ve İtalya'ya yolculuğu sırasında küçük bir Fransız kasabasından geçerken, Montaigne'e seyahat güncesine tam olarak kaydettiği garip bir öykü anlatıldı. Chaumont-en Bassigni denen bir yerden yedi veya sekiz genç kız "erkek gibi giyinerek dünya üzerindeki yaşamlarına böyle devam etmek üzere" biraraya gelirler.¹ İçlerinden biri bir dokumacı, "herkesle arkadaşlık kuran iyi-niyetli bir genç adam" olarak Montier-en-der adında bir köye taşınır. Bu dokumacı orada bir kadına âşık olur, ona kur yapar ve onunla evlenir. Bu çift, dört ya da beş ay birlikte yaşarlar ve "dediklerine göre" hanım çok memnunmuş. Ancak daha sonra; Montaigne'in bildirdiğine göre, bu travesti Chaumontlu biri tarafından tanınır; "konu yargı karşısına çıkarılır ve kız idama mahkûm edilir, o da bir kız rolüne geri dönmek yerine bunu çekmeyi tercih eder; ve cinsel eksikliğini gidermek yerini doldurmak için kanuna aykırı oyunlar oynadığı için asılır." Montaigne'e anlatıldığı kadarıyla bu infaz sadece birkaç gün önce gerçekleşmişti.

Bu öyküyle başlıyorum çünkü *Onikinci Gece*'de Shakespeare neredeyse, ama tamamen değil, öyküyü yeniden anlatır. Bu; konunun olası bir ikileme veya aslında kaçındığı bir çözüme yaklaştığı anlarda görüş alanına girerek oyunları taciz eden o gölge öykülerden biridir. Eğer bu gölge öyküler üzerinde durursak, gündüğü görmekle (edebiyat eleştirmenlerine karşı, bir sebepten dolayı, ciddi bir saldırı) suçlanabiliriz; bu oyunlar sadece "sahiden" gerçekleşen olayları aldığımız (veya onlar tarafından alındığımız) sırada onları geçerken kaydetmemiz konusunda ısrar ederler. Ya Olivia, Orsino'nun uşağı Cesario ile evlenmeyi becerseydi? Ya da o ana kadar bir kontesin himayesinde yürütülen evlilik anlaşması skandalı, çok daha büyük bir skandal ile; genç damadın aslında kılık değiştirmiş bir kız olduğunun açığa çıkması ile bastırılsaydı: Böyle bir evliliğin –tabii buna evlilik denebilirse– homoerotik arzu görünüşleri ile seyircisini sürekli hayal kırıklığına uğratmış olan bir oyun içinde anlamı olurdu: "Kendi" efendisi Orsino'ya âşık olan Cesario, Cesario tarafından açıkça cezbedilen Orsino, Sebastian'a tutkuyla âşık olan Antonio, kadınca tavırları herkes tarafından fark edilen bir uşak tarafından uyarılan Olivia. Peki bu oyun böyle bir arzunun nedenini nasıl açıklayabilirdi, ya da, bir açıklama ne istendiği ne de sunulduğundan, bu oyun yasal bir evlilik içindeki yasadışı arzunun nesnelleştirilmesinden kendisini nasıl kurtarabilirdi?

Montaigne tarafından kaydedilen olay, hatırlayalım, psikolojik bir sınav olarak değil –Foucault'nun cinselliğin modern tarihçesinin merkezinde bulunduğu "scientia sexualis"–; yasal bir işlem; aldatma için değil ama yasaklanmış cinsel aygıtların, bir kadının bir erkeğin yerini almasını mümkün kılan aygıtların kullanımı nedeniyle tutuklulukla sonuçlanan bir dava olarak belirmiştir.² Yine bu yüzden, Olivia'nın belirgin bir şekilde ürkek olan Cesario'yu kocası olarak yeni rolünü üstlenmeye sevkettiği, *Onikinci Gece*'deki o kritik yanlış anlama anında, mesele psikolojik değil yasal terimlerle tanımlanır. Bir rahibin, gerçekleştirmiş olduğu törenin bütün süreçlerinin kusursuz yerine getirildiğine tanıklık etmesi sağlanmıştır:

Siz, ikiniz, sonsuz bir sevgi bağı ile birleştiriniz;
 Bu evlilik, ellerinizin birleşmesiyle doğrulandı,
 Dudaklarınızın kutsal dokunuşuyla onaylandı
 Ve birbirine taktığınız yüzüklerle perçinlendi
 Bu sözleşmenin töreni baştan sona,
 Görevim sırasında benim tanıklığımla mühürlendi. (5.1.156-61)

Bu yasal geçerlilik, homoseksüel bir çiftleşmenin büyük uygunsuzluğu ile şiddetle çarpışacaktır; tahminen, bu skandalın çözülebilmesi için bir boşanma töreni düzenlenmesi gerekecekti. Ama tabii sonradan, Olivia başarısızlığa uğrar; aslında, Viola'nın erkek ikiziyle evlenir. Cesario'nun "erkeksilikle donanmış giyimi" altında yatan şeyi açığa vurduğu anda – "Ben Viola'yım" – ikizi Sebastian Olivia'yı skandal gölge öyküden kurtarır:

Öyle anlaşılıyor ki, bayan, yanılmışsınız;
Ancak doğal eğilimine uymuşsunuz yaratılışınızın.
(5.1.259-60)

Montier-en-Der'de olanlar doğaya aykırıydı; *Onikinci Gece*'de olaylar kendi doğal kıvrımını, erkek ve kadının uygun çiftleşmesini garantileyen kıvrımı, elde etmeye çalışırlar. Bir kişinin hemcinsiyle eşleştirilmesi doğaya aykırı düz bir çizgi izleyecektir; heteroseksüellik kendi önyargısına doğru çeken doğa imgesinin belirttiği gibi, kıvrımlıdır. Shakespeare'in metaforu top yuvarlama oyunundan gelir; "kıvrımlı yol" sadece eğim boyunca yuvarlandıkça topun çizdiği eğriye değil, onun yolunu sapmasına neden olan içindeki ağırlığa da işaret eder. Öyleyse merkezden uzak bir şey, erkekleri ve kadınları görünürdeki arzularından, yönelttikleri çiftleşmelere doğru saptıran bir şey doğanın içinde – Olivia'nın doğasında, genel olarak komedya planını yöneten doğada – vardır.

Bu sapma sadece hareket içinde gösterilebilir. Gösterimi planlanan bir oyunun uygun geldiği gibi, doğa için kullanılan metafor basitçe içsel yapıyı değil, fark edilmesi zamansal açılıma, ya da *yuvarlanmaya* bağımlı bir yapıyı çağırıştır. Kanunlaştırılmış bir dengesizlik veya sapma Tanrıya bağlıdır, çünkü kusursuz bir küre doğrudan toplumsal, teolojik, yasal felakete doğru yuvarlanacaktır: başarı stratejik, mutlu bir yoldan sapmada yatar. Bu yoldan sapma tümüyle öngörülebilir değildir çünkü top, akışını düzensizleştirecek engeller veya "sürtünmeler"le karşılaşacaktır. Bazen sorun çıkarsalar da, bu sürtünmeler oyunun keyfi ve heyecanının bir parçasıdır. *Onikinci Gece*'deki meşru cinsellik – oyunun, tatmin olma yeteneğine sahip olarak temsil ettiği tek şiddetli arzu – bir kişinin marjinal bir nesneye, kişinin güçlkle tanıdığı bir bedenden, kendi yolunda giderken, arzulanan nesneden sapan bir harekete bağımlıdır. Doğa *dengesizleştirici* bir harekettir.

Sapma, oyun içinde gelişigüzel bir imge değildir; *Onikinci Gece*'nin temel yapısal ilkelerinden birisi; kişisel dürtülerle donatılmış bireysel

karakterleri, Dük'ün sarayı ve aristokrat ev halkının huzurunda göze çarpan daha geniş bir toplumsal düzene bağlayan bir prensiptir.³ Oyunun başlangıç tasarımı Orsino ile Olivia'nın evliliği dolayısıyla, sembolik önderleri oldukları sarayın ve aristokrat ailenin birleşimini izleyicinin zihninde canlandırmaya çalışır. Bir vakit toplumsal ve psikolojik bir tamamlama olan bu birleşme, sadece bir yeminle engellenir ve bu yemin, nesnelerin hem politik hem de doğal düzeni yararına bozulabilir. Bu tasarımın ardındaki anlatıcı baskısını yoğunlaştırmak için oyun, Olivia'nın seçilmeye kusursuz uygunluğu üzerinde durur: o sadece önemli bir mirasçı değil, babasının ve biricik erkek kardeşinin ölümünün hemen ardından, servetinin tek yöneticisidir. Kur yapmanın; örneğin *Hırçın Kız* ve *Kuru Gürültü*'de olduğu gibi, (en azından kısmen) baba veya erkek koruyucu ile bir görüşme olarak betimlenmesine gerek yoktur. Kontes Olivia, sadece erkek kardeşinin anısına düşkünlüğü tarafından engellenen bir ödüldür. (Koruyucu rolünü üstlenebilecek amcası, ümitsiz bir ayaştır ve yeğenine gösterdiği koca adayı sadece kandırılmaya ve alay edilmeye uygundur.) Zengin kalan hanımefendi, zenginliğin evlilik yoluyla kovalanmasının açık ve saygıdeğer bir zihin meşguliyeti olduğu bir kültürün içinde, bir büyük erkek dileği gerçekleştirme hayaliydi. Burada, bu hayal rüyaya en çok benzediği noktadadır, çünkü odaklandığı şey bir dul –üyeleri nadiren de olsa bu gündüz-düşü ile gerçekten ilişkiye girmiş olan tek grup– değil, “namuslu bir genç kız”dır. (1.2.36)⁴

Ancak bu genç kız güçlü bir iradeye sahiptir ve; kendi sıfatının ve kendi “kirli toprakları”nın meşru erkekliğine yakıştırılmasına yol açacak olan o erotik dansa teslim olmayı sapkınca reddeder (2.4.82). Doğrusu o, ev halkını yönetmekten hoşlanır gibidir – kendi sıfatına erişimi kontrol ederek, soytarisından keyif alarak, yöneticisi Malvolio'yu yöneterek, ödüller ve cezalar dağıtarak. Doyasıya yaşanan böyle bir kariyer için dönemin sıradışı bir kadını, elbette, örnek alınmıştır – yaşlı, mirasçı ve çok tehlikeli olan bakire kraliçe. Kraliçe bir vakit, kendisini evli görmek için yapılan kaygılı erkek girişimleriyle geçen onyılları harekete geçirmiş, beceriyle idare etmiş ve başarıyla karşı koymuştur. Ama buradaki, erkek uyrukları şöyle dursun, Elizabeth'in kendisinin bile daha düşük bir konumdaki herhangi bir kadında katlanamayacağı bir kariyerdi.

Öyleyse bu seçilmeye uygun, bütünüyle bağımsız erkek hükümdarının, bölgenin seçilmeye uygun, bütünüyle bağımsız bakire ödülüne

sahip olmak için güçlü bir nedeni –toplumsal, politik, ekonomik, erotik– vardır. Bu mantıksal nedenin birbirine bağlı öğeleri Orsino’nun öngörüsü yoluyla sezdirilir:

Aşk ateşinin döşegi, aklı, yüreği,
Bütün bu hükümdar tahtlarını, bütün ince erdemleri,
Tek bir hükümdar tarafından elde edilince,
Nasıl sevecektir kimbilir!

(1.1.36-38)

Bir engel oluşturan ve açılış anlarında oyunun açıklığa kavuşturduğu şey kızın yemininin aşırı mantıksızlığıdır:

Yedi vakit geçmedikçe
Tam olarak göremeyecekmiş yüzünü gökler bile;
Peçeyle dolaşacakmış tıpkı bir rahibe gibi.
Göz yakan yaşlarla sulayacakmış her gün odasını;
Bütün bunlar, kederli anılarında taptaze saklamak içinmiş
Ölen kardeşinin sevgisini.

(1.1.25-31)

Olivia’nın bu yeminden uzaklaşacağı –ki bu yemin, tasarlanan süresi içinde saçma bir şekilde tutkulu, komik bir şekilde törenleştirilmiş, sapkınca acıya nikâhlanmıştı– tamamen sezinlenebilir. ⁵ Doğrusu, evlilik ilişkisi için standart teolojik terim –“borç vermek”– üzerinde oynayan mısralarda Orsino matemini, aşkına bir engelden çok erotik bir sözleşme olarak alır:

Demek bir kardeşe bile sevgi borcunu ödeyecek
Böylesine duyarlı bir yüreği var;
Ya içindeki tüm duyguları, düşünceleri
Aşkın oku yere sererse.

O, she that hath a heart of that fine frame
To pay this debt of love but to a brother,
How will she love when the rich golden shaft
Hath kill'd the flock of all affections else
That live in her.

(1.1.32,36)⁶

Orsino’yu şaşırtan şey sapmanın kendi yönünde gelmemiş olmasıdır. Böyle olmaması, oyunun yine sapmalar olarak betimlediği bir olaylar

dizisine bağlıdır: Viola ile Sebastian'ın gidecekleri yere ulaşmalarını engelleyen bir deniz kazası, Viola'nın Olivia'ya yardım etme niyetinin engellenmesi, Viola'nın erkek kılığına girmek için nispeten isteksiz kararı, Sebastian'ın kılık değiştirmiş Viola tarafından yanıltılması ve benzeri. Bu açıkça rastlantısal kazalar, yön, niyet ve kimliğin gülünç sapmaları ve geleneksellikte Orsino'nun özlem duymuş olduğundan pek de aşağı kalmayan bir çözüme doğru komik bir şekilde önceden sezinlenebilir güdülerdir. İlk olarak Shakespeare'in oyunu tarafından oluşturulan taslağın yerini aynı derecede tanıdık olan bir başka taslak alır – İtalyan ve İspanyol komedyalarının yoğun bir şekilde işlenen geleneği haline gelmiş olan ters-giyinme ve ters-eşleşme taslağı.⁷

Öyleyse *Onikinci Gece*'deki sapına, şen bir sürpriz ve; geleneksel, güven tazeleyici bir çözüme ulaşmanın çok eski teatral bir metodudur. Viola dışında hiçkimse oyuna girmek için kadın ya da erkek olarak bilinçli bir şekilde tasarladığını elde etmez ve Viola'nın istediğini elde etmesinin tek sebebi kendisini sapma prensibine teslim etmek istemesidir: “Ben oynadığım şey değilim” (1.5.184). O, bir strateji benimser ve oyunun önerisine göre bu strateji basit bir koşul kazası değil, gerekli bir hayat-gerçeğidir: arzulanın veya arzulanabilir bir varış noktasına, düzgün bir çizgiyi değil, kıvrımlı bir yolu izleyerek ulaşırsınız. Bu ilke Sebastian'ın, Olivia'nın hatasına getirdiği açıklamanın altında yatar: “Doğa kendi tarafında çekti...”

Sebastian kendi imgesini şu yorumla canlandırır: “Bir bakireye kapılmış olacaksınız” (5.1.261); yani Olivia'yı doğanın onu kendi tarafına çekmemesi halinde olacak şeyi düşünmeye davet eder.⁸ Bu mısra kendi tümlecini ortaya çıkarır gibidir, “Ama siz şimdi bir erkeğe kapıldınız” – yine de karakteristik olarak *Onikinci Gece* bize böyle akla yatkın ve kusursuzca sezinlenebilir bir dönüş sunmaz. Bunun yerine Sebastian çözülmüş gibi görülen mantıksızlığı yeniden başlatarak sonuca ulaşır:

Yemin ederim, aldatılmış değilsin
Hem bir kızla, hem de bir erkekle nişanlandın.
(5.1.2626-63)

Bir erkek, çünkü Sebastian'ın giysilerinin altında Cesario'da olmayan bir şey vardır – “Tanrım, yalvarırım beni koru!” diye haykırır Cesario Sir Andrew ile düellosundan önce, “Küçük bir şey onlara bir erkekten ne kadar eksikim olduğunu söylettirebilir bana” (3.4.302-3); bir kız,

çünkü bu terim, birçok onaltıncı yüzyıl örneği OED [Oxford English Dictionary] kayıtlarınca verilmiş bu kaçamak söz, bakir bir erkeğe atfedilebilirdi.⁹ Onun buradaki kullanımı sadece Sebastian'ın bekâreti-ne değil, aynı zamanda Olivia'nın güç bela kaçtığı eşcinsel ilişkiye de zekice gönderme yapar. Sadece istediğini almaması sayesinde Olivia istediğini almayı ve daha da önemlisi, aldığını istemeyi başarmıştır.

Doğa galip gelmiştir. Cinsler ayrılır, doğru bir biçimde eşleşir ve mutluluğa terk edilir – ya da edilecektir, Viola gysilerini değiştirir değiştirmez. Ve doğanın zaferi, toplumun zaferidir, çünkü evliliği cinsiyet karışıklığıyla rezil edilmekten koruyan aynı açıklama, onun statü karışıklığıyla rezil edilmekten de korur: Sebastian'ın Olivia'ya hem kız hem de erkek olduğunu açıklamasından hemen sonra, Orsino, konuyu sanki hiç değiştirmiyormuş gibi, “Şaşırmayın, asil olan onun kanıdır.” Bu; ikizlerin asilliğine ilk değiştiir –daha önce sadece Cesario'nun şu demecini duymuştuk: “Ben nazik bir erkeğim” – ve Orsino'nun bilgisi, kimlik sorununu yatıştırmış olan aynı kaynaktan çıkmış olmalıdır: Babanın ismi.¹⁰ Oyun süresince Viola ile Sebastian'ın, Olivia'nın –dolayısıyla Malvolio'nun toplumsal tırmanış rüyasının hayali çiftleşmesinin– hizmetinde olduğunu ve sonuç olarak oyunun neşeli ters dönüşlerinin Dük ve kontes arasındaki daha kusursuz toplumsal anlaşma pahasına kazanıldığını düşündürüldük. Şimdi, baba isminin büyüğü gücü sayesinde, toplumsal düzene tehdit ile cinsel düzene tehdidi eşit şekilde asılsız olduğunu öğreniyoruz. Yeter ki sonu iyi bitsin.

Onikinci Gece üzerine yazdığı tanınmış makalesinde C. L. Barber şunları belirtir: “Bu oyunun bize kanıtladığı en temel ayırım, kadınlar ve erkekler arasındaki farktır. ... Tıpkı toplumsal rollerin zevk için ters çevrilmesinin toplumsal yapıyı tehdit etmek yerine onu sağlamlaştırmaya yaradığı gibi, cinsel rollerin de geçici olarak, zevk için ters çevrilmeleri de normal ilişkinin anlamını yeniden canlandırabilir. Cinsel ilişkide ve diğer ilişkilerde, neşeli sapkınlığın zararsız olması, normalin güvenlikte olduğu zamandır. Bu temel güvenlik, Shakespeare'in kadınları oynayan çocuk oyuncularını ve erkek gibi davranan oyuncu kadınları kullandığında neden az rahatsızlık yarattığını açıklar.”¹¹ Belki. Yine de, bu sözler yaşama insanca bir bakış olarak ne kadar keskin olursa olsun, onları genel olarak Shakespeare komedyasının ve özel olarak *Onikinci Gece*'nin özet bir değerlendirmesi olarak sorgulamalıyız. Oyunun sonunda Viola hâlâ Cesario'dur –“Çünkü böyle olmalısın”,

der Orsino, “bir erkek olduğun sürece” (5.1.386)– ve Olivia, her zamanki gibi güçlü iradesiyle, kendi anlatımıyla “hem kız hem de erkek” olan biriyle nişanlanmıştı. “Rahatsızlık” (biraz araştırılmaya değer bir kategori) duygumuzu artırma riskiyle, *Onikinci Gece*’nin sonuçta bize erkekler ve kadınlar arasındaki temel ayrımı kanıtladığı farzedilen kişileri, beklediğimizden daha az samimi ve tanıdık, daha az güvenli olabilir.

Peki normal ve sapkın arasındaki güvenli ilişkinin düzenini nasıl bozabiliriz? Hacıyatmaz gibi kadere bağlı olarak kendi yanına çeken ve komik halleri çözüme kavuşturan doğayı nasıl sorgulayabiliriz? Benim önerim şu ki, hacıyatmazı daha dikkatli bir şekilde incelemeli, içinde gizli merkezden uzak ağırlığı arayıp bulmalı ve neden cinsiyet eğrisini izlediğini incelemeliyiz. Bunu yapmak için Shakespeareyen cinsel doğayı, onu bedeninin diğer toplumsal söylemleriyle olan müzakere ve mübadele ilişkisiyle canlandırarak, tarihselleştirmeliyiz. Bu iş için, biçimselliğin birincil ilkesi olan metinsel yalıtımdan kurtularak, belirli bir öykü ile onun çeşitlemelerinin tılsımlı çemberinin dışına çıkmak gereklidir. Bunu nasıl yapabiliriz? Yolumuzdan sapmadan, nasıl?

ii

1601’de Rouen yakınlarında küçük bir kasabada, otuz iki yaşında iki çocuk annesi dul, Jeane le Febvre garip bir deneyim yaşadı. Yaklaşık beş haftadır yatağını paylaştığı (pek de garip bir deneyim değil) bir hizmetçi, uzun süren bir hastalıktan iyileşmekte olan yirmilerinin başında bir kadındı. Bir akşamüstü, birlikte çamaşır yıkarlarken, yatak arkadaşı Marie le Marcis, kendisinin aslında bir erkek olduğunu fısıldadı –kızın (daha doğrusu erkeğin) canlı kanıtlarla sunduğu bir iddia– ve atılgan bir tavırla evlenme teklif etti. Jeane önce bunu reddetti, ama sonraki haftalarda ikisi de birbirine âşık oldular.

Bu çift, ilişkilerini gizli tutmak niyetinde değildi; ailelerinin iznini alarak kilise tarafından takdis edilmiş, her şeyiyle tamam bir düğün yapmak istiyorlardı. Doğrusu, kendilerini içinde buldukları fazlasıyla sıra dışı koşullara rağmen, rönesansta evlilik görüşmelerine eşlik eden sıradan toplumsal sorunlar ve stratejiler içine hemen kapılmış görünüyorlar. Jeane reform dönemi inancı ile yetiştirilmişti; Marie ise bir işvereni tarafından böyle bir inanca yöneltilmiş olmasına rağmen, şimdi annesi-

nin de uzun zamandır ısrar ettiği gibi, Katolik kilisesine geri dönmek istiyordu. Marie'nin ailesinin memnun olduğunu varsayabiliriz, ama ne Marie'nin Katolikliğe geri dönüşüne, ne de, yeterince garip bir şekilde, kızlarının bir erkek olduğunun açığa vurulmasına gösterdikleri tepkiye dair hiçbir kayıt yoktur. Ancak bize anlatılan, iki küçük çocuklu beşparasız bir dulla evlenme kararına yoğun bir şekilde karşı geldikleridir. İtaatkâr evlat başta Jeane'i görmemeye razı oldu, ama bu ayrılığı dayanılmaz bularak, âşığının yatağına geri döndü. Orada, birbirine yeminler ettikten sonra tutkularını –bize anlatıldığına göre– sadece ilk gecede üç ya da dört kez tatmin ettiler.¹²

Gizli yeminler ve özel zevklerle yetinemeyenn Marie ve Jeane, halkın bir düğün töreninin onaylamaları için ayak dirediler. Ama bu onayı kazanabilmek için, Marie le Marcis'in halkın gözünde yeni bir kimlik kazanması gerekiyordu; o bir kız gibi vaftiz edilmiş, isim verilmiş, giydirilmiş ve yetiştirilmişti. Buna göre o da giyimini değiştirdi, Marin ile Marcis olarak çağırılmak istedi ve evlenme niyetini halka açıkladı. Hiç de şaşırtıcı olmayacak şekilde (âşıkların kendileri şaşırmış göründükleri halde) hemen bir halk skandalı çıktı; iki âşık yakalandı, yargılandı ve cezalandırıldı – Marin canlı canlı yakılmaya, Jeane bu infazı izledikten sonra dövülmeye ve Normandiya'dan sürülmeye (Bir merhamet ricasından sonra, bu ceza insanca hafifletildi: Marin yalnızca boğularak öldürülecekti, Jeane ise sadece kırbaçlanacaktı.). Tutuklu olmalarına neden olan suç eşcinsellikti, çünkü bu çiftin, evinde hizmet verdikleri adamın karısı ile annesi Marie le Marcis'in düzenli olarak âdet gördüğüne ["ses purgations naturelles"] (194) tanıklık etmişlerdi ve tıbbi bir inceleme hiçbir erkeklik belirtisi açığa çıkarmadı. Sanık, mahkûm edilişinin verdiği dehşetin sonucunda penisinin geri çekildiğini bildirdi, ama mahkeme onun bu iddiasını reddetti. Kayıtlara göre Marie bir erkek değil; bir "tribade" –doğaya aykırı bir şekilde genişleyen klitorisiyle (kendisi-de-çok-isteyen) Jeane'i suistimal etmiş eşcinsel ayartıcı bir kadın– idi.

Marin mahkûmiyetini; bu tıbbi incelemeyi tekrarlamak üzere bir doktorlar, cerrahlar ve ebeler heyeti atayan Rover Parlamentosu'na devretti. Doktorlardan biri olan Jacques Duval, çift-cinsiyetlilikle yakından ilgilenip, bunu araştırmıştı ve bu olayı da bununla ilişkili görüyordu. Sonuç olarak bu incelemeyi meslekdaşlarından daha öteye götürdü. Onlar, yüzeyde kalmayı tercih ederken, Duval, yakışksız olduklarını

düşündükleri o şeylerden kendilerini aptalca uzak tutan filozofları kınamış olan Aristoteles'i hatırlayarak, araştırmakta kararlıydı. Bu kararlılık karşılığını almıştı; parmağının baskısına yanıt veren şey “oldukça iri ve sert bir erkeklik organıydı” (403); ikinci bir inceleme hiç şüphe bırakmamıştı, çünkü doktorun dokunuşunun yarattığı sürtünme Marin'in boşalmasına yol açmıştı ve belirttiğine göre, bu meni bir kadınıninki gibi ince ve sulu değil, bir erkeğinki gibi yoğun ve beyazdı. (404-5)

Duval'ın uzman tanıklığının (ki tıbbi heyetin geri kalanı bu tanıklıkla hemfikir değildi) gücüyle, âşıkların mahkûmiyeti iptal edildi. Marin ve Jeane serbest bırakıldı. Açıkça görülüyordu ki, mahkeme sakınlı bir şekilde kuşkuculuğunu sürdürdü: Marin'e yirmi beş yaşına kadar kadın giysileri giymesi emredildi ve acısından ölse bile her iki cinsle de cinsel ilişkiye girmesi yasaklandı. Daha sonra olacakları—ya Marin'in Jeane ile evlenmesine izin verilecekti ya da Marie olarak kalmaya zorlanacaktı—mahkeme karara bağlamadı. Belki de duruşmanın sonunda yargıçların Marin'in cinsiyeti hakkındaki fikirleri hâlâ belirsizdi. Ne olursa olsun, onun evlenmesine izin verecek ya da onu yakacak kadar kendilerinden emin değillerdi. Eğer çift-cinsiyetlilerin cinsiyetini belirlemek için geleneksel yöntemler izlenseydi, gözaltı süresinin bitiminde Marin'e ilk ve son defa bir cinsel kimlik seçmesine izin verilecekti.¹³ Dava kapandı.

Bu neşeli grotesk öykü uzun bir kitapta anlatılır—Duval'ın *On Hermaphrodites, Childbirth, and the Medical Treatment of Mothers and Children* [*Hermafroditler, Çocuk Doğurma ve Annelerle Çocukların Tıbbi Tedavisi Üzerine*]—ve şunu önermek istiyorum ki, bu kitabı normatif (cinsiyetsiz, renksiz ve hepsi bir yana kültürsüz) bireyselliğin kıyılarında garip bir sabit durum olarak değil; tarihsel olarak belirgin konuların içinde şekillendiği, temsil edildiği ve toplumla birleştirildiği belirli ve şarta-bağlı söylemin bir parçası olarak anlayabiliriz.

Hermafroditler [Çift-cinsiyetliler] *Üzerine* kitabı cinsel ilişkinin daha geniş bir alanına—erken modern dönemde evlilik kılavuzları; tıbbi, teolojik ve yasal metinler; vaazlar; kadınların suçlamaları ve savunmaları; ve edebi kurgular içeren bir alana—eklemlenir. Bu alandaki herhangi bir metnin nadiren kesin önemi vardır—çünkü en güçlü gelenek bile karşıt-gelenekler yaratabilir, ancak bir bütün olarak ele alındığında, bir kültürün cinsel ilişki tanımının kimliğin şekillenmesinde önemli bir rolü vardır. Bu şekillendirmeyi, her bir kişiye, bireysel doğaçlamaları

yönlendiren bir eğilimler ve yönelimler sistemi aşılmasına yardım ederek, başka bir deyişle merkez-dışı ağırlığın tanımını aşılayarak gerçekleştirir: “Orada, Doğa kendi yanına çekti.”¹⁴

Somut birey sadece, anlık tekillikleri kendine çeken ve herhangi bir yaşamı, ne kadar alışılmışın dışında olursa olsun, toplumsal normlara doğru çeken güçlerle ilişki içinde var olabilir. Marin le Marci’nin çok özgün doğaçlaması bile amaçların en gelenekselini barındırıyordu: toplumca tanınan bir isim ve cinsiyet, resmi olarak takdis edilmiş bir evlilik. Doğrusu bu davada, toplumsal olanın içinde yutulma dürtüsü öylesine güçlüdür ki; bireyselliğin, özgür tavır alma ve indirgenemez özellik anlamında, Marin veya onunla ilgilenmiş herhangi birisi için bir anlam ya da değer taşıdığından şüphe etmemize neden olur. Jakob Burckhardt’tan beri, özerk bireyselliğin köklerini rönesansta bulmak gelenekselleşmiştir; ama burada göz önünde bulundurulana malzeme şunu önerir: erken modern dönemin bireysel kimliği nihai bir amaçtan çok, normatif yapılarla katı ve kararlı bir özdeşleşmeye giden yol üzerinde bir ara istasyon olarak hizmet görür.

Bu yapıların arasında en güçlü görünenler cinsel kimliği yönetenlerdir. Dönemin erkek yazarları, cinsiyeti, ayrımcılığın devamlı bir sembolü olarak yorumladılar – hem ayrıcalık anlamında hem de farklılaşma anlamında. Rönesans toplumunda bir erkeğin, hiçbir kadının ulaşma ümidi olmadığı sembolik ve maddesel avantajları vardı ve o bunlara kendisini kadınlardan, önce bir çocuk ve sonra da bir yetişkin olarak, ayrı tutması nedeniyle sahipti. Bireysel varlığın diğer tüm belirgin ayrıştırıcı belirtileri –toplumsal sınıf, din, dil, millet– en azından hayali olarak, yalnızca cinsel farklılığın altında yatan doğal gerçeği açığa çıkarmak için sıyrılıp atılabilirdi. Tanınamayan bireylerin dönüşümleriyle ilgili öykülerde rönesans herkesi memnun eder – dilenci ile karıştırılan kral, arsız bir adam durumuna düşürülen büyük prens, zengin bir lorda dönüştürülen yoksul.¹⁵ Sadece Tanrı’nın kendisinin vermiş olduğu birincil farklılık –“erkek ve kadın yaptı onları”– bu sapkın kararsızlıktan ayrı tutulmuştur. Burada bile, elbette, şaşırmak mümkündü, çünkü birçok ters-giyim öyküsünün de gösterdiği gibi, kıyafet en becerikli gözlemcinin gözlerini bile aldatabilir. Ama kıyafetin altındaki bedenin kendisi yalan söyleyemez – ya da biz böyle olmasını ümit edebiliriz.

Yine de rönesans öykülerinde, paradoksal bir şekilde, kırılgan ve değişken toplumsal şifreler neredeyse her zaman yeniden yazılırken –ilkel

yetiştirilme tarzına rağmen asıl doğasını açığa vuran gerçek prens-cinsel farklılık, yani bireyselleşmenin temeli, özünde değişken ve yapay bir hal alır. Bu paradoksu anlamamızda yardımcı olması için, Duval'ın çift-cinsiyetlilerden büyülenişine geri dönelim. Bu büyülenme, onaltıncı yüzyıl sonları için, tuhaf değildi ama mucizelere karşı yaygın bir kültürel ilgi örneği idi. Mucizeler hem işaretler –kehanet sanatından anlayanlar tarafından okunacak düzen koruyucu iletiler– hem de harikalar –nesnelerin tükenmez çeşitliliğinin olağanüstü örnekleri– olarak görülebilirdi. Mucizeler nesnelerin geleneksel sınıflandırılmasına meydan okurlar ama sınıflandırmanın kendisini imkânsızlaştırmazlar. Aksine; canavarlar, depremler, güneş ve ay tutulmaları, sıradışı aşırı yağışlar, fiziksel biçimsizlikler ve benzerleri hakkındaki anlatımların da açığa vurdukları gibi, bu harikalar insanlara sürekli bu farklılıkları üreten doğanın dinamik düzeninin –inişler ve çıkışlar ve çeşitlenmeler– anlamını verir; ve bununla insanlar kendilerini ve toplumsal ve doğal çevrelerini tanımlarlar. Çağdaş yapısal dünya anlayışının, normatif olanın üzerinde düşünerek kendi bireyselleştirme anlamını keskinleştirmeye çalıştığı yerde; rönesans da mucizevi olanın üzerinde düşünerek kendi normatif olan kavramını keskinleştirmeye çalıştı.¹⁶

Hem kadın hem de erkek cinsel organlarının bir tek kişide var olması, o rönesans düşüncesinin yankılanan bir örneğidir. Çift-cinsiyetlilik bir zamanlar, doğal kategorilerin en temelini yıkan garip bir anormallik; ve altta yatan yapısı bu anormalliği üreten doğurganlığı mümkün kılan doğal düzenin bir belirtisiydi.¹⁷ Öyleyse Duval'ın, içinde Marin le Marcis'in garip davasının çok önemli bir yer tuttuğu kitabı, garip olanın sadece bir derlemesi değil; doğurganlık, hamile kadınların bakımı ve güvenli bebek doğurma üzerine ciddi bir tıbbi incelemedir. Çift-cinsiyetlilik üzerine söyleşi ile normal cinsellik ve çocuk doğurma üzerine söyleşi Duval için birbirine ters düşmezler; aksine, onlar aynı söyleşidir, çünkü erkek ve kadın cinsiyetlerini bir tek kişi içindeki korkunç birleşimin anlaşılmasını sağlayan bilgi; normal cinsel haz yaşantısının ve sağlıklı çocuklar doğurmanın anlaşılmasını sağlayan bilgiyle aynıdır.

Duval'ın işi, onun anladığı kadarıyla, insan doğurganlık-organlarının ve özellikle –anahtarını bulmuş olduğu fantastik bir hazine evi olarak gördüğü (159)– rahmin gizli zenginliklerini göstererek açıklamaktı. Ama neden bu anahtarı ona, Marin le Marcis olayı vermiş görünüyordu?

Bunun cevabı Marin'in hayatını kurtaran olayın içinde yatar: mahkeme kararıyla yetkilendirilen doktor, kadının gizli beden kıvrımları içinde gerilere doğru uzanır ve parmağının ucuyla şişkin bir penis hisseder.

Marin garip biriydi, ama Duval'a göre onun bedeni kendi garipliği içinde evrensel bir doğal paradoksu barındırıyordu: bir yanda, bir tek birey gerçeklikte çifttir, çünkü her bedenin hem erkek hem de dişi unsurları vardır; diğer yanda, birbirinden tamamen farklı iki cinsel yapı değil, sadece bir tane vardır – erkekteki dışa dönük ve görünür olan kadındaki içe dönük ve gizli olan. Bu inançların hiçbirisi Duval'a göre eşsiz değildir; aksine, bunlar rönesans doktorlarının bir vakit dikkatle işleyerek itiraz etmiş oldukları eski zamandan kalma anatomik bilgiyi yansıtır. Birçok yaşıtı gibi Duval da bütünüyle içine sinmeyen inançları kabullenmenin yakışıksız durumundadır; Marin ile Marcis'in olayı bu inançları bir arada yeniden doğrulayarak ve bir kenarda bırakarak ona yardımcı olur.

En azından Galen zamanından bu yana, hem erkeklerin hem de dişilerin hem erkek hem de dişi unsurlara sahip olduğu düşünülmüştür (Duval erkeklik ve dişilik tohumları önerecek kadar ileri gider [327]); birinin veya diğerini reddedilmesinden çok üstünlüğü, tohumun rahim ve diğer faktörler içindeki asıl konumuyla birlikte, cinsel kimliği belirlemeyi ve cinsellik ile cinsiyet arasında uyumlu bir birleşmeyi mümkün kılmayı sağladı. Üstünlük hiçbir zaman –veya en azından nadiren– mutlak olmadı; çoğunun fikrine göre, rahimde son ve eksiksiz bir biçimde de oluşmadı. Aksine, gerçekte tüm erkekler çocuklukları sırasında dişilerinkine yakın –daha doğrusu, çoğu zaman anıldığı gibi “kadınsı”– bir durumdan yetişkin bir erkeğe uygun bir duruma geçiş yaşamışlardır. Tersine, daha az sıklıkla da olsa, uygun dişi özelliklerinin üstünlüğü kendi kendini oluşturmak için biraz zaman isterdi. Dişi unsurların baskın ama yetersiz biçimde güçlü olduğu yerde kadın bir cadaloz olacaktı; benzer şekilde, içinde erkeklik tohumunun olması gerektiğinden daha zayıf olan bir erkek kadınsı tavırlarla davranmaya yatkın olacaktı. Ve o nadir durumlarda, Duval'ın belirttiğine göre, erkek ve dişi unsurlar arasındaki çekişmenin tamamen kararsızlıkla sonuçlandığı yerde, bir çift-cinsiyetli oluşabilirdi.

Daha önce önermiş olduğum gibi bütün bunlar tüm bireylerin ısrarcı iki-yanlılığını, doğasındaki ikizliği gösterir. Ama rönesansta androjeni hakkındaki anlaşılması güç neo-platonik kurguların aslında çok yaygın

olduğu sonucunu çıkarmamalıyız; aksine, cinsiyet ikiliğinin algılanışları neredeyse her zaman, erkek ve dişi özləri arasındaki içsel güç çatışması ile yakından ilişkiliydi. Kesin bireyselleşme, rekabet halindeki unsurlar arasındaki sürtünmenin başarılı çözümü sonucunda olurdu. Bu çözüm dinsel broşürlerde olduğu gibi tıp kitaplarında da neredeyse tamamen ataerkil ideolojisiyle ilişkiliydi: “Dişi bir bebekte ne kadar çok Erkeklik Atomu bulunursa”, diye yazar bir Nathaniel Highmore adında onyedinci yüzyıl İngiliz doktoru, “Cenin o kadar güçlü, sağlıklı ve Adam-gibi, bir Cadaloz olur. Eğer bir Erkek Bebek’te çok fazla Dişilik Atomu bulunursa, sonuç daha güçsüz ve kadınsı olur.”¹⁸ Bu görüşün garip bir sonucu, normal kadınların belli bir zayıflığı kabul etmek için, tamamen dişi bir kimlik kazanmak için daha güçsüz içsel prensibe boyun eğmek zorunda kalmalarıydı. Bu kimlik bir erkeğe boyun eğmeyi gerektirir; kadınlar *tanım gereği* daha güçsüz olan cinsiyetti. Bunun daha ileri bir sonucu ise kadınların her an doğalarında var olan eksiklikle ve dolayısıyla dişi doğalarıyla baş etmek ve doğurganlık için gereken tohumu üretmek zorunda kalmalarıydı. Elbette, bu baş etmenin zor olacağı düşünüldü; buna göre, tıbbi metinler uzatılmış önsevişmeyi cinsel ilişkinin gerekli bir parçası olarak tanımlarlar ve okşamarın, şehvetli sözcüklerin yeterli olmadığı yerlerde, kadınları normal vücut ısılarından fazla “kızıştırmak” üzere tasarlanmış vajinal enjeksiyonlar için reçeteler temin ederler.¹⁹

Ama eğer Kalinos’un (Galen) mirası kendisiyle birlikte insanın yalnızlığının doğuştan gelen bir ikilikten ortaya çıkarıldığı düşüncesini de getirdiyse, bununla birlikte çok farklı bir düşünceyi de getirmiştir: Kalinos’tan beri erkek ve dişi cinsel organlarının tamamen karşılaştırılabilir, daha doğrusu birbirinin aynadaki yansımaları olduğuna inanılmıştır. Fallopius’un 1560’larda ünlü dişi cinsel organı betimlemelerini yayımlamasına ve onyedinci yüzyıl sonlarında dişi erbezlerine inancın yumurtalıkların keşfine yol açmasına rağmen, yumurtalıkların özel işlevi ondokuzuncu yüzyıla kadar pek iyi anlaşılmadı.²⁰ onaltıncı ve onyedinci yüzyıllarda, doktorlar ve birbirinden tamamen farklı okullardan meslek dışı kişiler erkek ve dişi cinsel organlarının tamamen birbirine eşit olduğu konusunda fikir birliğine vardılar. Ünlü Fransız cerrah Ambroise Paré’nin yazdığına göre, “Kadınlardaki spermatik kanalların erkektekilerden, madde, biçim, yapı, sayı, ilişki, kıvam, köken ve kullanımı açısından hiçbir farkı yoktur ama sadece nicelik ve dağılımı değişir...

Erbezleri açısından nicelik (yani, büyüklük) dışında erkeklerden pek az farkları vardır. Çünkü onlar sayıca daha az ve görünüşte daha oyuk ve düzdür ve bunun sebebi kendilerini uygun büyüklüğe çıkaramayan kusurlu sıcaklıklarıdır.” (Paré, *Works*, s.126). Rahim kadınlarda tek gibi görünür, ama aslında o, “doğa tarafından *scrotum* [torba derisi] yerine, oraya ait boyun olarak ve avlu gibi olmak yerine eklenmiş parçalar gibi verilmiştir; böylece herhangi birisi, kadınlar ile erkeklerdeki doğurganlık bölümleriyle daha yakından ilgilenirse, bunların sayıca değil, sadece durum ve kullanım açısından farklılaştığını bulacaktır.”

Asırlar önce, Galen okuyucularını Paré’nin cinsel organları betimlemesinde gizli olan topografik inceleme ile biraz uğraşmaya davet eder: “Kadıninkini dışa doğru çevirin, erkeğinkini deyim yerindeyse içe doğru çevirerek ikiye katlayın ve ikisinde de her açıdan aynı şeyi bulacaksınız.”²¹ Erkek cinsel organlarını içe dönmüş olarak hayal ederseniz, penisin rahim ağzı ve vajina olduğunu ve skrotumun da her iki yanda erbezleriyle rahme dönüştüğünü göreceksiniz. Galen, tam tersine “rahimi dışa doğru çevrilmiş ve ileri uzanır şekilde” düşünmemizi önerir: “Testislerin (yumurtalıkların) onun içerisinde olmaları gerekmez mi? Onları bir *skrotum* gibi sarmalamaz mı? Şimdiye dek apış arasında gizlenmiş, ama şimdi asılı duran boyun (rahim ağzı) artık bir erkeklik unsuru olmamış mıdır? ... Aslında” diye sonuca bağlar, “geride kalanlar arasında basitçe konumunu değiştirmemiş bir erkeklik parçası bulamadınız: çünkü kadında içeride olan bu parçalar erkekte dışarıdadır.”

Elbette, bu kesin benzeşim dişinin daha soğuk ve dolayısıyla daha kusurlu olmasından kaynaklanan bir farklılığa dikkat çeker. Bu eksiklik dişi cinsel organlarının ürün vermesini engeller, bu, Galen’in şaşırtıcı bir metaforla yansıttığı bir kaderdir:

“Camsı ve billursu sıvılar ve bunları çevreleyen kılıfları olan köstebek gözlerinde buna benzer bir şey görebilirsiniz... ve onlar bunların, gözlerini kullanan hayvanlarda olduğu kadarına sahiptir. Ancak köstebeğin gözleri ne açılırlar, ne de dışa dönüktür ama orada kusurlu bir biçimde bırakılmışlardır ve henüz rahimdeyken tıpkı diğer hayvanların gözleri gibi dururlar.”²²

Bu çifte benzeşim topografik tartışmaya sersemletici bir dönüş kazandırır: dişi cinsel organları sadece erkek cinsel organlarının ters çevrilmiş bir çeşitlemesi değil; aynı zamanda biçimsel olarak kusursuz ama işlevsel olarak kullanışsız köstebek gözleri gibidir. Köstebek gözleri de ra-

himden henüz çıkmamış yaratıkların kör gözlerine benzer. Bu metafor doğumu hayalde canlandırarak, yadsıması beklenen işlevsel yararlılığı üstü örtülü bir şekilde onaylar ve bu paradoks, Galen'i utandırmak şöyle dursun, aynı anda hem kusurlu hem de işlevine son derece uygun dişi bedenine ait ikili bir görünümü, asırlardır süren bir görünümü desteklemesini sağlar. Paré ile birçok diğer rönesans doktoruna göre, cinsel kimlik ile farklılık arasındaki hassas denge, aynı zamanda doğurganlığın Tanrı'dan gelen düzenini ve kadınların eksikliğini, doğanın amacına –bir penise– ulaşmadaki başarısızlıklarını anlatır. “Onun için, erkeklerin gözle görünür, kadınların gizli saklı sahip oldukları, her ikisi de Doğa'nın sağgörüsüyle, aynı zamanda kadınlardaki ısı kusuru nedeniyle, o parçalar, erkeklerinki gibi dışarı itilemezler.”²³

Farklılığa dayanan benzeşime duyulan bu inancın bir sonucu, cinsiyet değişimi olasılığının verdiği şaşkınlıktır – neredeyse her zaman kadından erkeğe, yani, kusurludan kusursuza. Paré, aralarında on beş yaşında bir köylü kızı olan Marie'ninkinin de bulunduğu, buna benzer birçok olayı yeniden anlatır. Marie bir gün bir buğday tarlasına doğru gitmekte olan domuzlarını “oldukça dinç bir şekilde” kovalıyordu. Kovalamacanın ortasında bir hendekten atlarken, “tam o sırada cinsel organlar ve erkeklik kanışı gelişmeye başladı.”²⁴ Doktorlara ve piskoposa başvurduktan sonra Marie adını Germain olarak değiştirdi ve kralın yanında hizmet vermeye başladı. İtalya'ya gitmekte olan Montaigne, merakından Germain'i görmek üzere yolunu değiştirdi – Montaigne'e anlatıldığına göre evlenmemişti, ama “kocaman, gür bir sakalı” vardı. Bu mucize evde kalmamıştı, elbette. Montaigne'in günlüğüne yazdığı gibi kasabada, “hâlâ kızların ağzında sık sık bir şarkı dolaşır ve bu şarkıyla tıpkı Marie Germain gibi erkek olmak korkusuyla bacaklarını fazla açmamaları konusunda birbirlerini uyarırlar.”²⁵

Yine burada mucizevi olan ilgi konusudur çünkü doğal olanı açığa vurur. Bununla birlikte, böyle hayret verici bir değişim sadece, vücut ısının sağlıklı işleyişi sayesinde erkeklerin normal gelişimini yineler veya temsil eder. İki-tohum kuramında olduğu gibi, bu gelişimsel anlatımın imlediği şey erkeklerin kadınlardan doğup büyüdükları veya o aşamadan geçtikleridir, her ne kadar bu formüle dayalı açıklama ters çevrilmiş olsa da: İki-tohum kuramı, tek bir kimliği birbiriyle ters düşen ilkelerin savaşımdan doğduğunu tasarlarlarken; topografik anlatım, cinsiyeti –kauçuk bir eldivenin ters çevrilmesi gibi– asıl iç organın

sıcaklığı yardımıyla yapılan, ayırarak dışarı atmanın sonucu olarak tasarlar. Böylece bir vakit sadece bir cinsiyet olan yerde, şimdi iki tane vardır.

Duval'ın çalışması cinsiyet değişiminden kaynaklanan bu şaşkınlığı yansıtır, ama tüm benzeşim düşüncesiyle ilgili ciddi şüpheler uyandırmaya başlayan anatomik buluşlara da başvurarak onlarla pek içine sinmeden uzlaşır. Duval'ın tartıştığı şey şudur: gerçekte cinsel bir metamorfoz olamaz; çünkü, erkek ve dişi cinsel organları arasındaki büyük benzerliğe rağmen, ikincisi ilkinin (ve tam tersi) dönüştürülemez. Eğer gerçekten böyle bir dönüşümü zihninizde canlandırmaya çalışırsanız, bunun betimlenemeyeceğini keşfedersiniz. “Eğer vulvanın tamamen içinin dışı çevirildiğini hayal ederseniz... kadından sarkan geniş ağızlı bir şişe, tabanıyla değil ağızıyla bedene tutunan ve hayalinizde tasarlanmış olduğunuz şeyle hiçbir benzerliği olmayan bir şişe düşlemek zorunda kalacaksınız.” (*On Hermaphrodites*, 375).

Kendi kuşağından diğerleri gibi, Duval eski devirlerden kalma benzeşim kavramının kabulü ile bunun pek işe yaramadığı düşüncesi arasında huzursuzca asılı kalmıştır. Bu düşünce onu, birçok şeyin kendisine bağlı olduğu bir kavramdan vazgeçmeye sevketmez, ama cinsel bir metamorfoz yerine sadece sonunda cinsiyetin açıklığa kavuşmasına ve dolayısıyla uygun, halk tarafından onaylanmış kimliği oluşturmak için cinsel kategorileri her an karıştıran somutlaştırılmış travestiliği yansıtacak şekilde onun Marin le Marcis anlatımını şekillendirir.²⁶ Travestilik kadın ve erkek arasında yapısal bir kimliği temsil eder—labiumun ardında gizlenen penisin dramatik açılımında açığa çıkan kimlik—ama bu kimliği gerçeklik olarak ‘sun’maz. Aksine, bu olay eski bilgileri bir kenarda bırakmaya, mucizevi kılmaya yarar. Kadından erkeğe dönüşüm olmamıştır —Marie her zaman bir anlamda, gerçek cinsiyeti cinsel organın anormal yapısınca gizlenen, Marin idi—ama böyle bir devingenliğin efsanesi bunun anatomik olabilirliğini yadsıyan anlatım biçiminin kendisinde saklıdır.

Cinsel farklılaşmayı —çift cinsiyetlilik, cinsiyet metamorfozu, erkeklerin içe dönük biçimini gizleyen kadınlar ve kadınların içe dönük biçimini gizleyen erkekler— yerinden oynattığı görülen şeylerin yarattığı şaşkınlık, cinslerin ayrımı üzerine kurulmuş gerçek doğurganlık düzenine ilişkin rönesansa özgü cinsellik söylemini bütünüyle alaşağı etmez. Duval'ın yazdığına göre, elbette “birçok kadın erkeğe dönüştürülmüş-

tür.” Şöyle devam eder: ama “daha önce gizlenmiş olan erkek cinsel organları, bir vakit kadın olduğu düşünülen birçoğunda keşfedilmiştir; bunun üzerine onlar da isimlerini, giyimlerini ve mesleklerini değiştirdiler” (372). Güvenilir çift-cinsiyetliliğin daha seyrek görülen örneklerinin bile çözülmemiş belirsizlikler olarak kalmalarına izin verilmez; yargıçlar bu tip insanlara hangi cinsiyet tarafından daha çok uyarıldıklarını belirlemelerini ve bu temelde –ilk ve son defa için– kendi cinsiyetlerini seçmelerini emrederler (302). Sonra da herhangi bir kural bozumu şiddetle cezalandırılacak, daha doğrusu büyük bir suç muamelesi görecektir.

Kesin bir cinsel kimlik üzerindeki bu ısrara rağmen, Duval ve diğerleri erkek ve dişi cinsel organları arasında derin bir yapısal benzeşim fikrine tutunurlar, çünkü bu olmadan cinselliğin geleneksel psikolojisi ve fizyolojisi karmaşıklığa terk edilecekti. Dolayısıyla, kadının kusurlu bir erkek olduğu fikrinden birçok doktorun vazgeçmesi ve dişi anatomisinin biçiminin uygunsuz ısı yerine işleviyle açıklanması durumunda bile, cinsiyetler sıralanması fikri şaşırtacak derecede dayanıklı olduğunu kanıtlamıştır. Bu, umduklarını bulmuş olan anatomistlerin çizimlerinde de desteklendi: rahmin skrotum ile, vajinanın penis ile benzeşiyor olmaları. Ve, örneğin, onyedinci yüzyılın başlarında Duval bu benzeşimin kesinlikle kusursuz olmadığını fark etseydi, kıyas zeminini kolaylıkla klitorise –küçük bir penis biçiminde bir parçacık (“une particule representant la forme d’un petit membre viril” [63])– doğru kaydırabilirdi.²⁷ Yüzyılın bitimine doğru, oldukça popüler olan *Aristotle’s Masterpiece* [*Aristoteles’in Şaheseri*] okuyucularına şu bilgiyi verdi: “Kadın’ın gerçek Tohum’a sahip olduğunu söylemek, asılsız ve yanıltıcıdır.” Galen ve Hipokrat’ın erbezleri olarak kabul ettikleri şeyler aslında yumurtalıklardı.²⁸ Ama bu, kitapçığın iddiasına göre, “İki Cins’in Üyeleri arasında çok büyük bir değişiklik” olduğu anlamına gelmez (93); klitoris “Konum, Öz, Bileşim ve Sertleşme’de, bazen Beden’den dışarı iki inç kadar uzanması ile” (99) bir penise benzer. Bazı şehvet düşkünün kadınlarda, klitoris bir erkeklik organı büyüklüğüne gelecek kadar şişer ve kadınları ve kızları taciz etmek üzere kullanılabilir –neredeyse Marin le Marcis’in infazına neden olacak kuşku, bundan kaynaklanır.²⁹

Doğanın tüm armağanları gibi, bu kadınsı penis de taciz edilebilirdi. Ama onun asıl işlevi, kadının tohumuna “yol vermesini” sağlamak için gereken “hoş keyfi” vermeye yaramaktır. En azından Galen’in;

onaltıncı ve onyedinci yüzyıl tıbbına egemen olan görüşünde dışının boşalması cinsler arasındaki benzeşimin merkezindedir, çünkü Paré şunu bildirmiştir: “Doğurma veya gebe kalma, zamanın aynı anında iyi ve kusursuzca işlenmiş iki tohumun birlikteliği olmadan gerçekleşemez” (887). Gebe kalma sürecinde her şey, yumurtaların olmadığı bir dünyadaki tek doğurgan ilke olan sperme bağlıdır; ve sperm güçlü bir cinsel haz olmaksızın cinsiyetlerden biri tarafından üretilemez.

Erotik haz ereği –kadınların kusurlulukları karşısında, erkeklerin ani duygusal değişiklikleriyle baş etmelerini sağlayan– üzerine incelikle işlenmiş tıbbi eserler vardır; ve bunlar kadınların bu acıya katlanmaları ve çocuk doğurarak yaşamlarını tehlikeye atmaları sırasındaki ani duygusal değişimleriyle baş etmelerini sağlarlar; Erkeğin Düşüşü’nü telafi ederler. Cinsel hazın hayvanlarla aramızda bir bağ oluşturduğu düşünülebilir, diye yazar Duval, ama aslında o, kendine özgü insancıl biçiminde, Tanrı’nın bize özel iyiliklerinden biridir. Yüce yaratıcı en sevdiği yaratıklarının diğer hayvanların yaptığı gibi, erkeğin dışının sırtına çıkmasıyla ya da, filler, develer ve diğer ağır hayvanlara benzer şekilde erkek ve dışının birbirine sırtlarını dönmesiyle (hayalimde canlandırmakta zorlandığım bir fikir) çiftleştirmelerinden hoşnut değildir. İnsanların cinsel ilişkisi için Tanrı farklı bir uygulamayı uygun gördü: erkeklerin ve kadınların birbirinin yüzüne –insan yüzünün “güzel hatları ve unsurlarına”– bakmaları, böylece kendi imgelerini çizmeye ve böylece o sevilen yüzleri çocuklarında tekrar yaşatmaya duydukları daha ateşli bir arzuyla uyarılabilirler. Ve Tanrı’nın cinsel organlarında kendileri için yarattığı “arzu labirenti”nin içinde kaybolmuş ve kendi bedenlerinde bereket olarak işlenmiş “sözsüz emirlere” boyun eğerken, birbirinin yüzüne bakarak sevişirken; erkekler ve kadınlar, düşmanları olan ölümden intikam alırlar. Çünkü birinin geride kendi imgesini bırakması –“birinin yaşama kendi çocuğunda devam etmesi” [“vif & naïvement représenté en son successeur”]– ölmek değildir.³⁰

Duval, çok eski bir tıp geleneğini izleyerek, cinsiyetin kökeni hakkında açıkça birbirine ters düşen, eşzamanlı ve birbirine bağlı iki anlatım önerir: birinde kesin bir cinsel kimlik, ikili bir yaradılış tek kaldığında, yani, her insanda birarada bulunan erkeklik ve kadınlık tohumlarından biri üstünlük sağladığında ortaya çıkar; diğerinde kesin bir cinsel kimlik tek bir yaradılışın çiftleştiği, yani (kusursuz biçimiyle erkek olarak tanımlanan) bölünmez bir cinsel yapının, içsel ve dışsal olmak

üzere iki ayrı biçime bölündüğü zaman ortaya çıkar. Neden iki anlatım vardır? Eğer sadece bir gerçek yapı olsaydı –erkek de dışa dönük ve görünür, kadında içe dönük ve gizli olan– cinsiyet farkı basit bir yanılma-maya, aynalarla gerçekleştirilen bir hileye indirgenecek ve doğumu hayal etmek güçleşecekti. Eğer birbiri içinde örülmüş iki yapı olsaydı –cinsiyetin de sadece üstünlük veya itaatten kaynaklandığı– farklılaşma da tehdit altında olacaktı, çünkü biz her zaman bir tane bulacağımızı düşündüğümüz yerde iki kişi bulacaktık. Birbiriyle çelişen bu kuramların arasındaki fark nedeniyle kimlik aynı anda hem mümkün kılınır hem de çözülmüş olur: bu anlamda, rönesans için cinsiyet sınırları belirlemeye ilişkin her şey demekken (çünkü bu dönemin –Marin olayında da belirtildiği gibi– belirsizliğe tahammülü yoktu), sınırlar arasındaki sürtünmeyle de ilişkilidir.

Bu iki anlatım arasındaki bağ, sıcaklıktır: erkek ve dişi tohumlarının arasındaki çekişme sıcaklık ile belirlenir ve erkek cinsel organının gizlendiği yerden çıkması da sıcaklıkla olur ve boşalma ile orgazm da yine sıcaklıkla gerçekleşir. Cinselliğin bu kalori modeli sadece cinsel organları kapsamaz; örneğin, süt de kanın ısınmasıyla oluşur ve kanın kendisi de yiyeceklerin ısınmasıyla üretilir. Cinsel sıcaklık, diğer sıcaklıklardan aslında çok farklı değildir; o yalnızca tüm canlı yaşam ilkesinin özellikle ateşli bir örneğidir ve bu yüzden bir dereceye kadar yiyecek, şarap ve hayalgücüyü oluşturulabilir.³¹

Duval'ın idealizasyonu sıra dışıdır, ama onun cinsel ilişki anlatımının önemli unsurları yaygın olarak paylaşılır: tohum; kanın karıştırılması, veya pişirilmesi, yoluyla üretilir ve dışarı atılır; bu pişirme erkekler ve kadınlar arasındaki erotik sürtünme yoluyla gerçekleştirilir. Böylece bir onyedinci yüzyıl İngiliz jinekoloğunun "*Libidinal Gıdıklanma Arzusu*" olarak tanımladığı şey üzerine verilmiş tıp eserlerinde tekrarlanan imgeler gerçekleşir.³² Çünkü Thomas Vicary'nin *İngilizin Hazinesi*'; veya *Erkek Bedeninin Gerçek Anatomisi*'nde (1586) belirttiği gibi, erbezlerinin ya da hayaların çalışması ve ovuşturması ile, (en iyi ve en saf) kan başka bir türe dönüştürülür ve sperma yapılır"³³ ve biraz daha süren bir ovuşturma ile bu "sperma" ısıtılmış rahmin içine salınır. Böylece Duval'ın anlatımında bulunan, tıbbi inceleme sırasında elini sürtme biçimi Marin le Marcis'in gizli penisinin ileri uzanmasına ve onun cinsel kimliğine bir kanıt oluşturmaya neden olur. Ve bu okşama, yatakta Jeane le Febre ile yaşadığı ve Marin'in Marie'ye dönüşümünün

kaynağı olan erotik sürtünmenin resmi, kamusal bir tekrarı ve onaylanmasıydı.

Marin le Marcis, bu dönüşümden dolayı kamusal bir ilgi, merak ve inceleme konusuydu. Onun toplumca dile getirilmiş bireyselliği – onun isimsiz erkekler ve kadınlar yığınından temsiliyetin aydınlığına çıkması– rönesans için, cinsiyet ve üremenin normal yapıları içinde bütünleşmeye giden yolda bir mucizevi-devingenlik anıdır.³⁴ Ancak bu yapılar kimlik için, ontolojik açıdan güvenli *temeller* değildir; aksine bu yapılar, cinsel kararsızlık, sürtünme ve dönüşümden çıkarak oluşmuştur. “Eğlenceli sapkınlığın zararsız olması, normal olanın güvencede olduğu zaman mümkündür” diye yazar C. L Barber; Marin’in davası, normal olanın şatosunun sapkın olanın kaygan kumları üzerinde kurulmuş olduğunu ima eder.

iii

Shakespeare tiyatrosundan oldukça uzaklara sapmış gibi görünüyorsak, Marin le Marcis öyküsünün bazı unsurlarını bir kez daha hatırlayalım: Önce kendini ifade edemeyen ve sonunda bunu yaptığında yaşamını tehdit eden engellerle karşılaşan bir aşk; ters-giyinme üzerine odaklanmış başdöndürücü bir kimlik şaşırması; kendini kutsanmış bir birlik içinde tatmin etmek isteyen güçlü bir arzu –biyolojik zorunluluk– yaşantısı; önce bu birliği engelleyen ama sonuç olarak kahramanı ölüm tehdidinden kurtararak evliliğin önündeki engelleri kaldıran otorite müdahalesi; gelenekselliğe karşı fazlasıyla gelenek-dışı bir dürtü. Elbette, bu tipik bir Shakespeare komedyasının taslağıdır ve bu benzerliğin bir rastlantıdan fazlası olduğunu kısaca açıklamak istiyorum.

Shakespeare’in cinsellik hakkındaki tıbbi söylemlerle çok ilgilendiği, ya da bir doğuş kuramını diğerine tercih ettiği, veya –hepsinden farklı olarak Marin le Marcis ve Jacques Duval’ı duymak şöyle dursun– Paré’yi okumuş olduğu önerilerini reddetme konusunda aceleciiyim. Ama burada önemli olan konu Shakespeare’in tıp bilimi üzerine bilgi düzeyi değildir. Tıbbi ve teatral uygulama arasında kurmak istediğim ilişki, bir sebep-sonuç veya kaynak ile yazınsal uygulama ilişkisi değildir. Burada biz, sadece nesneler olarak değil aynı zamanda tanımlama koşulları olarak da işlevi olan birbirine kenetlenmiş metaforlar ve benzet-

meler takımı ile, ortak bir şifre ile ilgileniyoruz. Shakespeareyen komedya sürekli, teatral büyüünün odak noktası olarak bedene ve özel olarak cinselliğe atıfta bulunur; “büyük yaratıcı doğa” –dünyanın kalabalıklaşmasını sağlayan ve sağlaması gereken ilke– komedya yazarının korumacı ruhudur. Bedene ulaşmanın aracısız bir yolu yoktur, veya cinselliğin ayrı tutulmasının dolaysız bir yolu yoktur; daha çok cinselliğin kendisi, o kültürün erotik yaşantıya ilişkin kategorik anlayışını oluşturan ve tarihsel olarak birbirine bağlı figürlerden oluşan bir ağdır. Bu figürler farklı toplumsal söylemler, yani, cinsel heyecanın ortak gürültüsünün dolaşımını sağlayan kanallar arasında çeviri yöntemleri olarak iş görürler.³⁵

Bir oyun nasıl cinsel enerjiye sahip olur? Bir beden “gerçeklik”ten sahneye aktarıldığında veya bir erkek aktör bir kadın karaktere dönüştürüldüğünde ne olur? Biçimlerin o en yapay olanının doğayı çağrıştırmasının rönesans komedyası için, ya da tıp söylemlerinin somut bir biçimi içinde rönesans komedyasının yapay bir biçimini gerçeğe gibi kabul etmenin doğa için anlamı nedir? Beden için –burada doğal travesti olarak ve sürtünme yoluyla sıcaklık kaynağı olarak beden– belli kültürel figürlerin tam şekli üzerinde yoğunlaşarak, bu sorulara bir cevap bulmaya cesaret edebiliriz. *Onikinci Gece*’nin öyküsünün karışıklıklarını çözen doğal sapmanın anlamını kavrayabiliriz. Shakespeare’deki hatırlanmaya değer tüm bireysellik tanımlarının –Falstaff’ın büyük görkemli semizliğinden III. Richard’ın kamburuna, Macduff’ın zamansız doğumundan Viola’nın esrarengiz ikizliğine– neden mucizevi olanla belirtildiğini anlamaya başlayabiliriz. Çünkü Shakespeare’in neden tüm kadın rollerinin –Kate, Portia, Viola, Juliet, Cleopatra, hepsinin– genç erkekler tarafından oynanmasına defalarca dikkat çektiğini anlayabiliriz.

Shakespeare’in oyunlarının anlatımları, çoğu zaman tartışmanın en kritik noktasında, hem toplumsal geleneklerin hem de yazınsal modellerin altında yatan doğal güçlere atıfta bulunurlar ve karakterlere kendi özel güçlerini verirler. Doğanın bu kritik çağrışımları kendi başlarına bir yanlış yorumlama değildir –aksine, oyunlar onları etkin bir şekilde canlandırır– ama yapılan hata, çağrıştırılan bu doğal güçlerin zamansız ve uçarı olduklarını düşünmektir. Shakespeare’in kültürüyle bizimki arasında, en azından erkek cinsiyetinin algılanışında kadınlardaki gizli penisin aranmasından, erkeklerdeki gizli rahmin aranmasına doğru kısmen bir kayma olmuştur ve bu kaymayla bireylerin tanımlan-

malarında çağrıştıran “doğal güçler”in kendileri de değişmiştir. Dahası, cinsel haz ve doğurma arasındaki ilişkiyi anlayış şeklimizin bir dönüşümü bu değişimi güçlendirmiştir. Kadınların, gebe kalmak için zevk almalarına gerek olmadığını düşünen –ya da, daha iyisi, bunu su götürmez biyolojik bir gerçek olarak bilen– bir kültür; yaygın olarak kabul edilmiş fiziksel bir gerçeklik olarak, kadınların (insan neslinin devamı için) erotik sürtünme yoluyla boşalma noktasına getirilmesi gereken içe dönük penisler gizlemiş olduklarını bilen bir kültürden farklı sembolik kaynaklar önerecektir. Daha belirli bir şekilde, ereksel olarak erkek olan ve doğanın son amacını güçlendiren gerçekliği kanıtlanabilir bir işaret üzerinde duran bir cinsiyet kavramı en üstün edebi anlatımını bir travesti tiyatrosunda bulur; aksine, sembolik olarak dişi olan bir cinsiyet kavramı ereksel değil genetik bir kimlik anlatımı üzerinde durur, kendisini bireyselliğin içedönük bedensel kalıp içinde ortak eder ve en üstün edebi anlatımını romanın içinde bulur.³⁶

İncelemiş olduğumuz tıp metinleri, doğanın doğurgan gücünün verimli, keyifli okşama üzerinde odaklandığını önerir ve ben de bu fikrin –ki teknik bir açıklamadan çok, üzerine teknik açıklamalar kurulacak gerçekte karşı konulmaz bir varsayım olarak iş görür– Shakespearean karakterlerin, özellikle komedyadaki şekillenmeleri içinde yankılandığını önermek istiyorum. Bireyselliğin teatral sembolü aslında, kültürün cinsel ön-sevişme ve ilişki sırasında meydana geldiğini düşündüğü şey üzerine biçimlendirilir: *Hırçın Kız*, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, *Kuru Gürültü*, *Beğendiğiniz Gibi* ve *Onikinci Gece* gibi oyunlarda karakterlerin kendi kimliklerini fark etmelerine ve seven birlikler oluşturmalarına yardımcı olan en önemli araç, erotik okşamadır.³⁷

Elizabeth ve I. James dönemleri tiyatrosunun düşmanları tiyatronun “Venüs’ün Sarayı”, yani bir erotik uyarılma mekânı olduğunu söyleyerek saldırmışlardır.³⁸ Ağırbaşlı evlilik töreni üzerindeki ısrarı uğruna, Shakespearean komedy sadece zıfaf yatağının zevklerine ilişkin jestler yaparak değil, aynı zamanda kendi teatral zevklerini de sahneye merakla bu saldırıyı doğrular. Büyük anatomist William Harvey şöyle yazmıştır: “Erkekler ve kadınlar, bu davranışı kutlamak üzereyken asla daha cesur, neşeli, sevinçli, yürekli, hoş veya güzel olmazlar.”³⁹ Shakespeare’in bu kutlamayı kabullenmesi onun komik kadın ve erkek kahramanlarına cinsel uyarılmanın özel güzelliğinden bir şey bağışlar.

Çağdaşlarının her birinden daha fazla, Shakespeare tiyatronun kendine mal edebildiği erotik gücün nasıl kullanılacağını, bu gücü engellemeyecek veya göz ardı etmeyecek ama onu konuşturacak, geliştirecek, onu ilgiyle seyirciye geri verecek öykülerin nasıl oluşturulacağını keşfetti. Ve, *Hırçın Kız*'dan *Onikinci Gece*'ye tüm komedyalarda altı-yedi yıldan fazla bir süre içinde tamamlanan bu Shakespearean keşif; her şeyden önemlisi, kimliğin ortaya çıkmasının erotik sıcaklık yaşantısı yoluyla temsil edilmesini gerektirir. Daha önce 'görmüş olduğumuz gibi, rönesansta cinselliğin en önemli uygulama aracı olan Prometheus sıcağının, teatral sunumun dışında bırakılan şeyin ta kendisi olduğu görülecekti – bu, içsel olarak; gözden ırak bir şekilde, bedeninin ayrıcalıklı gizliliği içinde gerçekleşir. Ama cinsel sıcaklığın çeşit olarak, hayal gücüyle üretilen dahil olmak üzere, diğer tüm sıcaklıklardan farklı olmadığını anımsamak mümkün. Shakespeare, cinsel sürtünmenin edebi olarak sahne üzerinde sunulmadığı koşulda, figüratif olarak betimlenebileceğini fark etmiştir: sürtünme kurgusallaştırılabilirdi, ovarak kızırtıya ise aşkların deneyiminin odak noktası olan zarif, şehvet yüklü boğuşmaya dönüştürülmesiyle ehlileştirilerek sahneye uygun hale getirilebilirdi.

Bu dönüşüm aracılığıyla Shakespeare komedyelerini güçlü bir cinsel kargaşa, işbirlikçi bir heyecan; öykülerin, sahne dışında (canlandırdıkları zıfak yataklarında) gerçekleşeceğine söz verdikleri hayali sıcaklıkla donatılmıştır: "Bu ayınları başlatıyoruz / Çünkü onların gerçek keyiflerle sona ereceklerine inanıyoruz" (*As You Like It*, 5.4.197-98). Ama bu söz verilmiş son, tıpkı Viola'nın kadın giysileri kostümü gibi, izleyiciye bir çözüm hayali, kızırtının cinsel organlar ve doğurganlık kavramlarıyla yazınsallaştırılmasını dayatırsa, sadece kurguyu sürtünme içinde çöktürmez. Aksine, temsil edilmemiş evliliklerin temsil edilmemiş tamamı; arzunun harekete geçmesine, libidinal olanın, yani, Shakespeareyen kurgunun özel hazzının genelleştirmesine dikkat çeker. Çünkü kızırtının betimlenişi Shakespeare'in âşıklarında sınırlanmamıştır; komedya boyunca bir ön-sevişme sistemi olarak dağılmıştır. Bu dağılım komik şaşkınlığın yaratıcı ilkelerinden biridir: böylece, örneğin, Viola / Cesario'nun küstah yanıtları, Olivia'nın tutkusunu Orsino'nun iç çekmeleriyle inlemelerinin yapamayacağı bir şekilde canlandırır.

Dahası, Shakespeare'e göre kurgu özellikle sözel zekâ ile ilişkilidir; doğrusu bazı anlarda bu oyunlar erotik okşamanın, dilin şehvetinden

kaynaklandığını ve böylece bedeninin kendisinin bir metaforlar dokusu olduğunu veya, aksine dilin kusursuzca somutlaştırıldığını belirtirler. Bir örnek için, Viola ile soytarı Feste arasındaki dikkat çekmeyen şu değiş-tokuşa bakalım:

- Viola:* Tanrı seni de çalgını da korusun dostum! Ekmek paranı bunun sayesinde mi çıkarıyorsun?
- Soytarı:* Hayır, bayım, kilisenin sayesinde.
- Viola:* Yoksa sen bir din adamı mısın?
- Soytarı:* Ne ilgisi var? Evim kilisenin sayesinde, yani yanında. Evimde yaşadığıma göre demek ki kilisenin sayesinde yaşıyorum.
- Viola:* Öyleyse, bir dilenci, bir kralın yanında oturuyorsa, kral da bir dilenci sayesinde yaşıyordur; ya da dümbeleğin kilise yanında ise, kilise de dümbeleğin sayesinde duruyordur.
- Soytarı:* Çok doğru efendim. Bugünkü gençler harika! Hazırcevap olanlar için sözcükler, sadece oğlak derisinden yapılmış bir eldivendir. İstendiği anda tersyüz edilebilir!
- Viola:* Evet, tamamen öyle. Sözcüklerle ustaca flört edenler, göz açıp kapayıncaya kadar onları orta malı yaparlar.
- Soytarı:* İşte bunun için de efendim, kız kardeşimin adı olmasın istiyorum.
- Viola:* Neden dostum?
- Soytarı:* Niçin olacak efendim; onun adı da bir sözcüktür. O sözcükle oynaşa oynaşa bir gün kız kardeşimi de orta malı yaparlar.

(3.1.1-20)

Sözel sürtünmenin bu kısa, neredeyse şematik, canlandırılması dilin esnekliğinin ve özellikle onun, oğlak derisinden eldiven ile betimlenmiş olduğu gibi, tersyüz edilme kapasitesinin algılanışına yol açar. Marie le Marcis'in cinsel uyarılmasının ve dönüşümünün sebebi, şimdi sanki Marie'nin Marin'e çevirilme kolaylığına –bir tek harfin basitçe değiştirilmesi– atfedilebilir gibidir. “Onun adı da bir sözcüktür ve o sözcükle oynaşa oynaşa bir gün kız kardeşimi de orta malı yaparlar.”

Sözcüklerle oyalanmak erotik sıcaklığın temel Shakespearean temsidir. Dolayısıyla onun olay örgüsü sadece âşıkların yollarında engeller değil, aynı zamanda onlar arasında sürtünme fırsatları da yaratmak üzere amaçlarından saparlar: bir örnek vermek gerekirse, Rosalind, amcasından kaynaklanan tehlikeden kaçarak kendini Orlando ile birlikte ormanda tek başına bulduğu zaman, kendini âşığının kollarına atmak yerine aralarında eğlenceli bir gerginlik yaratır: “onunla sırnaşık bir dalkavuk gibi konuşacağım ve bu tavırla onunla uşaklık oyunu

oynayacağım (*As You Like It*, 3.2.95-97). Eleştirmenler, arkadan gelen kızışma sahnelerinin –Rosalind’in aşk çılgınlığı için olduğu farzedilen “ilacı”– Orlando’nun aşkının gücünün sembolik olarak sınanması olduğunu belirtmişlerdir, ama bu aşk hiçbir zaman gerçekten şüphe uyandırmaz. Bu kızışma daha çok, âşıkların karşılıklı arzularının sembolik bir kabullenışı ve Rosalind’in kimliğinin zarif bir deneysel biçimlenmesi işlevini görür. Bu kimliğin eşsiz niteliklerinin, –Rosalind’e bağımsızlığını, keskince kalıplaşmış bireyselliğini veren niteliklerin– Shakespeare’in oyunu tasarladığı gibi, uzun sürmeyeceğini eklemeliyiz: Onlar sürgün, maskelenme ve sıradan sıkıntılardan kurtulma ile sınırlanmışlardır ve oyun bittiğinde, oyunsu kızışma ile birlikte, onlar da yok olacaklardır. Fizyolojik bir gereklilik olarak başlayan şey; kendini geri planda tutarak toplum içine yeniden emilme özlemi duyan, doğaçlamaya dayalı bir öz-şekillendirme olarak yeniden tasarlanır. Bu özet özellikle kadınların bekârlığını mucizevi olarak nitelendiren bir toplumsal sistemin göstergesidir. Oysa bekârlığın törpülenmesi, Shakespeareyen komedyada sık sık romantik seçim, özgür irade davranışı, bir aşk anlatımı olarak betimlenir.

Bu şekillendirme neden ters-giyinme ile sınırlanmış olsun (hatırlarsanız, Rosalind, Ganymede adında bir oğlanmış gibi davranmaktadır)? Ben bunun kısmen, cinsel kimliğin dönüşümünün ikiz yapıda bir cinsel doğadan bir bireyin ortaya çıkışını simgelemesinden kaynaklandığını öneriyorum. Bu ortaya çıkış, hatırlarsak, rahim içinde başlar, ama asla diğer tohumun tamamen safdışı edilmesiyle sonuçlanmaz ve her iki cinsiyetin varlığı ergenlik boyunca belirgin kalır.⁴⁰

Shakespeare’in bu ikiz yapıli cinsel kimliğı en ustaca betimlemesi, (ki kendi kumpanyasındaki oğlan aktörlerin travesti gösterimlerini güçlendirmiş olmalı), yetişkinliğin sınırındaki erkek ve dişi özdeş ikizlerin kurgusuyla birlikte, *Onikinci Gece*’dedir: “Ne bir erkek için henüz yeterince yaşlı, ne de bir oğlan için yeterince genç” (1.5.156-157). Birkaç geleneksel belirticinin değiştirilmesiyle, zarif ve kadınsı Viola ile erkeksi Sebastian’ın ayırt edilmesi olanaksızdır: belki de, Antonio’nun Sebastian’a duyduğu tutkunun rahatsız edici şiddeti ve kafası karışan Olivia’nın “hem bir kızla hem de erkekle nişanlanması”ndaki kolaylık bu yüzdendir (5.1.263). Oyunun açılışına yakın, Orsino bu cinsiyet karışıklığını genç uşağı Cesario’yu –aslında kılık değiştirmiş Viola’yı– istemeyerek ironik bir şekilde tanımlamasını zarıfçe ele alır:

İnce scsin (kamuşın), tıpkı bir genç kızınki gibi,
Tiz ve berrak; ve her şeyin uygun
Bir kadın rolü oynaman için.

(1.4.32-34)

Oyunun kapanışında Orsino –evlenmeye niyetli olduğu– Viola’yı kadın giysileri içinde henüz görmemiştir; görünüşte hâlâ Cesario olarak kalır ve bu yüzden hâlâ ağabeyinin aynadaki yansımasıdır:

Aynı yüz, aynı ses ve aynı giysiler,
Ama iki ayrı kişi!
Gözleri aldatan bir ayna sanki,
Olanla olmayan bir arada.

(5.1.216-17)

Elbette bu oyun, “erkekçe donatılmış giysisi”nin altında, içinde kadınsı unsurların baskın olduğu bir beden olduğunu önerir; ve onun cinsiyetinin “gerçek” tutumu, Orsino’nun arzusunu uygun ve “doğal” bir nesneye iliştiyerek, oyunun belirsizliklerini çözer. Viola sonunda –yani, oyun bittiğinde– hayali erkek rolünü üzerinden atarak “Orsino’nun hanımı ve onun düşlerinin kraliçesi” (5.1.388) olacaktır. Ama bu dönüşüm harekete geçirilmez –“fazlasıyla hayal ürünü” kalır– ve oyun bittiğinde Elizabeth dönemi seyircisinin sezinleyebileceği tek gerçek dönüşüm Viola’nın yeniden bir oğlana dönüşmesiydi.

Shakespeare’in karakteristik olarak kadın karakterlerin –Rosalind, Portia, Viola– kendi kimliklerini ters-giyinme yoluyla fark eder şekilde betimlemesine rağmen; bütün bu bireyselleşme kavramı bana, erkek kimliğinin ortaya çıkışına ilişkin rönesans kavramları ile sınırlandırılmış gibi gelir. Kılık değiştirmiş Viola’nın “anasının sütünden yeni kesilmiş” (1.5.161-62) birine benzediği söylenir; aslında hâlâ kıza yakın bir oğlandır ve ancak kendisiyle annesinin sütü arasına yeterince mesafe koyduğu zaman erkekliğe geçiş yapar. Erkek bireyselleşmesinde önemli bir adım dışıdan ayrılmaksa; Rosalind ve Viola gibi karakterler kadın olabilmek için erkek olma durumundan geçerler. Shakespearean kadınlar bu anlamda Shakespearean erkeklerin, erkeksi öz-farklılaşmanın tasarlanmış ayna-imgelerini temsil ederler.⁴¹

Komedyalar neden ayna-imgeleriyle uğraşırlar? Bu erkeksi kimlik çarpıklığını neden kadın kılığına girmiş erkek karakterlerle betimlemiyorlar? Bunun sebebi kısmen, kadınların gerçekte ya da hayalde erkek-

lerden daha az hareket özgürlüğüne sahip olmaları; ve dolayısıyla kadın giysileri giymenin, doğanın bağımlı olduğu şey üzerinde yuvarlanmayı değil, daha çok bir momentum dinginliğini gerektirmesidir. Çünkü, erkeklikten dişiliğe geçiş, ideolojik olarak üstün olandan aşağı olana iniş olarak ve dolayısıyla doğaya aykırı bir hareket veya toplumsal bir ayıp olarak kodlanmıştır. Ve çünkü, daha önce görmüş olduğumuz gibi, kadınların zaten genital yapıları bakımından erkeklerin tersyüz edilmiş ayna-imgeleri olduğu anlaşılmıştır. Bu kavramsal şemanın –“Çünkü o, erkeğin açıkça dışarıda taşıdığı, kadınların içlerinde gizledikleridir”– bir sonucu, tüm cinsiyetlerde açıkça görünen bir *homo-erotizm*dir. Arzunun tamamlanışının, tanrısal ve insani irade ile, sadece bir kadın ile bir erkeğin aşkı içinde meşru olarak tanımlanmasına rağmen; bu, arzunun kalıtsal olarak heteroseksüel olduğu düşüncesini getirmez. *Onikinci Gece*’nin nefis karmaşaları arzunun devingenliğine bağlıdır. Ve eğer zavallı Antonio dışarıda soğukta bırakılırsa, Orsino bir anlamda Cesario’sunu alır; bu değişimler ve dönüşümler dizisine bir sonuç olarak erkeklerin kadınları kesinlikle *temsili olarak* sevdiklerini (bu oyunların asıl gösterimlerinin oğlan-aktör şahsında gerçekleştirildiği bir sevgi) eklemeliyim.

Rönesans tiyatrosu için travestiliğin daha ileri; bizi son defa Marin le Marcis olayına geri götüren, bir boyut daha vardır. Hayali kadınların bedenlerinin içinde, başka bedenler vardır, Shakespearean kadınların rollerini canlandıran aktörlerin bedenleri. İncelemekte olduğumuz tıbbi söylemlerin görüş açısından, bu son travestilik cinsiyetin çifte anlatımını teatral olarak korumaya yarar: bir yanda, iki cinsiyet ve bireylerin çifte doğası arasındaki kızışma üzerinde duran oyunlarımız var, diğer yanda, kadın giysileri altındaki erkeğin (veya oğlanın) bedeninin önünde, değişik bir cinsel gerçekliği açığa vuran bir tiyatromuz var. Farklılaşmış bireyler içinde tek bir yapı olan kimliğin açık sırrı, tamamı erkek olan oyuncular içinde gerçekleştirilerek sunulur.⁴² Sunulur ama betimlenmez; çünkü oyun –olaylar dizisi, karakterler ve onların verdikleri keyif– iki ayrı cinsiyetin kurgusal varlığı ve aralarındaki sürtünme olmadan devam edemez.

1585 baharı ile 1586 yazı arasında, Cizvit William Weston'ın, diğer adıyla Edmunds Baba'nın yönetimindeki bir grup İngiliz Katolik rahip, çoğunlukla kiliseye girmeyi reddeden bir beyefendi olan Denham, Buckinghamshire'dan Sir George Peckham'ın evinde bir dizi görülmeye değer şeytan kovma ayinleri düzenlediler. Bu rahipler yasal haklarından yoksun bırakıldılar –1585'teki bir yasa ile bir Cizvitin veya din eğitimi veren bir rahibin İngiltere'deki varlığı bile devlete ihanet anlamına geliyordu– ve onları koruyanlar, ölümle cezalandırılacak bir suçla yargılanıyordu. Yine de bu ayinler, gizli oldukları halde, büyük kalabalıkları, neredeyse yüzlerce insanı cezbetmişti ve yüzlercesi daha bundan haberdar olmalıydı. 1603'te, bu işin içinde olanların yakalanıp cezalandırılmasından çok daha sonra, o zaman vaizlikten Londra piskoposluğuna geçen Samuel Harsnett, şeytanların etkisi altındaki dört kişi ile bir rahipten alınmış yeminli ifadelere dayanarak, bu olayların

* Şeytan Kovucular. (ç.n.)

ayrıntılı bir anlatımını yazdı. Onsekizinci yüzyıldan beri Shakespeare'in *Kral Lear*'ı yazdığı sıralarda Harsnett'in kitabı olan *A Declaration of Egregious Popish Impostures*'u [Çirkin Katolik Hilelerin Açıklaması] okumakta olduğu biliniyordu.¹

Bu iki metin arasındaki ilişki, toplumsal enerjinin kurumsal müzakere ve değiş-tokuşunun sıradışı bir berraklık ile kesinlikle gözümüze çarpmasını sağlar. *Kral Lear* ile *A Declaration of Egregious popish Impostures* arasındaki bağ asırlardır biliniyordu, ama bu bilgi neredeyse tamamen durgun, kaynak çalışmalarının geleneksel dindarlıkları içinde kilitli kalmıştır. Bize anlatıldığına göre Shakespeare, Harsnett'ten, tımarhane dilencisi Zavallı Tom olarak kılık değiştiren Edgar'ın kendisine hükmettiklerini öne sürdüğü çirkin şeytanların isimlerini ödünç almıştır. Oyun yazarı, Harsnett'ten delilik dilinden bazı sözcükler, cenneme ilişkin pek çok nitelik ve bir miktar renkli sıfat da almıştır. Bunlar ve diğer olası ödünç almalar özenle belirlenmiş, ama bunların önemine ilişkin soru yakın zamana kadar yanıtlanmamakla kalmamış, aynı zamanda hiç sorulmamıştır da.² Uzun bir süre boyunca yazınsal kaynaklar için geçerli olan model (aslında eski tarihselcilik ile yeni eleştiri arasında bölüştürülen bir model), böyle bir sorunun önünü kesmiştir. Yalnız bir deha tarafından üretilmiş olan bağımsız, kendine yeten ve çıkarıcı olmayan bir sanat çalışması olarak *Kral Lear*'ın, kaynaklarıyla sadece rastlantısal bir ilişkisi vardır: sanatçının şekillendirmiş olduğu "ham malzeme"yi bir an için görmemizi sağlarlar. Bu "malzeme"nin ciddiye alındığı kadar, bu çalışmanın "tarihsel geçmişi"nin –tarihi; dekoratif bir düzenleme ya da kullanışlı, iyi aydınlatılmış bir güvercin yuvasına indirgeyen bir deyim– bir parçasıdır. Ancak bu modelin temelindeki farklılaşmalar bir kez parçalanmaya başlarsa, kaynak çalışması kendi karakterini değiştirmeye zorlanır: tarih, sarsılmaz bir karşı şov veya sarsılmaz bir geçmiş olarak, edebi metinlerle karşılaştırılmaz ve bu metinlerin koruyucu yalıtımı onların başka metinlerle karşılıklı ilişkisi ve dolayısıyla sınırlarının geçirgenliği fikrine yol açar. "Kedimle oynarken", diye yazar Montaigne, "benim onun için bir eğlence olmadığını kim bilebilir, onun benim için olduğu gibi?"³ Shakespeare Harsnett'ten ödünç alırken; Harsnett'in Shakespeare'in geri aldığı şeyi zaten Shakespeare'in tiyatrosundan, derin anlamda, ödünç almamış olduğunu kim bilebilir? Bu ödünç almalarla kimin çıkarlarına hizmet edilir? Ve bu değişim sayesinde üretilen daha geniş kültürel bir metin var mıdır?

Bu tarz sorular, en azından benim için, kökten kararsızlığın ‘zirve’-si-ne [‘O altituda!'] varmaz. Bunlar daha çok, hem *Kral Lear*’ın hem de Harsnett’in *Declaration*’ının içinde gömülü olduğu kurumsal stratejilerin keşfine doğru yol gösterir. Ben, bu stratejilerin onaltıncı yüzyıl sonları ile onyedinci yüzyıl başları İngiltere’inde, toplumun önemli değerlerini yeniden tanımlamak için yapılan güçlü ve sürekli çekişmenin parçası olduklarını öneriyorum. Böyle bir yeniden-tanımlama; yönetici seçkin sınıfın kendi dünyalarını kurmakta kullandıkları ve halkın büyük bölümüne zorla kabul ettirmeye çalıştıkları kavramsal kategorileri yeniden gözden geçirilerek, yürürlükte olan yargı ve hareket standartlarının başka türlü şekillendirilmesini gerektiriyordu. Ölüm saçan bir iç savaşla sonuçlanan bu çekişmenin özünde, kutsal olanın tanımı –hem laik, hem de dini kurumları doğrudan içine alan bir tanım– vardı, çünkü devletin meşruluğu açıkça bir kutsallık ölçümü üzerinde hak iddiasına dayanıyordu. Kutsal olan nedir? Bunun sınırlarını kim belirler ve güvenceye alır? Halk kutsal otorite üzerine meşru ve gayri meşru hak iddialarını nasıl ayırt edebilir? Erken dönem modern İngiltere’inde, asıl otorite dağılımı için ayrışan seçkin kişiler arasındaki rekabet karakteristik olarak sadece meclis içinde gruplaşmalarda değil, dinsel doktrin ve uygulama üzerine tatsız çekişmelerde de ifade ediliyordu.

Harsnett’in *Declaration*’ı böyle bir çekişmede bir silahtı; rekabetçi karizmanın ceplerini boşaltarak, birbiriyle yarışan dinsel otoriteleri bertaraf etmek için, devlet tarafından resmen tanınmış ve desteklenmiş İngiltere Kilisesi’nin girişimiydi. Karizma (Edward Shils’in deyiimiyle “dehşet uyandıran merkezcilik”)⁴, meşruluğun, otoritenin ve kutsallığın en yüce, yaşamsal kaynaklarıyla doğrudan ilişki kurmak için “sıradışı” olanın topraklarına, sıradan olanı sızdırma duygusudur. *Eksorsizm* asırlar boyunca bu karizmanın Latin Hristiyanlığındaki en üstün görünümlelerinden biriydi: “Şeytan tarafından *hükmedilenin* iyileştirilmesinde”, diye yazar Peter Brown, “azizlerin ‘praesentia’sının [varlıklarının] güvenilir bir kesinlikle kaydedilmiş olduğuna inanılmış ve ideal güçleri, ‘potentia’ları [gizli güçleri], tam anlamıyla ve güven tazeleyecek şekilde gösterilmiştir.”⁵ Güven tazeleyicilik, yani, sadece (hatta öncelikle) şeytanların etkisi altında olanlar için değil; aynı zamanda bu ayine tanık olan ve doğrusu, gözyaşları ve duaları ve şükürleriyle buna katılan insanlar topluluğu için de geçerlidir. Çünkü, sanatını çoğunlukla ülkenin karanlık köşelerinde, uzak kırlardaki köylerde ve ıssız kulübelerde icra eden

sihirbazdan farklı bir şekilde; karizmatik iyileştirici bir seyirci kitlesine bağımlıydı: Ortaçağın ve erken rönesansın büyük şeytan kovma ayinleri şehirlerin merkezlerinde, izleyicilerle dolup taşan kiliselerde yapılmıştır.

Dominikan tarikatından olan *eksorsist* [şeytan kovucu] Sebastian Michaelis onyedinci yüzyıl başlarında Aix-en Provence’de yürütmüş olduğu bir dizi ayin hakkında şöyle yazar: “Büyük topluluklar her gün oraya üşüşüyordu”; ve izleyicilerin tanık oldukları şeyden çok etkilen-diklerini öne sürer. Bu yüzden, örneğin, genç rahibe Louise’in bedeninden, şeytan Verrine’nin “büyük ve korkunç çığlıklarla”, kiliseye karşı çıkanların ve günahkârların “sonsuza dek, sonsuza dek, sonsuza dek, sonsuza dek, sonsuza dek” Tanrının görüşünden yoksun bırakılacaklarını haykırmıştır. İzleyiciler bu kelimelerden “aniden öyle korktular” ki “işledikleri suçları hatırlamaya başladıklarında, gözyaşları sel gibi boşaldı.”⁶

Ciltlerce anlatımın bildirdiği gibi, o zaman, şeytan kovma ayinleri gerçek inancın gücüne doğru ilerleyen kanıt belgeleriydi. Ama onaltıncı yüzyıl sonlarına doğru Protestan İngiltere’de *eksorsistlerin* ne ‘varlığı’ [praesentia] ne de ‘yetkesi’ [potetia] dinsel otoriteler için güven tazeli-yordu; ve Anglikan kilisesi kentsel kitleleri, iyi örnek olma değeri kabul edilmeyen bir manzaraya mazur bırakmayı hiç arzulamıyordu. Şeytanın kendisinden zorla alınmış etkileyici kanıt belgeleri –Bakire’nin övgüsü, Komünyon (ekmek ve şarap ayini) önündeki dehşet, papanın otoritesinin onaylanması– şimdi hem hileli hem de haince görünüyordu; ve tehlike, Katolik bir iyileştiriciden değil, inatla uyum sağlamayan bir Protestandan geldiği zaman büyüktü. Bu ikinci; bakire’nin gücü için ayinler düzenlememiş olmasına rağmen –Protestan bir şeytan çıkarma ayininde birisi Mary’nin adını çağrıştırmaya çalıştığı zaman, onun gözetimindeki eksorsist kendisini sert bir şekilde azarlamıştır, “çünkü Cennet altında, kurtuluşa meydan okumamıza yardımcı olabilecek bir başka isim yoktur; İsa’nın adı dışında”⁷– orucun ve duanın gücünü artırarak bu gücün devlet himayesinde ve kiliseye ait bir hiyerarşiye bağımlı olmadığını açığa kavuşturmuştur. Bu otoriteler katedralleri böyle bir fesatlığa karşı kolaylıkla kapatabilirdi, ama şehirlerden uzakta gizlenmiş özel evlerdeki nispeten küçük topluluklar bile bir tehdit unsuru olmaya başlamışlardı.

Declaration’da Harsnett özellikle cizvitler tarafından uygulanan eksorsizme saldırır, ama daha önce aynı hamleleri Püriten bir eksorsiste yöneltmişti. Ve bunu, tahmin edebileceğimiz gibi, Anglikan kilisesinin

uygulaması üzerinde bir vurgunculuk iddiası için değil, eksorsizmin kendisini bir sahtekârlık olarak göstermek için yapar. Devletçe tanınan, dinsel ve laik otorite adına, Harsnett şeytan kovma ayinlerinde salıverilen karizmanın büyük, püsküren sıcak su kaynaklarını kalıcı olarak kapatmayı diler. Tinsel ‘*potentia*’ bundan böyle; mutlak karizmatik otoritenin tek meşru sahibi olan kralın, yani İngiltere’deki kilisenin Yüce Başkanı’nın, en üst noktasında oturduğu Anglikan hiyerarşisinin tamamına, daha fazla ılımlılık ve egemenlikle dağıtılacaktır.

Harsnett’in eksorsizme karşı sıraladığı kanıtların bizi yanıltabilecek akılcı bir yapısı vardır, çünkü biz görünen olaylara rağmen, akılcı bir inanç oluşturmak için yapılan ilk-Aydınlanma girişimiyle uğraşmıyoruz. Harsnett, Edmunds Baba’nın kendileri için şeytan kovma duaları ettiğini öne sürdüğü kişiler arasında şeytanın etkisi altında birinin varlığını reddeder; ama onu eksorsistlerin kendileri içinde bulur: “Ve o şeytan, o *delici*, haberci ve bu tarifsiz ihanetlerin inandırıcısı; Cizvit Weston’dan (diğer adıyla Edmunds’dan), asıl entrikacıdan ve... birçok yönleriyle o on iki şeytansı komedyenin tek kutsal *Keklik*’inden başka kimdi: çünkü kendilerinden başka ne bir şeytan, ne afacan bir çocuk, ne de Elf vardı” (154-55). Dolayısıyla, Harsnett’in yazdığına göre, “Edmunds ile şeytan arasındaki konuşma” gerçekte “şeytan Edmunds ve Edmunds şeytani” arasında bir konuşmaydı, “çünkü o her iki bölümü de kendisi oynamıştır” (86).

Bu strateji –günahın sözde düşmanlarının üzerine günahın yeniden yazılışı– erken modern dönemdeki dinsel otoritenin karakteristik işlemlerinden biridir ve laik benzerleri, ünlü devrimcilerin karşıt-devrimciler olarak denenmek üzere gösterime çıkarıldığı zamanki daha yakın tarihlerde ortaya çıkar. Model alınabilecek rönesans örneği, tarihçi Carlo Ginzburg tarafından zekice incelenen ‘benandanti’ olayıdır.⁸ ‘Benandanti’, düşmanları olan cadılara karşı rezene saplarıyla çatışmak üzere her mevsim saldırıya geçtiklerine inanan kuzey İtalya halk mezhebinin üyeleri idi. ‘Benandanti’ galip gelirse, onların zaferi köylülerin iyi mahsul alacakları güvencesini verirdi; kaybederlerse, cadılar haylazlık yapmakta serbest olacaktı. Engizisyon bu uygulamayla ilk defa onaltıncı yüzyıl sonlarında ilgilendi; bir dizi uzunca soruşturmalar yürüttükten sonra, engizisyon bu mezhebin şeytanın etkisi altında olduğuna karar verdi ve bunu izleyen sorgularda, cadılarla savaşan “benandanti”yi, kendilerinin cadılar olduklarına, biraz başarıyla, ikna etmeye çalıştı.

Harsnett eksorsistleri şeytan olduklarına inandırmayı ümit etmez; onların hilekârlığını göstermek ister ve onları cezalandırması için devlete güvenir. Ama şeytansı olanı tamamen bırakmak istemez ve bu da onun çalışmasında Edmunds Baba ya da papaya her değinişinde, yarı suçlama yarı metafor olarak etrafta dolaşır. İblis'in işlevi, onyedinci yüzyıl başlarının papaz heyeti tarafından reddedilmek açısından onun için çok önemliydi. A *Declaration of Egregious Popish Impostures*'da batıl inanca yapılan saldırıları destekleyen aynı devlet kilisesi, öncekinden daha az çabayla olsa da, cadıların vahşi kovuşturmasında işbirliği yapmaya devam etmiştir. Bu kovuşturmalar, özel olarak, laik hukuksal devlet aygıtı tarafından ele alınmıştı – büyücülük, şiddetli saldırı veya cinayet gibi ağır ceza gerektiren bir suçtu ve bu yüzden otoritenin bürokratik egemenliğiyle rekabet etmek yerine onu pekiştirmiştir. Şeytansı olanın, insanın dünyası içine püskürmesi tamamen yadsınmamıştır, ama bu sorun uygun laik kanallar aracılığıyla işlenecektir. Büyücülük olaylarında şeytan, insan aracısının asılması gibi basit bir yolla yenilmiştir, cin çarpması durumlarında olduğu gibi görülmeye değer tinsel bir karşı-güç tarafından yüksek sesle konuşarak bulunduğu yeri terk etmeye zorlanmaz.

O halde cadılık, cin çarpmasından farklı bir şeydi ve Harsnett'in kendisi büyücülük suçlamaları hakkında şüpheli olduğu halde, onun temel amacı şeytan çıkarma uygulamasında bir hile ve oyun bağı ortaya koymaktı.⁹ Bunu yaparak bu uygulamayı toplumun merkez alanından kovmayı, onu saygınlığından yoksun bırakmayı ve açıkça görünen yararlılığına olan güveni sarsmayı ümit eder.¹⁰ Peter Brown'ın göstermiş olduğu gibi, eski zamanlarda eksorsizm Roma hukuk sistemine dayanıyordu: eksorsist, işkence altındaki şeytanın gerçeği itiraf etmeye zorlandığı resmi bir 'quaestio' [soruşturma] yürütürdü.¹¹ Şimdi, bin yıldan fazla süren bir dönem in ardından, bu güç bir kez daha sadece devlet içinde yetkilendirilir.

Güçlü üstlerince desteklenen Harsnett'in çabaları, şeytan çıkarma uygulamasını ciddi ölçüde sınırlamıştır. 1604'ün yeni Kilise Kanunları'ndan 72. Kanun'a göre bundan böyle, piskoposun özel izni olmaksızın, hiçbir papaz "cin çarpmasından veya takıntılı düşünceden kaynaklanan, hileli herhangi bir şey üzerine, oruç ve dua aracılığıyla şeytanı veya şeytanları dışarı atmaya kalkışmayacaktı, ancak bunu yaparsa sahtekârlık ve dolandırıcılıkla suçlanacak ve papazlıktan azledilerek

cezalandırılacaktı.”¹² Özel izin, varsa bile, nadiren bağışlanırdı, bu yüzden aslında eksorsizm resmi olarak durdurulmuştu. Ama bu; gücünün kendisinden çekilip alınmasından çok, eksorsizmi merkezden kenarlara sürmeyi kolaylaştırdı. Eksorsizm, otoritenin hem yeniden bütünlenmesi hem de açıkça gösterilmesi süreci olmuştu; etnoğraf Shirokogorov’un Siberya şamanlarında gözlemiş olduğu gibi, eksorsistler zararlı ruhları “alt edebilir” ve “psşik dengeyi” bireylere olduğu kadar topluluklara da geri verebilirlerdi.¹³ İngiliz piskoposların bildirileri, Peter Brown’ın sözleriyle, “belirsiz durumların elle tutulmaz duygusal donuk renkliliğini ve inatçı kişilerin kararsız dürtülerini” simgeleyen içsel şeytanları ülkeden hemen uzaklaştıramamıştır.¹⁴ Şeytanın hükmettiği kişi; erken dönem çağdaş İngiltere’sinin otoriter, ataerkil, fakirleşmiş ve vebanın hüküm sürdüğü dünyası içinde kolayca biriken şiddetli öfke, kaygı ve cinsel çatışmayı ifade eder. Anglikanlar; yeni ve başarılı bir sağaltım sonuca vardırmaksızın, namussuz ve uygunsuz bir terapiyi parçalamaya yeltendiler. Eksorsizmin yokluğunda Harsnett çıldırmış birine sadece I. James dönemi tıbbının uzun ince kamışını önerebilirdi; Buckinghamshire doktoru Richard Napier’in yakın zamanda yorumlanmış günlüğü hiçbir şekilde tanıtıcı değilse bile, dönemin doktorları kayda değer sayıda çıldırı vakasını tedavi etmeye çabalamışlardır.¹⁵

Ama Harsnett’e göre aslında böyle bir sorun yoktur, çünkü çıldırı vakalarının büyük çoğunluğu, kendilerini tedavi etmek üzere tasarlanmış olan ayinin hilekârca veya kurnazca ortaya çıkarıldığını öne sürer. İlacı çıkarıp atarsanız, hastalığı da atmış olursunuz. O; bir zamanlar çıldırı ile eksorsizmin sahici olduğunu çünkü İsa’nın kendisinin bir kirli ruhlar alayını, çıldırmış bir adamdan çıkararak, Gadarene domuzunun içine sürmüş (Mark 5:1-19) olduğunu kabul etmeye zorlanır; ancak mucize devri kapanmıştır ve şeytanların bedene sahip çıkması artık mümkün değildir. Dışarıdaki ruh “yanılsamanın ruhudur” (*Discovery*, s. A2). Eksorsistlerin bazen, şeytanın dışarı atılmasının bir mucize değil bir –“mirandum non miraculum”– olduğunu ve sürdüklerini Harsnett onaylar; ancak “her iki terim de bir tek harika veya mucize kökünden çıkar, tuhaflıkla yapılmış bir şeyin, gözcülerin akıllarında doğanın ve mantığın ulaşamayacağı şekilde yarattığı bir anlam” (*Discovery*, s. A4 [r-v]).

Öyleyse eksorsizmin önemi, ayinin herhangi bir içsel niteliğinde veya çıldırı belirtileri karakterinde değil; izleyicilerin akıllarında bırakılan

izlenimde yatar. Harsnett'i büyük ölçüde etkileyen dikkate değer bir kitap olan *The Discovery of Witchcraft*'ta [Büyücülüğün Keşfi, 1584], Reginald Scot bu izlenimi şekillendirmek için kullanılan bazı araçları ayrıntılarıyla belirtir: Popüler batıl inançların, kurnazca işlenmesi; keder, korku ve saflığın sömürülmesi; sahne için geliştirilmiş yanılsama oyunlarının ustalıkla kavranması; bastırmaya çalıştıkça artan endişenin istemsiz biçimde dışavurumu; görünüm ile yorumun harmanlanması. Püriten eksorsistler kendilerini dramatik dua nöbetlerinin içine atarlar; Katolik eksorsistler kutsal su, yanan kükürt ve kutsal anıları gerektiği gibi yerleştirirler. Onlar; olağanüstü bükülmelerle kıvranan, iğneler kusan, garip bir dayanıklılık sergileyen, ağzı köpüren, esrarengiz seslerle haykıran zavallıların bu kötü durumu içinde tamamen kaybolur gibidir. Ama bu doğaüstü kriz içinde emilip gitme tamamen bir yanılsamadır; oradaki yatağın üzerinde, koltukta, kürsüde gerçek olan hiçbir şey yoktur. Tek ciddi edim izleyicilerin akıllarındaki sızıntıdır.

Dolayısıyla eksorsistlerin kendi elbecerilerini sadece "biraraya gelmiş büyük bir topluluk" olduğu zaman uygulamaya özen gösterdiklerini ve ayinin daha sonra bu topluluğa resmi bir prolog ile birlikte açıkça sunulduğunu belirtir Harsnett: "Konuklar geldiğinde, 'Eksorsistler' onlara, 'ellerinde nasıl bir Tanrı işi olduğunu' ve uzun bir görüşmeden sonra, 'Şeytanın kişilere nasıl bela getirdiğini' ve 'ne gibi garip şeyler göreceklerini' anlatırlar: bahsedilen kişiler, idam edilecek bir Ayı gibi, öne çıkarılırlar ve, ya bir sandalyeye bağlanmış ya da sıkıca tutulmuş bir şekilde, nöbet geçirmeye başlarlar ve sanki eğitilmişler gibi kaba oyunlarını noktası noktasına aynen oynarlar." (*Discovery*, s. 62)

Kendiliğinden olmuş gibi görünen şey aslında seyircinin beklentilerinin şekillenmesinden, gösterimi yapanların provasına kadar dikkatle yazılmıştır. Harsnett, hiçbir dolandırıcılıktan şüphelenmeyenler için, yaratılan etkinin olağanüstü güçlü olduğunu kabul eder: "Onlar böylece olağanüstü bir şaşkınlığa uğratılır" (*Discovery*, s. 70). Yüksek bir dikkat ve kolaylıkla etki altında kalma konumuna merak ile çıkarılan gözlemcilerin, çıldırmış olanın en küçük hareketlerindeki anlamı görmesi ve bu anlamı kendi yaşamlarına uygulamaları sağlanır. Ama bütün bu hareket süreci, mahkemelerde göz önüne serilerek cezalandırılması gereken tehlikeli bir sahtekârlıktır.

Bu görevleri yerine getirmek için İngiliz Kilisesinin, casusluk öykülerinin diliyle, çıldırı ve eksorsizm davranışları gösteren katılımcılardan

birini “tersyüz etmeye” ihtiyacı vardı. 1590’ların ortalarında otoriteler John Darrel adında karizmatik bir Püriten liderinin faaliyetlerinin farkındaydı. Oruç ve dua aracılığıyla Thomas Dorling adında birinin popüler ismiyle Burtonlu Oğlan’ın şeytan kovmasına yardım etmiş ve daha sonra Lancashire’da Yedi olarak bilinen bir toplu çıldırı olayında başarısını sürdürmüştür. Bu başarıyla derhal harekete geçen 1598 otoriteleri şöyle birini aradıklarını keşfettiler: William Sommers, yirmi bir yaşında, harika bir tinsel çatışmalar serisinde Darrel tarafından şeytanları kovulmakta olan hercai bir müzisyenin Nottingham’daki çırağı. Büyük baskı altında Sommers sahtekârlığını itiraf etti ve Darrel’in gizli yöntemlerini açıkladı – ya da açıkladığını öne sürdü: “Nitekim ben sözü edilen bu beden hareketlerinin her birini kullandım,” diye itiraf etti Sommers, çıldırı belirtilerini Nottingham’daki ilk sergileyişini hatırlayarak;

‘Yanında duranlara Bay Darrel şöyle diyecektir: Görmüyor musunuz nasıl böyle böyle yaptığını? Bunlar filan filan günahların bu kasabada hüküm sürdüğünü belirtir. Bay Darrel’i duymuş olanlardan orada bulunanlar, ben ellerimi silkerken ve yatağımın üzerinde bir aşağı bir yukarı yuvarlanırken hemen kendine gelerek diyecek ki: oh, bu günah için böyle yapıyor ve şu günah için şöyle yapıyor; böylece, nöbetlerim sırasında hiçbir şey yapamadığım, ne o gece ne de sonraki gün, ne başımı, ne de bedenimin herhangi bir yerini kımlıdatamadığım kabul edildi: neşeli veya üzgün bakmam, oturmam veya uzanmam, konuşmam veya sessiz olmam, gözlerimi açmam ya da kapatmam; ama bazıları yine de bundan çıkarımlar yapacaktı: Nottingham’da bu tarz günahları bildirmek üzere Şeytan tarafından yapıldıkları ve kendi kafalarında kurdukları şekilde’. (*Discovery*, s. 117)

Darrel, Sommers’ın davranışlarına bir yorum getirmeyi reddetti, ama gösterimin doğasını güçlendirdi:

Bu alçışam o, birçok günahı işaretler ve beden hareketleriyle, çok canlı bir şekilde betimleyerek ve gölgeleyerek bizim için canlandırdı: şöyle ki; kavga etme, çekişme, dövüşme, küfretme, caddelerde soygun yapma, çantaları kapıp çalma, hırslılık, fahişelik, erkeklerde ve kadınlarda kibir, ikiyüzlülük, emir alırken tembellik, sarhoşluk, oburluk, kendisine ait oyuncaklarla dansetme, Viyol’un diğer enstrümanlarla incitilmesi. Bunların türlü çeşidinin sonunda, bazı zamanlarda eğlenmek için ellerini uyluklarında çırpak fazlasıyla gülüyordu: bu keyfi gölgelemek için, hem kendisinin hem de günahkârların günahlarını anlamaları için gizlice onları gözler. Ve öldürmek ve çalmak gibi bazılarının sonucunda onları Darağacı’na nasıl getirdiğini bunun bir işaretini yaparak, gösterirdi! (*Discovery*, s. 118-19)

Harsnett'e göre, bu gösteriyi izleyen Pazar günü Darrel'in meslektaşlarından biri kürsüden bu "dilsiz gösteri"nin "güvenilir bir okuması"nı getirdi ve bu okumayı sonra popüler bir halk şarkısı izledi: Kısaca, eksorsist'in etkisini hemen oradaki gözlemci halkasının ötesine, hem seçkin sınıfa hem de kitlelere doğru genişletmek için bir kampanya. Harsnett, bunun karşılığında, bu etkiyi yıkmak üzere kitlesel bir karşı-kampanyaya katılır. Darrel'i izlemek ve hapse atmak yeterli değildi, çünkü zulüm onun popüler cazibesini kolaylıkla artırabilirdi ve o uygun bir şekilde ortadan kalksa bile, diğerleri tarafından izlenecekti. Bu eksorsiste gücünün olduğu yerde saldırmalıydı: gözlemcilerin veya olası gözlemcilerin akıllarında.

Onaltıncı yüzyıl sonları ile onyedinci yüzyıl başlarındaki şeytan çıkarma ayinlerinin anlatımları, şeytansı çıldırının belitilerinin görünümünün, onlara şahit olanlar üzerinde çok derinden rahatsız edici bir etkisi olduğunu açığa vurur. Bu görünüm açıkça, fiziksel veya psikik acıninkinden fazlasıydı; bununla beraber, bu dönemin erkekleri ve kadınları sefalet görüntüsüne alışmış hatta buna karşı katılmış olacaktı. Halka açık sakatlamalar ve infazlardan tamamen ayrı bir yerde, ergenliğinde hâlâ hayatta olan bir Elizabeth dönemi yaşayanının zaten insan bezginliğinin bir *aficionado*'su* olmuş olması gerekirdi.

Şeytan tarafından ele geçirilme ise bundan fazlasıydı: o tamamen garipti –diğer dünyanın sapkın tinsel varlıklarının korku dolu bir ziyareti– ve aynı zamanda esrareniz bir şekilde içtendi; çünkü eğer şeytanlar acaip isimli yabancı işkencecilerdiyse, kurbanlar da bu yaşantılara tanıdık bir çevrede katlanan komşulardı. Dolayısıyla bu acılara tanık olanlardan alınan kanıt belgesi evcimen olanla acayip olanı birleştirir: Suffolk'da görünen kötü ruh; "yaklaşık bir ayak yüksekliğinde yoğun, karanlık bir cisim" haline gelir, "tıpkı bir kelle şekeri için tepedeki beyazlık gibi"¹⁶; genç Mary Glover'ın sesi bir tanığa "vahşi bir 'Fişek'in tıslaması", bir başkasına "*gıdaklayan* bir 'tavuk'", bir üçüncüye "yemeğini dökmeye çabalayan bir 'Kedi'nin iğrenç gürültüsü" gibi gelmiştir¹⁷; William Sommers'in "bağırsakları bir dokumacı mekiği gibi bir yukarı bir aşağı fırlıyordu."¹⁸ Sommers'in çığlıkları anlatılamayacak kadar garipti –bir cerrahın anlatımına göre o, "üç ayrı sesle öyle korkunç bir şekilde ve öyle kuvvetli haykırmıyordu ki, sanki hiçbir insani yaratığa benzemiyor-

* İt. Bağımlılık, tutku. (ç.n.)

lardı”– ama tanıklardan her biri bu olağanüstü olayları tanıdık olanın çevresi içine hemen yerleştirmiş görünür. William Aldred adında bir vaiz, yaklaşık yüz elli kişilik bir kalabalığın içinde durarak Sommers’in nöbetlerini izlemiştir. Fark ettiği şey, Darrel’in dua ederek vaaz verdiği; “o zaman orada toplananlar, şimdiye kadar devam etmiş olan sessizliğini bozarak, sıkıntılı kişiyi rahatlatmak için, sanki Tanrı’ya seslenen bir tek sesleri varmış gibi, bir anda onlara haykırdı: ve bir çeyrek saat veya civarı içinde dualarını duyduğu için Tanrı’yı memnun etti.” Nottingham fırıncısı Robert Pie’in karısı olan Joan Pie da bu nöbetleri görmüştür; şunu fark etmiştir ki Sommers aniden “bir yığının üzerine kapaklandı, sanki bedeni büyük kahverengi bir somun gibi uzanmıştı”. Kasap Richard Mes, Sommers’in “saplandığı anda” aniden “bir domuz gibi” keskin bir çığlık attığını belirtmişti.¹⁹

Şeytansı olanın ehlileştirilmesi (*What Do People Do All Day?*’in [*İnsanlar Bütün Gün Ne Yapıyorlar?*] gülünç bir Elizabeth dönemi versiyonu) sadece, tanıkların çoğu için, doğaüstü ziyaretin şaşkınlığını artırmaya yarar. Harsnett’in görevi bu şaşkınlık deneyimini yıkmaktır; alay ve eğlencenin keskin, parlak ışığını eksorsist’in gizemleri üzerine yansıtmaya ve böylece onları haksız oyunlar olarak göstermeye çalışır. Şeytansı etki altında olanın en korkutucu belirtileri arasında koşan bir yumru–bir kedi yavrusuna, bir fareye, yarım penny’lik beyaz bir somuna, bir kaz yumurtasına, bir Fransız cevizine ve bir fındığa benzediği çeşitli şekillerde tanımlanmıştır–vardı ve okendinden geçmiş yatarken yatak örtüsünün altında bedeninin üzerinden diğer yana hareket ederken görülebilirdi. Yanında duranlardan birisi ve açıkça diğerlerinden daha az korku içinde olanı, hiç düşünmeden bu yumrunun üzerine atılmış ve Sommers’in elini sıkıyordu. Günah çıkarırken Sommers, el ve ayak parmaklarını örtünün altında oynatmaktan daha karmaşık olmayan yöntemlerle etkisini kazanmış olduğunu itiraf etmiştir. Bu sefil çarenin bu kadar çok *telaşa* neden olması olanaksız gibi görünür, ama Harsnett tarafından sözleri tekrarlanan şüpheci bir tanık bunu evde denemiştir: “O çocuğun yaptığı şeyin çok uygun olduğu meydana çıktı, çünkü yatakta yanımda olan karım, ‘Sommers’in ruhunun beni izlediğini düşünerek bir anda çok korktu” (*Discovery*, s. 240).

Işığa tutulduğunda, şeytanın madeni parası, etkileyici bir taklitti ve sadece kadınlarla çocukları korkutmaya uygundu. Yine de Harsnett Sommers’in sahtekârlık itirafını, basitçe yayınlamaktan memnun kal-

maz, belki bunun sebebi, kısmen, bu itirafın zorla yapıldığına inanmak için yeterli sebep olmasıydı, çünkü Sommers'in sadece bir oyuncu olduğu kanıtlanmış olsa bile, şeytansı etki altındaki diğerleri şeytanlar tarafından hükmedildiklerine içtenlikle inanıyorlardı. Dahası, bu kargaşanın bambaşka bir retorik şiddeti ve kuramsal önlem harmanı ile birlikte yürütülmesi gerekiyordu. Darrel kendi savunmasında şöyle yazmıştır: "Eğer ne delilik ne de büyücülük ise (çok uzun süredir genel olarak ve duraksamasız öne sürülmüş olanın aksine), neden şeytanların var olduğun düşünelim? Şeytanlar yoksa, Tanrı da yoktur."²⁰

Anglikan kilisesinde kimse, şeytanın varlığını yadsımaya, Tanrı'nın varlığını yadsımak için olduduğundan daha hazırlıklı değildi. Öyleyse, içinde adının bu kadar önemle ifade edildiği dolandırıcılık oyunlarında, Şeytanın rolü neydi? Katolik eksorsistleri olayında, Harsnett şeytani olanı, kendilerinin Tanrının aracıları olduğunu öne süren figürlerin içinde bulmaya hazırdır:

İkiyüzlüler, hilekârlar, sahtekârlar; Tanrı'yla, onun oğluyla, melekleriyle, azizleriyle oyun oynayanlar: yeni şeytanların mucitleri, ruhların sahte işkencecileri, dipsiz çukurun anahtarının gaspçıları, kamçılayanlar, kırbaçlayanlar, iblislere tapanlar, Pandor'lar, Ganimedean'lar, şehvet artıranlar, bakirelerin kızlığını bozanlar, evleri kirletenler; kaba, erkeklige sığmaz, doğaya aykırı muhteremler, sözde şeytanlara kendi ayinlerini sunanlar, kutsal emanetleri bozanlar, onları tanımsız, tiksindirici, korkunç biçimsizliklere atfedenler: Kilise'lerinin bütün ayinlerini, süslemelerini ve törenlerini pis alçaklıklar için kötü amaçlı kullananlar: Tanrı'ya dua ibadet ve saygıyı bütünüyle kirletenler: türbeleri bozanlar, Tanrının, kutsal Üçlü'nün ve bakire 'Meryem'in, sahte bir şeytan kılığındaki saygısız kâfirleri: kulları baştan çıkaranlar, entrikacılar, suikastçılar, kutsanmış Kral'larına karşı kanlı ve iğrenç ihanetler düzenleyenler: bunların hepsini yan yana koysak tam bir cehennem manzarası çıkar. (*Declaration*, s. 160-61).

Kısaca, onlar Cizvitlerdi. Ama Darrel bir Protestan'dı ve tüm kayıtlara göre bir sade ve dürüst bir yaşamı vardı. Eğer o insan şekline girmiş şeytan olarak betimlenemiyordu ise, bu şeytan nerede bulunacaktı? Harsnett'in arkadaşları olan John Deacon ve John Walker tarafından önerilen bir yanıt, İblis'in şeytansı delilik 'yanılsaması' üretebiliyor olmasıydı. "Şeytan, (Tanrı'nın sevgili kulları arasında görülebilecek en büyük *fitneyi* ve bütün *hilebazlıklara* en az kendisi kadar doğal eğilim besleyen birilerini bulup çıkarmaya hazır) bir yolunu bulup *hilebazlığa doğal eğilimi olan* bu insanları avucunda oynatıp, *onları tüm amelleri ve işleriyle ele geçirerek* kendini inanılır kılmak için her fırsatı değerlendirir."²¹

Bu tartışmadaki sorun şudur ki, otoritelerin elde etmek için çok uğraştıkları dolandırıcılık itirafının gücünü ve açıklığını küçümser. Bu itirafın, düzmece (şeytansı aracılıkla ilgili yanlış sav) ile gerçeklik arasında sabit, durağan bir zıtlık oluşturması niyetlenmişti: yanlışlama ticareti mekanizmasının gözleri açık, büyüğü çözülmüş bir şekilde ele geçirilmesi. Şimdi yine de şeytanın, şeytansı etki altındakinin gösteriminin ardında dolaşmakta olduğu keşfedilir. Ve eğer karanlığın Prensi gerçekten varsa, öne sürülen dolandırıcılık kanıtının eksorsistin canını sıkmasına gerek yoktur. Çünkü birisine hükmederken Şeytan kendisini insan aracılığı örtüsürünün altında gizlemeye çalışmıştır, öyleyse ortaya çıktığında, gözlemcileri çıldırı belirtilerinin düzmece olduğuna inandırmaya çalışmış olabilir. Darrel'in iddiasına göre, "İblis, kendi kurnazlığıyla, çeşitli zamanlarda, el şakaları ile' ufak tefek şeyler yapmıştır, ama izleyenleri kandırmak ve onları kontrol altında tutmak için daha büyük şeyler yapmamıştır: böylece onları, kendisinin sahte olduğunu düşünmeye sevketmiştir." (*Discovery*, s. 231)²²

Eğer İblis taklitçiliğin taklidini yapabilirse, kesin bir itiraf olamaz ve gelecekte, ifşa etme edimi gitgide azalacak ve sonuçta belirsizlik doğacaktır. "Senin 'William Sommers' olduğunu nasıl bileceğim?" diye sormuştu Darrel, oğlan dolandırıcılık yaptığını itiraf ettikten sonra. Önce Sommers'in bedenine hükmedilmişti; şimdi, eksorsistin dediğine göre, onun "ruhuna da hükmediliyor" (*Discovery*, s. 186). Harsnett'in algılayışına göre şeytan kovma uygulamasının merkezindeki bu "dolambaçlı delilik", kesin bir hukuki yalanlamayı önler. Harsnett'in ihtiyaç duyduğu şey belli olaylarda daha çok kanıt değil –bu tarz kanıtlar her zaman, şeytansı şüpheyle aynı strateji yardımıyla yıkılabilir–, dolandırıcılığı 'her zaman ve her yerde' açığa vurmak için bir karşı-stratejidir: Şeytanın etkisinde olanın her hareketinde, şeytan kovanın her söz ve davranışında, şeytan-kovmanın gizemini yok etmek için, Harsnett'in sadece bu ayinin neden bu kadar boş olduğunu değil; aynı zamanda neden bu kadar etkili olduğunu, gözlemcilerin neden iyi ve kötü arasındaki son yüzleşmeye tanık olduklarına inanmaya sevkedilebildiklerini, birkaç sefil yer değişikliğinin neden korku ve merak uyandırabildiğini göstermesi gerekmektedir. Sadece şeytan-kovmanın ardındaki belirli kurumsal dürtüleri –Katolik kilisesinin haince tasarımlarını veya kendi tarzları içinde Protestan azizlerinin arabozucu haylazlığını– değil; şeytan kovmanın kendi içindeki olağanüstü gücün, uygulayıcılarının özgün

ve aykırı ideolojik tasarımlarını aştığı görülen bir gücün, kaynağını da tanımlamalıdır. Aynı anda hem metafor hem de çözümleyici bir araç olan, gözlemcilerin bir vakit Tanrı'yı gördükleri yerde dolandırıcıyı görmelerini sağlayan, açıklayıcı bir modele gereksinim duyar. Harsnett bu açıklayıcı modeli *tiyatroda* bulur.²³

Harsnett, şeytan kovma ayinlerinin sahne oyunları, çoğu zaman da traji-komedya olduklarını; ve kendi teatral sahteliğini kurnazca gizleyerek, böylece izleyicileri bir oyun yaşantısını düzenleyen mantıklı büyü bozumundan yoksun bıraktıklarını öne sürer. Bir tiyatroda izleyici onun gerçekliği yanlış-aktarmasının geçici, kasıtlı ve eğlenceli olduğunu bilir; şeytan-kovan bu yanlış-aktarmayı kalıcı ve görünmez yapmaya çalışır. Harsnett izleyicilerin etraflarındaki tiyatroyu görmelerini; gelişigüzel gibi görünen şeyin önceden hazırlanmış, istemsiz gibi görünenin dikkatle işlenmiş, tahmin edilemezmiş gibi görünenin tasarlanmış olduğunu görmelerini sağlamaya kararlıdır.

Tüm katılımcılar kendilerinin, bir sahne oyununun içinde olduklarını tam olarak fark etmeyebilirler. *A Declaration of Egregious Popish Impostures*'daki anlatım şeytan-kovanları, Edmunds Baba ile işbirlikçilerini, çıkarıcı profesyoneller olarak, şeytansı etki altındakileri de (çoğunlukla genç ve narin hizmetçiler ve kaypak, perişan-kılıklı genç beyefendiler) şeytansı sahne işine kurnazca sürülmüş amatörler olarak sunar. Hükmedilen rolünü oynamak üzere seçilmiş olanlar aslında kendi rollerini başlangıçta rol olduklarını fark etmeden öğrenirler.

Rahipler başarılı şeytan kovma ayinleri hakkında dikkat çekici bir şekilde konuşarak ve şeytanın eline geçmiş insanların gösterdikleri belirtileri sayıp dökerek başlıyorlardı. Sonra da doğaçlama yapmalarına uygun durumları kolluyorlardı; "bir iki gece tarlalarda yatmış ve melan-kolik bir kişi olarak, gece çakan şimşekler ve gökgürültüsünden korkmuş bir uşak ve işte, adamın hükmedildiğine dair açık bir işaret" (24); ahlaksız, genç bir bey halk arasındaki adıyla "Ana" denilen, "*Hysterica passio*"dan²⁴ payına düşeni almıştır" (25) ve bu da hükmedilmenin bir belirtisidir. İltihaplı bir ayak parmağı, yan tarafta bir acı, bir kedinin aniden sıçramasından duyulan korku, mutfakta bir düşüş; sevilen bir çocuğun ölümünü izleyen şiddetli bir depresyon – bütün bunlar rahipler için, şeytansı olanın çirkin varlığını biraz daha ileri götürerek meydana çıkarmaları için fırsatlardı. Bunun üzerine genç "bilginler", Harsnett'in çarpık terimiyle toy oyuncular, "yüzünü ekşiterek, miyavlayarak, şakalar

yaparak, çılgınca bağırarak, kahkahalarla gülerek, saygı göstererek ve göstermeyerek Rahiplerin kaprislerine boyun eğmeye ve rahiplerin onlara yaptırmak istediği gibi, fırsatlara uygun şekilde (zamanlar, mekânlar ve gelenlerin farklılıklarına göre) şeytanları her şeyiyle oynama-ya kendilerini hazırlarlar” (38).

Gösterimin ardındaki tasarlayıcı rahip-oyun yazarını fark etmek korkutucu doğaüstü olayları insanca bir stratejiye dönüştürmektir. O zaman bu belirli strateji tarafından ve her şeyin üzerinde onun bir strateji olduğu gerçeğinin akıllıca kılık değiştirmesi tarafından hizmet edilen özel maddi ve sembolik çıkarlar da fark edilebilir.

İngiliz kilisesi ile devlet otoritelerinin, şeytan-kovmanın teatralliğinin ortaya çıkarılmasında kullandıkları en görünür araç, kralın emriyle yapılan gösterimdi: bu belirtileri canının istediği gibi taklit etme yeteneğinin, bu çıldırının bir sahtekârlık olduğunu kesin bir şekilde kanıtlayacağı öne sürülüyordu. Dolayısıyla gösterim denemesinin sık sık, sözde doğaüstü ziyaretlerin soruşturulmasına uygulandığını görüyoruz. 1590’larda, örneğin, Ann Kerke bir çocuğa ölmesi için büyü yapmak ve çocuğun ablasını şeytansı etki altındaki bir kişinininkine yakından benzeyen bir hastalığa düşürmekle suçlandı: “ağız bir para kesesi gibi bir yana kaymış, dişlerini gıcırıyor, ağız köpürüyor ve gözleri bir noktaya takılıp kalıyordu.”²⁵ Yargıç, Lord Anderson, ablaya “nasıl işkence gördüğünü göstermesini” buyurdu: “bunu gösteremediğini, ama nöbetin kendisine geldiğini söyledi” (100). Yanıt, suçlamanın geçerliliğinin güçlü bir onayı olarak kabul edildi ve Anne Kerke asıldı.

Benzer, amadaha kurnazca, bir gösterim denemesi kullanımı 1620’lerin başlarında meydana gelir. Bilsonlu Oğlan olarak bilinen Thomas Perry, Yuhanna incilinin açılış dizesini duyar duymaz nöbet geçirmeye başlıyor, Kutsal Kitapların diğer dizeleri aynı etkiyi göstermiyordu. Üç Katolik rahip ona hükmeden kötü ruhu kovmak üzere çağrıldı. Oğlanın –büyük bir kalabalık tarafından izlenmekte olan– nöbeti sırasında rahiplerden biri şeytana “önündeki sayfa aracılığıyla Roma Katolik Kilisesi dışından birinin ölümünü nasıl kullanacağını göstermesini” emretti. “Önce isteksizdi, sonra boyun eğdi. O sayfayı sallıyor, çekiştiriyor, sürüklüyor ve ısıırıyordu; bu gösteri pek çok insanın ağlayıp yakarmasına neden oldu.”²⁶ Benzer, ama çok daha şiddetli bir gösteri Luther, Calvin ve Fox isimlerine karşılık olarak canlandırılmıştır. O zaman, tahmin edilebileceği gibi, rahip şeytana “ölümcül bir günah yüzünden

ölen iyi bir Katolik üzerinde nasıl bir güce sahip olduğunu göstermesini” emretti; “kollarını aşağı saldı; titredi, başını öne düşürdü ve başka hiçbir şey yapmadı.” (51)²⁷ Katolikler zafer kazanmışcasına bu olayın bir anlatımını bastılar, *A Faithful Relation* [Güvenilir Bir İlişki].

Böyle bir propogandadan rahatsız olduğu anlaşılan İngiliz memurları, Perry’yi Coventry ve Lichfield piskoposunun nezaretine gönderdiler. Oğlanın gerçekten hükmedilmiş olduğunu veya “şeytanın rolünü üstlenen alçak bir sefil” olduğunu sınamak için Piskopos, belirtileri başlatan dizeleri yükse sesle okudu; oğlanın nöbeti başladı. Oğlan kendine geldiğinde, piskopos ona aynı dizeleri Yunanca okuyacağını söyledi; bir kez daha oğlanın nöbeti başladı. Ama aslında Piskopos doğru dizeleri okumamıştı ve oğlan hileyle harekete geçirilmişti. Şeytan “neredeyse 6000 yıllık bir geçmişe dayanan, çok eski zamanların bilginiydi” (59), bu nedenle Yunanca biliyor olması gerekiyordu. Bu çıldırının bir sahtekârlık olduğu kanıtlandı ve söylendiğine göre oğlan, artık okula gitmek zorunda kalmayacağına söz veren yaşlı bir adamdan talimat aldığını itiraf etti.

Protestanlar şimdi bu olayın (*Bilsonlu Oğlan*’ın) kendilerine özgü anlatımını; veya, *Sözde Şeytan Kovma Ayinlerinde Belli Katolik Rahiplerin Son Dönemde Adı Çıkmış Sahtekârlıkların Gerçek Keşfi*’ni ürettiler. “Bu ve benzeri oyunların büyük bayat taklitler için, çoğu zaman ısıklanarak sahneden kovulmuş olmalarına rağmen”, yazarın belirttiğine göre, Katolikler kendi çeşitlemelerini basma cesaretini göstermiş oldukları için, bu kaydın ıslah edilmesi gerekir. Katolik anlatımının bir okuyucusu “onun bir *Komedy*a görmüş olduğunu ve bu komedyada içinde kendilerini gösteren Oyuncuların sırayla; ‘Kötü ruhların etkisinde’ ve ‘Şeytan’ tarafından hükmedilen bir kişiye sahtekârlığın becerilerini ve oyunlarını öğreten kurnaz bir ‘yaşlı adam’; bir diğersinin, Pratik’te Efendisinin Teori’de olduğundan çok daha hünerli olan uysal, hilekâr ve usta bir genç ‘Oğlan’; onun ardında, yanlarında getirdikleri biricik hayali ‘Şeytanlar’ını ayinlerle çağıran, baştan çıkarma Oyuncuları olan üç Katolik ‘Rahip’; ve son olarak, bu Rahipler tarafından –kendi ayyaşlıklarından– çok daha az baştan çıkarılan bir saf insanlar ‘Koro’su olduğunu” (9) anlamalıdır.

Gösterim inancı öldürür; veya daha çok teatralliği kabul etmek doğaüstü olanın inanılabilirliğini öldürür. Dolayısıyla William Sommers olayında otoriteler sadece şeytansı etki altında olanın dolandırıcılık itirafını

almamış, aynı zamanda onun, taklit ettiği spazmları Nottingham'ın belediye reisi ile üç meclis üyesinin önünde göstermesinde ısrar etmiştir. Eğer bu belirtileri oynayabilirse, bu çıldırı kesinlikle yalanlanacaktı. Darrel karşı koyar: “eğer onları yazılı ifadelerde olduğu şekilde oynayabilirse, o ya hâlâ hükmedilmektedir, ya da bir insandan fazlasıdır: çünkü hiçbir insan gücü böyle bir şey yapamaz.”²⁸

Ama resmi görevliler, izleyicilerin kendilerine kazandırdığı korku ve şaşkınlıktan sıyrılmış olarak, asıl gösterimlerin kendilerinin özellikle etkileyici olduklarını inkâr ediyorlardı. Harsnett'in söylemiş olduğuna göre, Sommers'in hükmedilişi, her beden hareketinin önemi ile ilgisini açıklayarak seyircinin tepkisini güçlendirerek kontrol etmek üzere daha önce tasarlanmış bir açılımaya, yorumlayıcı bir desteğe bağlı olan bir “dilsiz gösteri” idi. Şimdi devlet bu açılamanın kontrolünü gerçekten kavrayacak ve böylece seyircilerin algılarını değiştirecekti. Sommers'in izleyicisi artık kötü ruhların etkisinde bir kişi değil; kötü ruhların etkisinde bir kişiyi canlandıran birisini göreceklerdi. Şeytansı çıldırı tiyatroya dönüşecekti.

Belediye görevlilerinin, Sommers'in çıldırısının teatral bir sahtekârlık olduğuna ikna olduktan sonra, bir tekrar gösterimini izlemek üzere kilise örgütünden bir komisyon toplandı. Ancak garip bir dönüş ile Sommers, komisyon üyelerini ürkütmeden önce, itirafını beklenmedik bir şekilde geri çekti; ve bu kararını, gösterim için belirlenen zamandan önce görülmeye değer nöbetler geçirmeye başlayarak bildirdi. Komisyon üyeleri, bu spazmları üzerinde düşünülmüş veya kendisinin farkında olan bir sergileme olarak görmeye hazır olmadıkları için, bunların açıkça doğaüstü bir kaynağı olduğunu açıkladılar. Ama iki haftadan az bir süre içinde, belediye başkanı ile iki meclis üyesinin önünde, sefil Sommers, yenilenmiş devlet baskısı altında, dolandırıcılık itirafını yeniden doğruladı ve birkaç gün sonra, nöbetlerini bu kez geçici mahkeme yargıcının önünde taklit ederek, iddiasını bir kez daha “kanıtladı”. Bir sonraki aşama bir mahkemeden, Sommers'in kasıtlı olarak taklit edilen nöbetlerinin, dolandırıcılık itirafı yapmazken geçirdikleriyle özdeş olduklarını belirlemesini istemek olabilirdi. Ancak otoriteler, Darrel'in kendisinin istediği²⁹ bu aşamayı, çok riskli buldu; ve bunun yerine, Sommers'i gösterime çağırmadan, önce şeytan kovucunun sahtekârlık suçlamaları üzerine mahkûm edilmesini sağladılar ve daha sonra halkı kötü ruhlarca hükmedilmenin ve şeytan kovma ayinlerinin,

tiyatronun kanuna aykırı biçimleri olduğuna ikna etmek amacıyla ulusal bir kampanya başlattılar.

Sommers'in gerçeklik ve yanılsama kutupları arasındaki salınımı, Harsnett'e göre şeytan kovma ayinlerinin teatrallliği içinde gizli olan çıldırtıcı ikiliğin bir simgesidir: onun kendini gözlemcilere hile ile kabul ettirme gücü ve yarı-korkutucu, yarı-komik boşluğu. Elbette şeytan-kovanlar tiyatroyu kötü ruhlarla doldurarak tepki verebilirlerdi: Darrel gibi Püritenler uzun süre oyunevinin şeytanın tapınağı olduğunu öne sürerken; İngiltere'de gizlice çalışan Cizvit şeytan-kovanlar şeytanın gizemli oyunlar içindeki teatral betimlemelerinin gerçekliğin basit taklitleri değil, derin bir benzerlik bağı üzerine kurulu canlı imgeler olduğunu belirtmiştir. 1580'lerde Sara Williams'a hükmeden bir kötü ruh adını söylemeyi reddederken, Katoliklerin "Mucizeler Kitabı"na göre, şeytan-kovan "bir parça kâğıt üzerine bir oyundaki bir yardımcının resminin çizilmesini ve bunun kutsanmış kükürtle yakılmasını –ki bundan dolayı şeytan acıklı bir şekilde eziyet ediliyormuş gibi haykırıyordu– sağlamıştır."³⁰ Harsnett karşılık olarak şunu belirtir: "Eski kilise oyunlarında çevik Kötülük'ün, Jacke on Apes gibi çevik bir şekilde şeytanını boynuna atlayarak onu hızla koşturduğu ve onu kükretene kadar ahşap hançeriyle şiddetle dövdüğü bir bölüm vardır ki, insanlar bunun karşısında şeytanı böyle kötülükle usandırıldığını görerek gülerlerdi" (114-15). Ve kibirli bir şekilde sonuca bağlar: "Sara'nın şeytanları, sahnelere sık sık uğramaya alışmış, eski kötülükten-usanmış kovulmuş odunla dövülmüş kötü ruhlardır... onlar bir kötülüğün ve bir hançerin 'Düşünce-si'nden öyle korkarlar ki, kâğıttan yapılmış bir kötülüğün yüzüne bakmaya asla cesaret edemezler"(115). Harsnett'e göre tiyatroyu kötü ruhlarla doldurma girişimi sadece şeytansı etki altındakinin teatrallliğini gösterir; bu teatrallliği bir kez onaylarsak, gösterimin gerçek tarzını doğru bir biçimde algılayabiliriz: tragedya değil; fars.

Declaration'ın ısrarla üzerine dikkat çektiği şeytan kovma ayinlerinin teatrallliği, Harsnett'in yeniden düzenleme hevesini veya onun eziyet anlayışını paylaşmayan modern etnograflar tarafından tekrar tekrar belirtilmiştir.³¹ Gondorlu Etyopyalılar arasındaki çıldırı üzerine aydınlatıcı bir çalışmada Michel Leiris iyileştiricinin, birisini kavramış olan *zâr*'a veya ruha, nasıl davranacağını dikkatle gösterir: trans halinin duruma uygun haykırış tipleri, beklenen şiddetli bükülmeler, Harsnett'in ifade edeceği gibi, "edepli davranış."³² İyileştirme aslında belirtilerin

gösterimine başlayıştır; bu belirtiler daha sonra tam olarak iyileştirilir çünkü iyileştirme sürecinin basmakalıplılığına boyun eğler. Leiris'in yazdığına göre, hiçbir "gerçek" –yani içtenlikle beklenen– çıldırı vakasının olmadığı sonucuna varılmamalıdır, çünkü hastaların çoğu (temelde genç kadınlar ve köleler) gerçekten hasta görünürler ama aynı zamanda hiçbir olay, yapay olandan ayrı tutulmaz (27-28). Eşzamanlı ve istemli gerçek çıldırı ile, bir gösteri çıkarmak veya maddi ya da ahlaksal kazanç elde etmek üzere taklit edilen gerçek olmayan çıldırı arasında o kadar çok ustaca gölgeleme vardır ki keskin bir sınır çizmek imkânsızdır (94-95). Gondor'da çıldırı, tiyatrodur, ama kendi teatral doğasını itiraf edemeyen bir tiyatrodur; çünkü bu "oynanan tiyatro" [*théâtre joué*] değil, "yaşanan tiyatro"dur [*théâtre vécu*] ve sadece ruhu ele geçirilmiş oyuncu tarafından değil izleyici tarafından da oynanır. Bir hükmedilişe tanık olanlar, her an kendileri hükmedebilirler ve o 'zâr' tarafından dokunulmamış olsalar bile, pasif izleyicilerden çok katılımcıdırlar. Çünkü teatral gösterim onlardan, geçirgen olmayan bir zârla korunmaz; hükmedilme sıradışıdır ama marjinal değildir, yüceltilmiş ama ayrı olmayan bir konumdur. Leiris, hükmedilmede ortak yaşamın kendisinin tiyatro biçimini aldığını yazar. (96)

Etnoğrafı büyüleyerek cezbeden bu nitelikler kesinlikle, güç durumdaki rahibi bezdirir: Leiris'in adı konmasa da bir tür güvenlik duygusuyla –hiçbir okuyucusunun "zarlar"ın varlığına gerçekten inanmayacağı– "gerçek" hükmedilme hakkında yazarken, Harsnett böyle bir güvence vermeden ve gerçekliğin alternatif görüşleri tarafından kültürel olarak tehdit edilirken; hükmedilmenin, tanımı gereği gerçek-dışı olduğunu kanıtlamaya çabalar. İlki olup bitenlerde toplumsal süreç içinde bütünlenmiş karmaşık bir ayin görürken; ikincisi "aptal insanları korkutmak için 'cehennemsel' bir komedy" (69) görür. İlki ortak yaşamın teatral ifadesini görürken, ikincisi belirli ve kötü niyetli kurumsal çıkarların teatral yüceltilmesini görür. Ve Leiris'in odak noktasını hükmedilmenin kendi teatralliğini itiraf etmeyen bir tiyatro olduğu düşüncesi oluştururken, Harsnett'in ilgilendiği şey böyle bir itiraf kesin olarak güçlendirmeektir: *A Declaration of Egregious Popish Impostures*'un son yüz on iki sayfası: "Cizvit Weston ve taraftarlarının, kötü alışkanlıklarından kurtardığı, şeytanın egemenliği altındaymış gibi davranan birkaç sanığın Sorgu ve İtrafları: Kilise örgütüne ait nedenlerle Majesteleri'nin Komisyon Üyeleri önüne yemin ettirilerek getirildikleri şekilde kelimesi

kelimesine kaydedilmişlerdir” (172) belgesinin yeniden basımına ayrılmıştır. Bu nüshalar, Harsnett’e göre, dinsel şeytan kovma ayininin bir “kutsal mucizeler oyunu”, bir “harika tören” (2), bir “Şeytan Tiyatrosu” (106) olduğunu kanıtlar.

Harsnett’e göre teatrallik itirafı, şeytan kovma eylemini yıkar. Tiyatro, popüler ruhun tarafsız ifadesi değil; yalanlığın, bayağılığın ve retorik hilelerin silinmez işaretidir. Ve bu uğursuz nitelikler, teatrallığın gizlenmesiyle şeytansı kılınır ve Leiris’e bu şekilde ulaşır. İzleyiciler, adi olsa da güçlü bir traji-komedyaya tepki verdiklerini bilmezler; keder ve mutlulukları, “acıma ve merhamet” değil; arabozucu Püritenlere veya fevkalade tehlikeli olan katolik kilisesine karşılık olarak verilirler. Harsnett için teatral yollarla baştan çıkarma sadece bir Cizvit stratejisi değil; kilisenin kendi özüdür: katoliklik bir “Batıl inanç taklidi”dir (20).³³

Harsnett’in yanıtı Katolik kilisesini tiyatronun içine sürmektir, tıpkı Reform döneminde katolik papaz giysilerinin --ortaçağa ait dokuma sanatçılarınin övünç kaynağı olan cübbeler ve *alb*’ler*, *amice*’ler**, piskoposların atkıları-- oyunculara satılması gibi. Tarihsel bir oyunda bir İngiliz piskoposunu canlandıran bir aktör büyük olasılıkla betimlemekte olduğu karakterin gerçek cüppelerini giymiştir. Kilise örgütüne ait tek bir pelerinin vestiyerden gardroba göç etmesi, benim konum olan daha karmaşık ve kolay ele-geçmez kurumsal değişmelerin simgesi olarak görünebilir: bir erkekler ve kadınlar kalabalığının önünde gösterilmesi tasarlanan kutsal bir işaretin içi boşaltılır, devredilebilir hale getirilir, bir kurumdan diğerine pazarlanır. Bu tarz değişimler nadiren bu kadar somut olurlar; genellikle defterlere kaydedilmezler, nakit ödemeye pek sık damgalanmazlar. Her şeye rağmen bunlar sürekli olan şeylerdir, çünkü farklılaşmış ifade sistemleri, değişik kültürel söylemler, kurumsal görüşme ve değişme yoluyla biçimlenirler.

Bir giysi parçası kiliseden tiyatroya geçirildiğinde ne olur? Tanrıya adanmış bir nesne yeniden sınıflandırılır, bir para değeri verilir, kutsal bir düzenden bayağı bir düzene aktarılır, sahne için uygun olduğu varsayılır. Tiyatro kumpanyası bu nesne için natüralist bir etki yaratma amacı için olmasa da para ödemek istemektedir, çünkü onun hâlâ, ne

* Alb: Aşai Rabbani ayini sırasında papazın ve bazı takdis edilmiş kralların giydiği cübbe. (ç.n.)

** Amice: Papazların boyun ve omuzlarına (eskiden başlarına) taktıkları kare şeklinde beyaz keten bez. (ç.n.)

kadar zayıflamış olsa da, sembolik bir değeri vardır. Elizabeth döneminin çıplak sahneleri üzerinde kostümler özellikle önemliydiler –topluluklar iyi bir kostüme iyi bir oyundan daha çok para verme eğilimindeydi– ve bu önem karşılık olarak kültürün; bir statü ve basamak işareti olarak giysilerle fetişist takıntısını yansıtıyordu. Ve eğer tiyatro için kiliseye ait giysilerin elde edilmesi sembolik güce belirgin bir yaklaşma anlamı taşıyorduyorsa, kilise o gücü neden bırakmış olabilirdi? Çünkü Anglikan tartışmacılar için, tıpkı Batı’daki ahlakçıların uzun süren bir geleneği için olduğu gibi, tiyatro, popüler inancın çıkarı için vicdansız düzenbazlığı; düşünmeden kabullenmeyi yaratmak için dekor ile sahne donatımının alaycı kullanımını; derinden içe dönük olması gerekenin yüzeysel ve önemsizleştirilmiş sahnelenmesini; görünümün mantık karşısındaki ucuz zaferini; sadece çok canlı ama içi boş törenler bırakarak, ilahi varlığın dinsel gizemden arındırılmasını; inancın kötü inanca dönüştürülmesini ifade eder.³⁴ Dolayısıyla Katolik giysilerinin oyunculara satılması bir sembolik saldırganlık biçimidir: Katolikliğin, Harsnett’in deyiimiyle “Papa’nın tiyatrosu” olduğunun çok canlı, çarpık bir hatırlatıcısıdır.³⁵

Bu ayırım ve saldırganlık harmanı, şeytanın hükmedişi ile şeytan kovma ayinlerinin kutsal betimlemeden bayağı olana aktarılmasında da benzer şekilde işler. A *Declaration of Egregious Popish Impostures*’da şeytan kovmayı sadece ‘teatral olanla’ değil (Harsnett için güçlükler var olan bir kategori), gerçek tiyatro ile de bir tutmaya dikkat eder; söz konusu olan metaforik bir kavramdan çok işleyen bir kurumdur. Çünkü eğer Harsnett şeytan kovmayı tiyatronun içine sürebilirse – içinde ayinler düzenlenen gösterişli evlerin oyunevleri olduklarını, kutsal cüppelerin onun deyiimiyle “berbat kutsal bir gardrop” (78) olduğunu, ürkütücü kıvranmaların benzeşimler olduklarını, esrarengiz işaretlerin ve mucizelerin aşağılık sahne hileleri olduğunu, şeytanların ortaçağ dramından “kovulmuş, odunla dövülmüş” Kötülükler olduklarını (115) ve şeytan kovanların “kasaba kasaba kıyı boyunca dolaşan serseri oyuncular” (149) olduklarını gösterebilirse– bu törenin ve simgelediği her şeyin, onun ilgili olduğu oranda, içi boşaltılacaktır. Ve bu boşaltımla birlikte Harsnett şeytan kovma ayinlerini merkezden kenarlara –Londra olayında kelimenin tam anlamıyla giderek daha çok zorlaşan koşullardaki kentsel düzenlemenin zaten halka açık oyunevlerini sürmüş olduğu kenarlara– sürmüş olacaktır.

Sembolik olarak saldırılan bu kirlilik, hastalık ve ahlaksız eğlence bölgesinde Harsnett şeytan kovma uygulamasını yerleştirmeye çalışır.³⁶ Bir vakit kentin tam merkezinde kutsal bir şerefle meydana gelmiş olan, şimdi bu kültürün diğer kaba görünümleri ve yanılsamalarıyla birlikte sahnelenecekti; daha doğrusu tiyatronun zevksizliği, marjinalliği ve boşluğu anlayışı –oyuncuların dokunduğu her şeyin içinin boşaltıldığı anlayışı– Harsnett’in sadece şeytan kovma çözümlemesinin değil, aynı zamanda tüm Katolik kilisesi çözümlemesinin de altında yatar. Şeytansı hükmedilme böyle bir çözümleme için; sadece dramatik gücü nedeniyle değil, tiyatronun kendisinin doğası gereği hükmedilme bağlantılı olması nedeniyle özellikle çekici bir temel taşıdır. Harsnett, Yunan dramının içinden çıktığı Dionysos kültünün bir delirme kültürüne inanmak zorunda değildi; kendi zamanının sıradan ve tanıdık tiyatrosu bile oyuncunun bir başkasının sesine, hareketlerine ve yüzüne açık dönüşümüne dayanıyordu.

ii

Karakteristik fırsatçılığı ve sanatsal öz bilinci ile, Shakespeare’in bilinen ilk oyunu olan *Yanlışlıklar Komedyası*’nda (1590); tiyatro, yanılsama ve düzmece delilik arasındaki bağlantıyla zaten eğleniyordu. İkizinin eşi kendisine yaklaşarak bir şeyler söylediğinde, Siraküzalı [Syracuse] Antipholus şeytanla yüz yüze olduğunu hayal eder: “Şeytan, uzak dur. Sana emrediyorum, beni baştan çıkarma” (4.3.48). Efesli Antipholus’un karısı, şeytanın onu zaptettiğini düşünür ve görevini bilerek bir şeytan kovucu çağırır: “Büyük Doktor Pinch, siz bir sihirbazsınız / Onu gerçek duygularıyla yeniden oluşturun.” Pinch heybetli ayini başlatır:

Ey şu adamın içine yerleşmiş cin!
Bu duamı duyar duymaz çık yerinden
Ve karanlık ülkeneye dön şimdi hemen!
Cennetteki azizler adına
Kulak ver buyruğuma!

(4.4.54-57)

Ancak kulaklarda, kötü davranılan kocadan gelen bir hediye ile sözü kesilir: “Kes sesini be, büyücü bozuntusu; deli filan değilim ben.” Şeytan-kovan için, bu tarz yadsımlar sadece kötü bir ruhun varlığını doğrular:

“İçindeki cin çok güçlü” (4.4.107). Bu sahnenin bitiminde, Antipholus “bağlanarak karanlık bir odaya kapatılmak” üzere sürüklenerek götürülür.

‘Yanlışlıklar Komedyası’nda şeytansı hükmedilmedeki yanlış zan, aldatmanın sonucu değildir; bu, Shakespeare’in kaynağının bir “öneri” –komedyanın saçma rastlantılarınca neşe içinde yaratılan garip hareketler dizisini anlama girişimi– olarak tanımladığı şeyin bir örneğidir. Şeytan-kovma, dünyanın çıldırmış gibi görüldüğü zamanlarda insanların sıkıca tutundukları saman yığınıdır. Yaklaşık on yıl sonra yazılan *Onikinci Gece*’de Shakespeare’in şeytan-kovmaya bakışı, hâlâ komik olsa da, kararmıştır. Hükmedilme şimdi yanlış bir “önerme” değil, ama bir dolandırıcı; Malvolio üzerine oynanmış muzip bir uygulamalı şakadır. “Büyülenmemesi için Tanrı’ya dua ediyorum!” (3.4.101); çorap bağları ters takılmış, yangözle bakan ahmağı görünce dindarca böyle bağırır ve işitme mesafesinin dışında olduğunda, Fabian güler: “Eğer bu sahnede oynanmış olsaydı böyle şey olmaz derdim” (3.4.127-28).³⁷ Teatral öz-bilinç, soytarı Feste alaycı bir şetan kovma ayini yürütmek üzere getirildiği zaman güçlenir: “Sir Topas olarak kılık değiştirirken anlamlı bir şekilde, “Keşke böyle bir cübbe içinde, olduğundan başka görünen ilk kişi ben olsaydım” (4.2.5-6) der. Eğer bu uyuşma, oyunun asıl izleyicisi için özel bir ima içerseydi; bu Sommers’in şeytan kovma ayininde ikiyüzlülük etmekle sadece yakın zamanda suçlanmış olan Püriten Darrel’a olurdu. Malvolio yalvarır: “Saygıdeğer Bay Topas, deli olduğumu düşünmeyin; beni burada korkunç karanlığa terk ettiler.” Feste şöyle yanıtlar: “Çok ayıp, seni namussuz şeytan! Sana en alçak gönüllü sözlerle sesleniyorum, çünkü ben şeytanın kendisine nezaketle davranacak olan o kibarlardan biriyim” (4.2.29-33).

Öyleyse 1600’e kadar Shakespeare, hükmedilme ile şeytan kovma ayinlerinden açıkça bahsetmişti; öyle ki, birkaç sene sonra *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*’de ‘eksorsist’ terimini hilekârın eşanlamlısı olarak rasgele kullanabiliyordu; öldüğünü düşündüğü Helena’yı karşısında görünce Fransa Kralı der ki; “Bir şeytan kovan yok mu / gözlerimin aklını çelerek gerçek görevinden saptıran. Gördüğüm şey gerçek mi?” (5.3.304-6). 1603’te Harsnett şeytan kovma ayinlerini tiyatroya doğru fırlatırken, Shakespeare onu karşılamak için zaten Globe’un girişindeydi.

Harsnett’in “antiteatral önyargı” üzerine sıkça kullandığı ifadeler verilmişken, bu karşılama garip gelebilir, ama aslında *A Declaration of Egregious Popish Impostures*’da hiçbir şey profesyonel bir kurum olarak

tiyatroya karşı düşmanlığı ima etmez. Tiyatro için amansız bir tehdit unsuru olan kişi Harsnett değil, Darrel idi, çünkü Anglikan tartışmacıların teatral olanı şeytansı olanın içinde görürlerken, Püriten tartışmacılar şeytansı olanı teatral olanın içinde görüyorlardı: “Şeytan, oyunların etki edici sebebidir,” diye yazmıştır Stephen Gosson.³⁸ Harsnett’in çalışması, eğlenceden çok dengeli gerçeklikmiş gibi davranan bir tiyatro şekline saldırır: Onun tartışması gerçekte; kamu yaşamının diğer tüm biçimlerinden ve törenlerinden, özgürce kabul edilmiş kurgusalılığı nedeniyle açıkça sınırlarını çizerek ayrılmış, resmi olarak tasarlanmış tecimsel tiyatronun varlığına bağımlıdır. Gerçeğin taklit edilmediği bir yerde, ‘sahtekârlık’ da olamaz: bu öneri tıpkı Sir Philip Sidney’in şiiri savunması gibidir – “Şaire gelince; o hiçbir şeyi onaylamaz ve bu yüzden asla yalan söylemez.”

Bu ruhla Puck *Bir Yaz Gecesi Rüyası*’nı neşe ile savunur:

Biz gölgeler, kusur işlediysek eğer,
Şöyle düşünün ve bizi hoş görün:
Bu hayaller görünürken sahnemizde,
Siz de biraz kestirdiniz yerinizde.
Diyelim ki cılız ve anlamsızdı konumuz,
Ama rüyada geçmedi mi oyunumuz?
(5.1.423-28)

Benzer şekilde içten bir yanılısama kabulüyle Shakespeare tiyatroyu Harsnett’in tartışmasına açabilir. Doğrusu, sanki, Harsnett’in momenti ‘onu’, heyecanla kovaladığı sahtekârla yanyana tiyatronun içine taşımış gibi Shakespeare *Kral Lear*’da sadece şeytan kovma ayinlerini değil, şeytan ‘kovmakta’ olan Harsnett’i de sahneler: “Beş canavar zavallı Tom’un içine bir anda doluşmuşlardı: şehvetinki Obidicut olarak, Hobbididence sessizliğin prensi; Mahu hırsızlığı; Modo cinayetinki; ve yapmacıklar sultanı Flibbertigibbet. Bu sonuncusu oda hizmetçilerini de ele geçirmiş” (4.1.58-63).³⁹

İzleyicilerin arasında Harsnett’in kitabını okumuş veya meşhur Buckinghamshire şeytan kovma ayinlerini duymuş olanlar; Edgar’ın dizelerinde oda hizmetçileri olan Sara ve Friswood Williams’a ve hizmetçi Ann Smith’e, yani Edmunds Baba’nın ‘Şeytan Tiyatrosu’ndaki baş oyunculara yapılan garip, şakacı bir kinayenin farkına varacaklardı. Buradaki anakronizmin gülünçlüğü Soyтары’nın daha önceki alaylı sözü “Merlin bu kehaneti ilerde yapacaktır çünkü ben onun zamanından önce yaşıyorum” (3.2.95-96) ile yakından benzer; her iki nükteli

söz, izleyiciye oyunun göze çarpan ikiliğini, eşzamanlı uzaklık ve çağdaşlığını hatırlatmak için tarihsel dekoru kasıtlı olarak bozma cesaretini gösteren neşeli bir öz-bilinç sergiler.

A Declaration of Egregious Popish Impostures Shakespeare'i sadece esrarengiz bir anakronizm ile değil, Edgar'ın sahnesel kılık değiştirmesi için oluşturulan model ile de destekler. Çünkü oyun yazarının Harsnett'te bulduğu şey demonolojinin 'gerçekliği' değil –yazarın özel bir kaynağa (örneğin askeri veya yasal bir el kitabına) başvurmasının olağan sebebi- dir,– daha çok teatral bir rolün sahteliğidir. Shakespeare Edgar için; kulağa alışılmamış gibi gelecek şekilde yaratılmış olan ve yanlarında belirsiz ama giderilmesi olanaksız bir yapaylık kokusu taşıyan, etkileyici bir (*Declaration*'ın deyimiyle) “görülmemiş, anlamsız isimler” (46) toplaması ile bütün olan belgelenmiş bir dolandırıcılık mal etmektedir. Gloucester'da ikinci sıradaki olaylar dizisini hazırlayan Sidney'in *Arcadia*'sında; babasının baştan çıkarak kendisini öldürme girişiminden kaçan iyi evlat, bir başka ülkede asker olur ve hemen kendisini farklılaştırır. Shakespeare sadece Edgar'ın babasının korumasından tehlikeli düşüşünün üzerinde değil, onun uçlara gitmesi üzerinde de durur: Edgar; yolunu merkeze doğru geri çevirmesi olasılığı olmayan serseri, deli Zavallı Tom olur. John Bunyan 1660'larda şöyle yazar: “Komşularım benim mucizevi bayağılıktan ahlaklı bir yaşam benzeri bir şeye büyük dönüşümüm karşısında hayret ettiler; ve benim bu dönüşümümün, bir Bethlemlî Tom için dengeli bir insan olmak kadar büyük bir şey olduğunu düşünüyorlardı.”⁴⁰ Edgar'ın Bedlamlı [Tımarhaneli] Tom gibi davranmasına ve güvenli olması halinde topluma geri dönebilmesine rağmen, Harsnett'in iddiasının gücü yapay hükmedilmeyi gerçeğinden çok daha marjinal ve ümitsiz kılar.

Doğrusu Edgar'ın ümitsizliği “sahtekârlık” vurgusuyla bağdaşır. Bu vurguyu o çılgın ve perişan Lear'ın huzurunda daha önce dile getirmiştir ve şimdi, az önce aktarmış olduğum dizelerde, onun kör edilmiş ve perişan babasının karşısındayken daha şiddetli bir biçimde hisseder. O, oynamayı durdurma dürtüsüyle veya, onun deyimiyle, “onu daha fazla lekeleyemeyeceği” (4.1.52) duygusuyla mücadele etmektedir. Bu noktada kendisini neden Gloucester'a basitçe göstermediği açık değildir. Şeytanlar kataloğunu ezberden okurken ve üzüntülü babasını Dover Cliff'e geçirirken devam eden gizlenmesi üzerine tek söylediği şudur: “ama yine de yapmalıyım”.⁴¹

Bunu izleyen olay –Gloucester’in intihar girişimi– oyunun sahte şeytan kovma ayinleri üzerine daha derin düşünmesini sağlar. “Nesneler için bize boş isimler verecek ve –hiç olmadığı halde– içindeki garip Canavarları anlatacak olan şey”, diye yazar Harsnett, “bir komedyadaki *edebe uygun davranış*’tır” (142); yine bu yüzden “Mucize-yaratan” Edmunds Baba ve şeytan kovan dostları hassas oyunlarını ustalıkla yönetirler: “Rahipler sık sık hastalarının, şeytanların hükmettikleri bedenlerden ayrılırken kullandıkları korkunç biçimler, suretler ve şekiller duyduklarını bildirirler. ... ve bunu öyle ağır bir görünüş, doku-naklı terimler ve uzlaştırmacı davranışlarla anlatırlar ki; bellekte çok derin bir etki ve oyuncularının düşlerini bırakır” (142-43). Böylece teatral önerinin gücüyle, rahiplerin tılsımlarını üzerlerinde kullandıkları kaygılı denekler, kendilerinin de şeytanın kendi bedenlerinden grotesk bir biçimle ayrılmasına tanık olduklarına inanmaya başlarlar; bunun üzerine rahipler gözlerini cennete doğru çevirerek Kutsal Bakire’ye şükrederler. Neredeyse aynı şekilde Edgar da Gloucester’i yüksek bir tepenin üzerinde durduğuna inandırır ve bir kötü-ruhun yaşlı adamdan çıkıp gittiğini görmüş olan bir görgü tanığıymış gibi davranır:

Aşağıdan bakınca, gözleri
İki dolgun ay gibi göründü bana; bin tane burnu,
Dalgali denizler gibi kıvrımlı boynuzları vardı.
Muhakkak bir şeytandı o. Onun için
Bahtlı adam, insanoğlunun imkânsız sandığı.
(4.6.69-74)

Edgar, Gloucester’da; intihara yönlendiren ümitsizliğini parçalayarak tanrıların yardımseverliğine olan inancını onarabileceği kadar güçlü bir korku ve şaşkınlık yaşantısı yaratmaya çalışır: “Senin yaşamın bir mucizedir” (4.5.55), der babasına.⁴² Harsnett için olduğu gibi Shakespeare için de bu mucize yaratımı özellikle dramatik hilelerin ürünüdür; Dover’daki manzara hem dinsel hem de teatral yanılsamaların büyüden kurtarılmış bir çözümlemesidir. Dümdüz bir sahne üzerinde dolanırken, Edgar Gloucester’a, tiyatronun genellikle izleyiciye yaptığı şeyi yapar: babasını duyumlarının kanıtına –“Yerin düz olduğunu düşünüyorum”– aldırmamaya ve dokunulabilir bir kurguyu kabul etmeye ikna eder: “Aşırı dik” (4.6.3). Ama bir oyunda seyirci asla bu tarz kurguları tamamen kabul etmez: yüzüzlükle yalan söylenmiş olmaktan hoşlanı- rız, keyif için gerçek dışı olduğunu bildiğimiz şeyi hoş karşılarız, ancak

günlük gerçekliğe bahşettiğimiz o basit kabulü tiyatrodan geri çekeriz. Ve bu geri çekimi, sahnelemeye bağlı olarak, ya Gloucester'ın Dover Sahili üzerinde bir tepenin üstünde olduğunu inanmayı reddettiğimizde, ya da bir tepe olduğunu (teatral betimlemenin geleneğiyle) düşündüğümüz şeyin aslında düz bir zemin olduğunu fark ettiğimizde, harekete geçiririz.

Bundan dolayı şeytan-kovma ile tiyatronun açıkça birbirine yaklaşmasının ortasında, *Kral Lear*'ın Harsnett'ten rahatlıkla ödünç almasını sağlayan farklılığa geri döneriz: tiyatro bizde inançtan çok suç ortaklığı uyandırır. Şeytansı hükmedilme izleyici için, güvenilebilir olanı aldatmak üzere tasarlanmış, teatral bir dolandırıcı olarak hevesle planlanır: bin burunlu şeytan gibi canavarlar yaşlı, kör ve ümitsiz olanlara en kolayca aşılabilen yanılsamalardır; kötülük, gizemli öteki dünya canavarlarından değil, bu dünyadan, yani mahkeme ve aile entrikası dünyasından gelir. *Kral Lear*'da; *III. Richard*, *Jül Sezar* veya *Hamlet*'te olduğu gibi hayaletler; *Macbeth*'de olduğu gibi Cadılar; *Antony ve Kleopatra*'da olduğu gibi ayrılan şeytanların gizemli müziği yoktur.

Kral Lear, artık yararlı olmayan, 'içleri boşaltılmış' olan ayinler ve inançlar anlayışı tarafından sık sık ziyaret edilir. Karakterler tekrar tekrar putperest tanrılarına yalvarırlar, ama tanrılar tamamen sessiz kalırlar.⁴³ İnsanların sorularına insan seslerinden başka hiçbir şey yanıt vermez; insan arzularının yürekten başka besin kaynağı yoktur; insanın acı çekmesi ve yoksunluğu dışında kalan hiçbir şey dehşet veya korku esinlemez. *Kral Lear*'daki tanrıların tüm duaları için, hiçbir şeytanın olmadığı açıktır.

Edgar, en akli başında olanımızdan daha çok hükmediliyor değildir ve biz kendi payımıza, Gloucester'ın yanında duran hiçbir kötü ruh olmadığını görebiliriz. Benzer şekilde Lear'ın çılgınlığının hiçbir doğaüstü kökeni yoktur; o, Harsnett'te olduğu gibi, *hysterica passio*'ya, basit unsurlara karşı açık olma ve şiddetli ıstırap ile bağlantılıdır ve bunun tedavisi bir şeytan-kovanın değil, bir doktorun elinden gelir. Onun reçetesi dinsel ayinler (Katoliklerde olduğu gibi), oruç ve dua (Püritenlikte olduğu gibi) değil; sakın bir uyku içerir:

Tabiatın süt annesi istirahatıdır;
Onun mahrum olduğu da bu.
Acı ve ıstırapı uyutabilen
Birçok otlar temin edilebilir.

(4.4.12-15)⁴⁴

Öyleyse *Karl Lear*'ın Harsnett'in kitabıyla olan ilişkisi bir tekrardır, daha derin ve ifade edilmemiş bir kurumsal değiş-tokuşa işaret eden bir tekrardır. Resmi kilise, istenmeyen ve tehlikeli bir karizmanın güçlü işleyişlerini parçalayarak oyunculara bırakır; bunun karşılığında da oyuncular bu işleyişlerin teatral ve dolayısıyla yanıltıcı olduğu suçlamasını onaylar. Elizabeth ve I. James dönemi halk tiyatrolarının malzeme yapısı bu onayı yüceltmıştır; toplumla daha iyi bütünleşmiş olan orta-çağ dramasından farklı olarak, Shakespeare'in draması, sınırları dikkatle çizilmiş oyun alanında gerçekleşmiştir. *Kral Lear*, Harsnett'in iddialarının ikili bir doğrulamasını önerir. Oyunun içinde, Edgar'ın hükmedilişi bir kurgu olarak açıkça tasarlanmıştır ve oyunun kendisi kurgusallığın o kurumsal belirteçleri tarafından sınırlandırılır: oyun meydanının ahşap duvarları, giriş ücreti, bölümleri canlandıran tanıtık oyuncular, alkış, gösterimi izleyen danslar.

Resmi makamın teatral onayı ne yüzeyseldir, ne de kararsız. Ve yine, şimdi önermek isterim ki, Harsnett'in iddiaları Shakespeareyen sahne üzerinde görüldükten sonra kendilerinden yabancılaşırlar. Bu yabancılaşma daha genel bir gözlem düzeni içine yerleştirilebilir: Shakespeare bir kaynağa ne kadar yakın görünürse, onu sahne üzerinde o kadar sadakat ile çoğaltır ve onu dönüştürmesi o kadar yıpratıcı ve kesin olur. Küçük bir başlangıç örneği olarak, Shakespeare'in Harsnett'ten o sıradışı mantarsı [*corky*] –yani, cansız, kuru, solgun– sıfatını alalım. Bu sözcük *Declaration*'da neden fıkıh bilgini Mengu'nun koyduğu kurala rağmen sadece yaşlı kadınların şeytan-kovma ayinlerinde kullanılacağını (Edmunds Baba ile tayfasının genç kadınları bir sandalyeye bağlayarak şeytanlarını kovmaya özel bir düşkünlüğü vardı), alaycı bir açıklaması sırasında görünür. Daha canlı cinsel imaların yanı sıra, Harsnett şeytanın etkisindeki bir kişinin teatral rolünün “belli hareketler, salınımlar, çarpılmalar, yerinden oynamalar, kıvranmalar, cambazlıklar ve çalkantılı tutkular...”, gerektirdiğini gözleyerek şöyle devam eder: “... bunlar enerjinin uysallığıyla oyananacaktır... Bugün bulunabilecek bütün kurnaz şeytan-kovanların yaşlı mantarsı bir kadına kıvranmayı, cambazlığı, sıçramayı ve ‘morris’* oyununu öğretmeleri (korkarım beni) şaşırtacaktır”(23).

Şimdi Shakespeare'in gözü “mantarsı” sözcüğüne takılmıştır ve onu, yaşlı Gloucester'a atıfta bulunurken yeniden üretir. Ancak Harsnett'in

* 'Morris' dansı: özellikle bir mayısta yapılan eski bir İngiliz dansı.

tipik olarak zorba ve komik tarzının süsü olmuş olan şey; neredeyse dayanılmaz bir sahnenin –Cornwall uşağına tutsak Gloucester’ı alıp “Mantarsı kollarını sıkıca bağla”masını (3.7.29) emrettiği zaman başlayan bir işkence sahnesi– verdiği dehşetin parçası haline gelir. Zorba güldürü işareti sözcüğün içinde hâlâ vardır, ama işkenceci karakteri içinde vardır.

Bir başka tarafta değerlendirme-olarak-tekrarın bu tek-sözcüklü örneği en küçük alanda, Harnett’in çalışmasına *Lear*’ın akışı içinde ne olduğunu önerebilir. *Declaration*’ın savları bağlılıkla tekrarlanır, ama garip bir şekilde bölünmüş bir biçimi ile. Şüpheliğin sesi Cornwall ile, Goneril ile ve hepsinden önemlisi Edmund ile bağdaştırılır; çünkü onun “doğallığı”, meşru ve büyük erkek kardeşini yerinden etmeye ve en sonunda babasını öldürmeye meyilli daha genç ve gayri meşru oğulun davası gibi açığa vurulmuştur. Hileli hükmedilme ile şeytan-kovma, kendisine yöneltilen kabus gibi baskı ile bu tarz kaymalara zorlanan, meşru Edgar’a verilir. Edgar Zavallı Tom *rolünü*, çürük bir *aldatma isteğiyle değil, hayatta kalmak için övülmeye değer bir arzuyla* benimser. Modo, Mahu ve geride kalanlar, tam olarak Harnett’in söylemiş olduğu gibi, şarlatanlardır, ancak Edgar’ın sahtekârlıkları, devam etme arzusunun affedilebilir günahlardır. Ve “affedilebilir günahlar” bile oldukça güçlüdür: zekice söylenen yalanlar saygın ve haksızca zulmedilmiş bir insanın yaşamasını mümkün kılar. Benzer şekilde, Gloucester ile birlikte uçurumun tepesinde duran hiçbir grotesk canavar yoktur –aslında bir uçurum bile yoktur– ama yalnızca, kendisi de bir hayvan gibi avlanmış olarak, babasını intihara sürükleyebilecek üzüntüden kurtarmak için ümitsizce çabalayan Edgar vardır.

Gayriresmi bir açıdan bakılırsa, bütün bunların İngiltere’deki Cizvit’lerin durumuyla garip ve tedirgin edici bir benzerliği vardır.⁴⁵ Bu benzerliğin kendi kendini bir alegori içine eritmesi gerekmez; bu alegorinin içinde Katoliklik, şüpheli piç erkek kardeşi olan Protestanlığın soğuk zulmüne karşı teatral yanılsamalar aracılığıyla kendisini savunmaya zorlanan, zulmedilen meşru ağabey olarak gösterilir. Ama bu ortodoks konumlanışın böyle kökten zayıflatma olasılığı vardır ve bu sadece bizim kendi tarihsel uzaklığımızın sakin ışığı altında gerçekleşen bir şey değildir. 1610’da bir gezici oyuncular kumpanyası Yorkshire’de, *Kral Lear* ile *Pericles*’i, gösterimi Star Chamber’ın* dikkatini çeken “Aziz Christopher

* Eskiden İngiltere’de sınırsız yetki sahibi olan ve 1641’de kaldırılan mahkeme.

Oyunu’nu da içeren bir repertuara kattılar. Oyunlar, kiliseye gitmeyi reddeden bir çift olan Sir John ve Leydi Julyan Yorke’un konağında icra edildi ve oyuncular ve onları örgütleyen Sir Richard Cholmeley; Püriten komşuları Sir Posthumus Hoby tarafından kiliseyi reddettikleri gerekçesiyle ihbar edildi.⁴⁶ Stuart Yorkshire’da bir kişinin, hileli hükmedilmeyi açıkça sahnelemesine rağmen *Kral Lear*’ın düşmanca olmadığı, hatta zulmedilen Katoliklerin durumuna karşı sempati duyduğuna inandığı sonucuna karşı koymak zordur. En azından, önerebiliriz ki, bu sempati akımı Harsnett’in *Declaration*’ının tasarlanmış etkisini zayıflatmak için yeterlidir: Resmi değerlerin merkezi sistemine karşı yoğunlaştırılmış bir vefa. Shakespeare’de, şeytanca hükmedilmenin teatral bir sahtekârlık olduğunun fark edilmesi, bir açıklığa –aldatılmayı reddeden insanın zekice *hoşnut edilmesi*– değil; şeytanın karşısında daha derin bir belirsizliğe, tutunulacak dalları kaybetme anlamına ulaştırır.

“Yarsınlar, açsınlar Regan’ın göğsünü!” diye çılgınca bağırır Lear, “Yüreğini neler sarmış, bir baksınlar. Kalpleri kurutup katılaştıran şey nedir, çıkarsınlar ortaya!” (3.6.76-78). Doğanın ‘ötesinde’ başka bir sebep olmadığını biliyoruz; oyunda kötü ruhun sesleri –“Sen, Doğa, benim tanrıçamsın”; “insan neye ihtiyaç duyar?”; “Onun mantarsı kollarını sıkıca bağlayın”– hükmedilen karakterlerden kaynaklanmaz. İnsanların şeytanlara inandığı bir kültürün içinde yaşamaya dair bir arzum yoktur; ben tamamen, bu dünyanın işkencecilerin hepsinin insan olduklarını kavıyorum. Yine de Lear’ın kederli sorusu bu anlayışın getirdiği acının, kralın ötesine ulaşan bir acının, üzerinde durur. Bu, kötü ruhun karakterleri şeytansı araçlarla ziyaret etmediğini ve ailenin ve devletin yapısından Lear’ın kendisi tarafından salıverildiğini anlamanın verdiği rahatlatma mıdır?

Edgar’ın sözde şeytani hükmedilişi, ironik bir karşıtlıkla, vaizlere özgü bir nitelik içeriyordu; Şeytan, Edgar’ı kendini cezalandırmaya, aşırı yoksulluğun umutsuz mazoşizmine yönlendiriyor ama kötü niyetli biri haline getirmiyordu. Harsnett’in kibirli anlatımında ekmek ve şarap ayinini ve Katolik kilisesini yücelten şeytanın etkisi altında olanlar gibi, Zavallı Tom oldukça ahlaklı bir gösterim sunar: “İğrenç şeytandan sakının. Ananı babanı dinle, sözünden dönme, küfretme, bir kim senin nikâhlı karısıyla yatma, sevgilini de şımartacak süslerle bezeme. Uuu... donuyorum.” (3.4.80-83). Bu, Edgar’ın sadece bu küçük vaazı taklit ettiğini bilmenin verdiği rahatlatma mıdır?

Tüm karakterlerin acılarını, üstün güçlerin dua cümleleri aracılığıyla, açıklama veya rahatlatma girişimleri boşa çıkarılmıştır. Gloucester'ın "güneş ve ayın bu geç kalınmış tutulmaları"nın (1.2.103) etkisine olan inancı kesin olarak azledilmiştir; bu azlin sözcüsü alçak Edmund olsa bile. Lear, neredeyse sürekli olarak tanrılara yalvarır:

Ey Tanrılar!

Yaşlıları seviyorsanız, hayra kullandığınız o kudret,
Evlat itaatini tasvip ediyorsa, eğer siz kendiniz yaşlı iseniz,
Benim davam, sizin de davanız olsun; benden yana olun,
Elçilerinizi gönderin yeryüzüne.

(2.4.189-92)

Ancak onun yakarışları yanıtız kalır. Oyundaki fırtına birçok karakter için doğal şiddetten fazlası gibidir ve her şeyin üzerinde Lear ümitsizce onun (kızlarının nankörlüğünün bir sembolü, kötü ruh için bir ceza, olması yakın evrensel yargının tanrılarından bir işaret olarak) bir 'anlam' kazanmasına çalışır, ama şimşek konuşmayı reddeder. Albany, Goneril'den bir "şeytan" veya bir "iblis" (4.2.59-66) olarak bahsettiği zaman, onu doğaüstü bir varlık olarak tanımlamadığını bildiğimiz gibi –bu oyunda cehennem sakinlerinin insanların dünyasına sızmasına tanık olmak olanaksızdır– Albany'nin, "bu vahşi saldırıları yumuşatmak üzere" (4.2.46-47) "görünür ruhlar"ın tanrılar tarafından aşağı gönderilmesi için duası yanıtız kalacaktır.

Kral Lear'da, Harsnett'in Katolik kilisesi hakkında söylediği gibi, "ne Tanrı, Melek, ne de şeytan konuşturulabilir" (169). Harsnett için bu sessizlik yalanlardan kurtulmaya işaret eder; biz, onun dinsel broşürünün son cümlesinde olduğu gibi, "bu değersiz Sahtekârlıklardan nefret etmeyi ve gerçekliğe dönmeyi" (*Declaration*, s. 171) öğrenmiş bulunuyoruz. Ama Shakespeare'e göre bu sessizlik, oyunun kapanışının yalnızlığına varır:

Bir ayna verin,
Nefesi aynayı buğularsa,
Yaşıyor demektir.

(5.3.262-64)

Bu satırlar izleyiciyi tekrar tekrar hayal kırıklığına uğratmış olan bir umudu seslendirir: Cordelia'nın ölmeyeceği; oyunun, Lear'ın korkunç acısını haklı çıkarmaya yetecek kadar güçlü bir açığa vurmaya doğru örüldüğü; bizim, İtalyanların *tragedia di fin lieto* olarak adlandırdıkları

şeyin, içinde hainlerin trajik cezalandırmayı içlerine çektikleri ve iyilerin şaşılacak şekilde iyileştirildikleri bir oyunun tam ortasında olduğumuz umudu.⁴⁷ Lear, aslında bu tarzın geleneklerine başvurur. Bir trajikomedyanın kapanışı sık sık, izleyicinin hayali olarak, olayların mucizevi bir şekilde dönüşünü –çoğu zaman oyunun anlamlarının açıklığıyla karşıtlık yaratacak biçimde– arzulamalarını gerektirir (*Onikinci Gece*'de izleyicinin, Viola ve Sebastian'ı canlandıran iki oyuncunun, tam aksini gösteren görsel kanıtlara rağmen, gerçekten özdeş göründüklerine kendini inandırması; veya *Kış Masalı*'nın sonunda izleyicinin, Hermione'nin kendi dirilişini yaşaması için nefes almayan bir heykel olduğu kurgusunu kabul etmesi gibi). Ama *Kral Lear*'ın kapanışı bu tarz geleneklere başvurmaya, sadece onları tatsız bir ironi ile ters çevirmek üzere izin verir: Cordelia'nın ölü olduğuna inanmak için izleyici, sahne üzerinde ne olup bittiğini gerçekten görene kadar, onun kendi anlamlarının açıklığına karşı çalışmalıdır. Bununla birlikte, oyuncunun nefesi taşı mutlaka buğulamıştır ve Cordelia'nın ağzına tutulan tüy doğal olarak kımlıdamış olmalıdır. Ama biz Cordelia'nın, Lear'ın ilk dediği gibi, “yeryüzü kadar ölü” olduğundan emin olmaya devam ederiz.

Lear'ın Cordelia'da bir yaşam belirtisi görmek için ilk girişiminden hemen sonra; Kent, “Kıyamet günü mü bu?” diye sorar ve Edgar bu soruyu tekrar eder: “Yoksa o korkunç günün bir örneği mi?” Ve Albany, “Yıkılsın her şey, son bulsun!” der. Kent'in sorusu kendi başına; bunun ne tür bir bitiş olduğunu merak ederek veya olayların felaket getiren dönüşüne üstü örtülü bir şekilde karşı gelerek, sanki oyunun sonuna işaret ediyormuş gibi, garip bir edebi niteliğe sahiptir. Edgar'ın yanıtı, “son”un dünyanın sonu olduğunu; burada bir “vaat” –günahkârların cezalandırılması, iyilerin ödüllendirilmesi– olarak değil, bir “dehşet” olarak yaşanan Son Yargı [Last Judgement: Kıyamet Günü] olduğunu öne sürer. Ama Kent gibi, Edgar da gördüğü şeyden emin değildir: onun sorusu, onun “son”un kendisine değil, onun olası bir “imge”sine tanık olduğunu öne sürer. Albany'nin bilmece gibi olan “Yıkılsın her şey, son bulsun!”u, anlamlılığın o imgesinin bile içini boşaltır. Bu andan bir “sahte mucize” üretmiş olabilen teatral araçlardan kesin olarak vazgeçilmiştir; sahtekârlık olmayacaktır, doğaüstü olanın dramatik bir şekilde ortaya konulması olmayacaktır.

Lear hemen sonraki satırlarında, kurtarıcı ümidin perişan bir halde içinin boşaltılmasını tekrarlar:

Bakın, tüy kımıldıyor...
Demek yaşıyor... Ah gerçekse,
Bu, bütün çektiğim acılar
Karşılanmış olur.

(5.3.266-68)

Çılgın kralı görünce derinden etkilenen, isimsiz bir beyefendi daha önce şunu belirtmişti:

Ama senin öyle bir kızın var ki,
Bütün insanlığı, öteki kızlarının
Bulaştırdığı lanetten kurtarıyor.
(4.6.205-7)

Şimdi Lear'ın sözleriyle acıların karşılanması bu evrensel manzarası Cordelia'nın yardımıyla yeniden görülür ve kralın onu bilinçli bir şekilde kuşatmasıyla güçlendirilir.

Lear'ın acılarının "karşılanması" ne anlama gelecekti? Onları, şimdi belirttikleri görünen kaos ve mantıksız bir anlamsızlıktan geri almak mı? Kralı, onun tüm yaşamındaki kederlerin toplamından daha ağır gelecek kadar büyük bir armağan ile ödüllendirmek mi? Onun acısını kusursuz bir mutluluk için gerekli hazırlık –ödenecek bedel– olarak yeniden yorumlamak mı? Tiyatroda bu tarz yeniden yorumlama, planda kayda değer bir dönüş –şaşırtıcı bir maske kaldırma, şansların aniden ters dönmesi, bir yeniden canlanma– ile betimlenecekti; ve bu çarpıcı kurtuluş, ne kadar dünyevileştirilmiş olsa bile, Hristiyan inananların yüzyılları boyunca inançla arzulanmış olan mutlu sonu neredeyse her zaman hatırlatacaktı. Bu mutlu son aslında, izleyicilere İsa'nın yükselmiş olduğuna dair görsel kanıt sunan ortaçağ Kıyamet Günü oyunlarında tekrar tekrar betimlenmişti.⁴⁸ Shakespeare'in oyununun Hristiyanlık-öncesi ortamına rağmen, Lear'ın sadece böyle bir kanıt için –"Bu tüy kımıldarsa, o yaşıyordur!"– özlem duymasının, bu teatral ve dinsel geleniği tam olarak çağrıştırdığı görülecekti; ancak sadece kendisini, C. L. Barber'in keskin deyişiyle, "Hristiyanlık-sonrası!" olarak göstermek için.⁴⁹ 'Ah gerçekse bu': Lear'ın acıları karşılanamaz; onları hiçbir şey neşeye dönüştüremez, ama olanaksız bir kurtuluşun boş ümidi; kurumsal ve kuramsal öneminden arıtılmış, boş ve boşuna, teatral bir kavrayıştan bile mahrum edilmiş, ancak tıpkı şeytan-kovma hayali gibi gidebilmesi olanaksız bir şekilde kalır.

Kral Lear'ın kapanışı aslında, asla bu hayali doyuramayacağını doğrular, ama bu doğrulama oyunun böyle bir doyurma için duyulan özlemi ortaya çıkarmış olduğunu gizlememelidir. Yani, Shakespeare antropolojik bir veriyi basitçe miras olarak ondan faydalanmaz; daha çok, resmi dinsel ve laik kurumların, kendi sebeplerinden dolayı, kendilerinin bir zamanlar geliştirdikleri ayinden kesin olarak vazgeçtikleri anda, Shakespeare'in tiyatrosu onu kendine mal etmek üzere harekete geçer. Sahne üzerinde bu ayin incelemiş olduğumuz yollarla etkili bir şekilde kullanılır, ama Shakespeare teatral bir uygulama olarak şeytan-kovmaya duyulan gereksinimi güçlendirir ve onun bu uygulamanın gizemini ortadan kaldırması onun Harsnett'e kazandırdıklarıyla özdeş değildir.

Harsnett'in tartışması; Katolik kilisesinin yalancı araçlarına karşı destekleyici bir kızgınlığa ve doğru bir şekilde kurulmuş İngiltere Kilisesi'ne sadakatle duyulan bağlılığa doğru yönlendirilmiştir. O; bu doğru kilisenin bir temsilcisi olarak yazar ve bu kurumsal kimlik, *Declaration*'a iliştilen itirafların üzerindeki laik kurumsal baskı ruhsatı ile pekiştirilir. Bu dinsel ve laik karışımı aygıt, sahtekârlığı sıyrıp atmak ve gizli gerçekliği yani, Harsnett'a göre, tiyatroyu keşfetmek için çalışır. Shakespeare'in oyunu bu keşfi görev aşkıyla tekrarlar: Lear, Zavallı Tom'da "o şeyin kendisi"ni, "uygun gelmeyen adam"ı bulmuş olduğunu düşündüğü zaman, aslında teatral bir rolü canlandıran bir adam bulmuştur. Ama eğer yanlış din tiyatro ise ve eğer doğru ve yanlış dinler arasındaki fark tiyatronun varlığı ise, bu fark tiyatrodan canlandırıldığı zaman ne olur?

Olanşey, daha önce görmeye başlamış olduğumuz gibi, resmi konunun, sadakat ile güçlendirilmiş olsa bile, *içinin boşaltılması*'dir. Bu 'iç boşaltma' Brecht'in "yabancılaştırma etkisi"ne ve daha da çok, Althusser ile Macheray'ın "içsel uzaklaşma"sına benzer. Ama Shakespeare'in sanatı ile onun ses verdiği dinsel ideoloji arasında hissedilen farkı tanımlamak için en verimli terimler, bence, Harsnett'in bağlı olduğu teolojik sistemin içinde bulunacaktır. Hooker, İsa'nın gelişinden sonra Kanun'un statüsünün ne olduğunu sorar. Açıkça, Kurtarıcı "*Musa Yasası*"nın boşaltımı"nı etkilemiştir. Ama o boşaltım, "Sunanın, Rahibin, Kurbanın kendisinin mutlak isimlerinin dünyadan sürgün edilmesi gerektiği" anlamına mı gelirdi? Hayır, diye yanıtlar Hooker; boşaltımdan sonra bile, "olan sözcükler devam ederler: tek fark, daha önceki kullanımları sözlük anlamları iken şimdiki metaforiktir ve bizim üzerimize o kadar çok hatırlatma notları şeklindedirler ki, sözlük anlamı içinde

belirttikleri şey gerçeklikte tamamlanır.”⁵⁰ Hem şeytan-kovma ayinleri, hem de Harsnett’in şeytan-kovmaya yaptığı kendi saldırıları, *Kral Lear*’da karşılaştırılabilir bir boşaltım ve biçimi değiştirilmiş tekrarlamaya sürecine girerler. Daha önceki kullanımları sözlük anlamlarına yönelik iken, şimdi edebidir ve bizim üzerimizde o kadar çok hatırlatma notları şekillindedirler ki, harfler aracılığıyla belirttikleri şey –kutsal olandan dünyevi olana doğru ağır ve kesin bir sapmayla– tiyatrodan tamamlanır.

Edgar’ın hükmedilişi Harsnett’in deyimiyle teatral bir gösterimdir, ancak tiyatrodan arındırılmış –ki ona karşı kurulmuş olabilir– kurta- rıcı bir kurum; ya da gösterimin hizmet amacıyla gösterileceği şeytansı bir kurum yoktur. Aksine, Edgar serbestçe uçuşan, bulaşıcı bir kötü ruhu, Harsnett’in izin vereceği her şeyden daha berbat bir şekilde taklit eder. Harsnett’e göre günahkâr olan, namussuz bir kilisenin hizmetindeki namussuz bireylerdir; *Karl Lear*’da ne bireyler ne de kurumlar salıverilen ve canlandırılan günahkârlığı yeterince taşımazlar; oyunda kötü ruhun gücü herhangi bir yerel mesken veya isimden daha büyüktür. Bu anlamda, Shakespeare’in tragedyası, Harsnett’in gizemini yok ettiği şeytansı özü tiyatro olarak yeniden oluşturur. Edgar’ın hileli, dramatik gösterimi bu öze bir yanıttır: Asıl anlamlarından arındırılarak içi boşaltılmış ayinler, ‘hiç ayin olmamasına tercih edilirler.

Shakespeare, aslında, bir şifa hayali için sahtekâr kurumun doğru olarak kabul edilmesini öğütlemeyi – bu, Engizisyon mahkemesi başkanının savıdır. O, daha büyük şöhret için ve; asla hilekârdan başka bir şeymiş gibi davranmayan hilekâr bir kurum, yani olmayan şeyden bahsederek, yokluğu belirten, sözlük anlamında olanı metaforik olana dönüştüren, betimlediği her şeyin içini boşaltan bir kurum olan tiyatrodan kazancı için yazar. *Kral Lear*’ın gücü bize tiyatroyu sevmemizi, onun hoşnut eden yanlarını bulmamızı, onun çıkarlarına hizmet etmemizi, ona kendisine ait bir yer bağışlamamızı, nesiller boyunca kendi kendini çoğaltmasına izin vererek ona hayat bahsetmemizi sağlamaktır. Shakespeare’in tiyatrosu, kendilerine sadakat yemini ettiği kurumlardan daha uzun yaşamış, rekabet içindeki diğerlerine sadakat yemini etmek için –daha sonra bunları betimleyerek içini boşalttığı görülür– yaşamıştır. Bu karmaşık, sınırlı kurumsal bağımsızlık, bu marjinal ve katışık özerklik; doğuştan gelen biçimsel kendine-dönüklükten değil; içinde Shakespeare’in tiyatrosunun yaratıldığı ve yeniden-yaratıldığı ideolojik denklemden çıkar.

Daha ileri kurumsal stratejiler tiyatroya duyulan bir sevginin ötesinde yatar. Shakespeare'den çok Ben Jonson'ın sezinlemiş görüldüğü bir harekette, tiyatronun kendisi, metnin yorumunun çıkarları içinde boşaltılır. Charles Lamb ile Coleridge tarafından üne kavuşturulan ve Bradley tarafından tekrarlanan tartışmada; teatrallık, emilim kazanmak için ıskartaya çıkarılmalıdır ve Shakespeare'in büyük hayal gücü bir izleyici için değil ama, Keats gibi, *King Lear*'ı yeniden okumak üzere oturmuş olan kişi için ortaya çıkarır. Kral'ın Adamları gibi kurumların kendi metinlerini yarattıklarının düşünölmüş olduğı yerde, şimdi 'Kral Lear' gibi metinlerin kendi kurumlarını yarattıkları görölr. Tiyatronun ticari şartlara bağımlılığı edebiyatın felsefi gerekliliğine yol verir.

Neden bizim kültürümüz *Kral Lear*'ın düzmece acıların ve hileli şeytan kovma ayinlerinin yoğun bir şekilde sergilenmesini benimsemiştir? Çünkü kötü ruhun adli işkencesi ile kovulması asırlar boyunca toplumun ortasında güç gösterisiyle sınırlandırılmıştır. Çünkü biz artık bir vakit şeytanların konuşuruluğı ve hükmedilenlerin bedenlerinden dışarı çıkarıldıkları mucizevi törenlere inanmıyoruz. Çünkü oyun, gücünü yeniden kazanarak bizim, onlara inanmasak bile, bu törenlere duyduğumuz gereksinimi şiddetlendirir ve onları, bizim için dolandırıcılar olarak dikkatle belirterek, süregelen tüketimimiz için canlandırır. Çünkü bizim bütün suç ortaklığımızla birlikte Shakespeare'in kumpanyası ve onu izleyen kumpanyaların çeteleri, harika sahtekârlıklara duyduğumuz arzuyu kazançlı bir şekilde beslemiştir.

Ve ayrıca, belki de, çünkü dünyanın tüm Harsnett'leri sadece bizi resmi devlet kilisesi için daha katı bir şekilde ıslah etmek üzere, bizi yanlış inanç baskısından kurtaracaklardı ve –şeytanının papa kılığında, yeniden vaftiz ederek, onayladığı– bu “çözüm” kötü niyetlidir. Dolayısıyla resmi çizgiyi sağlamlaştırdığı ve böylece merkezi değerler sistemindeki yerini aldığı görölen ve yine aynı zamanda tüm resmi çizgileri yerinden oynatmaya çalışan bir alternatifi benimsiyoruz.⁵¹ Shakespeare'in tiyatrosu temsil ettiğı merkezin içini boşaltır ve onun gaddarlığı –Edmund, Goneril, Regan, Cornwall, Gloucester, Cordelia, Lear: hepsi yeryüzü kadar ölü– mantığa aykırı bir biçimde, içimizde, sadece yerine konulması mümkün olmayan kaybının tutsaklığında tadına varabileceğimiz bir olgunluk imlemesi yaratır:

genç olan bizleriz

Ne o kadar çok göreceğiz, ne de o kadar uzun yaşayacağız.

Bu bölüme, Mary Tudor yönetimi sırasında şehit edilen büyük Protestan kahin Hugh Latimer'in, 1552'de Suffolk düşesi Leydi Catharine Bertie'nin huzurunda vermiş olduğu bir vaaz ile başlamak istiyorum. Elindeki metni, İsa'nın öğrettiği duayı, yorumlaması sırasında Latimer yıllar önce Cambridge'de meydana gelen bir olaydan bahseder. Thomas Bilney –Latimer'ı değiştiren ve kendisi de VIII. Henry yönetiminin sonraki yıllarında şehit edilen bir adam– ile birlikte tutukluları hatalarını açıklamaya ve onları cezalarına sabırla katlanmaya sevk etmek üzere şehir hapishanesine gelmişti. Tutukluların arasında çocuklarından birini öldürmekle suçlanmış hamile bir kadın vardı. Kadın çocuğun bir yıldır hasta olduğunu ve doğal sebepler yüzünden öldüğünü öne sürüyordu. Kocasını uzaktaydı ama kendisi bu ölüme tanık olmuştu. Söylediğine göre, çocuğu cenaze için hazırlamakta yardımlarını istemek için komşularına ve arkadaşlarına gitmişti, ama hasat mevsimiydi ve kimse evde değildi. Bu yüzden tek başına, “bir ruh ağırlığı ve sıkıntısı içinde”,

* Cockaigne: hayali bir tembellik ve lüks diyarı.

gerekli hazırlıkları yaptı ve ölüyü gömdü. Ama kocası eve döndüğü zaman –“kendisini sevmeyen; ve bu yüzden ... onu yolundan çekmek için bir yol arayan– o, kadını çocuğu öldürmekle suçladı.¹ Cambridge jürisi bu suçlamaya inandı; ve kadın, infazı bebeğini doğurduğu zamana kadar ertelenen, bir idam cezasına mahkûm edildi.

Latimer hapisanede onunla konuşurken, kadın sebatla suçsuzluğunu korudu ve “gerçek sorgulama”dan sonra Latimer, kadının öyküsüne inanmaya başladı. Bundan hemen sonra rastlantı sonucu VIII. Henry’nin önünde vaaz vermesi için Windsor’a çağırıldı. Vaazdan sonra kral, vaizle birlikte, bir salonda samimi bir yürüyüşe çıktılar. Latimer diz çöktü, kadının öyküsünü anlattı, kraldan kadının adına bir kraliyet affı rica etti ve onu aldı. Elinde af belgesiyle Cambridge’e geri döndü, ama belgeyi gizleyerek kadına gerçeği itiraf etmesini öğütledi. Kadın suçsuzluk sözlerine sıkıca sarılıyordu.

Zamanı gelince kadın bebeğini doğurdu ve Latimer onun büyükbabası olmayı kabul etti. Böylece kadının infazı için beklenen an gelmişti ve o, endişe içinde can çekişiyordu. Ama Latimer onun, ölmek üzere olduğu için değil, “şükran duası” edilmeden –yani, kadını herhangi bir kan veya boşaltım ile ilgili lekeden arındırmak için geleneksel olarak doğumdan (veya âdet döneminden) sonra düzenlenen Yahudi törenleri üzerine dayanan Katolik arınma ayini yapılmadan– öleceği için korkuyordu. “Çünkü o”, diye yazar Latimer, “arındırılmadan acı çekmesi için, lanetlenmiş olması gerektiğini düşünüyordu.”

Latimer ve Bilney daha sonra kadını bu öğretiyaniğısından kurtararak, ona doğru yolu göstermek üzere işe koyuldular. Arınma kanununun “bizim değil, Yahudilerin üzerinde uygulandığını; ve doğum sonrasındaki kadınların Tanrı’nın önünde kirli olmayacağını,” açıkladılar. Belirgin bir şekilde, Latimer arınma ayinine değil, sadece böyle bir ayinin kadınları günahattan arındırdığı inancına karşıydı; çünkü kadınlar onun iddiasına göre, “arındırıldıktan sonra olduğu gibi, bundan önce de Tanrı’nın yanında olacaklardır”. Arınma teolojik değil, daha çok “doğal namus uğruna yapılmış sivil ve politik bir kuraldır; ve bir kadının arındırılma zamanından önce, yani toy* bir kadın olduğu sürece, ne diğer kadınlar gibi davranmasının, ne de kocasıyla birlikte olmasının uygun görüldüğünü: çünkü bunun doğal namusa ve topluma aykırı

* ‘Green’ sözcüğü burada toy, cahil anlamlarında kullanılmıştır. (ç.n.)

olduğunu belirtir.” Sadece zavallı tutuklu bu kuramsal noktayı onayladığı ve ölüme şükran duası edilmeden gitse de hâlâ ruhunun selamete kavuşabileceğini kabul ettiği zaman, Latimer kraliyet af belgesini ortaya çıkarır ve onu salıverir.

Bu küçük öykünün karakteristik rönesans inançları ile uygulamalarını açığa vurduğunu öne sürmek istiyorum ve bunun kabaca tanımladığı cinsiyet ilişkilerinin bazı yanlarını not ederek başlamayı öneriyorum.

İlk olarak, bu öyküyle bir kadın hakkında alegorilerle yüklenmiş bir “gerçek-yaşam” masalı; Latimer’in aslında daha önce verilmiş bir vaaz sırasında bir başka kadınla ilişkilendirdiği bir masal olarak karşılıyor. Bu sıfatla, toplumsal bir üstünün huzurunda, Latimer’in ahlaksal üstünlüğü ile gücünü kurnazca ima eder ve böylece açıkça görünen bir düşkünlük anında erkek üstünlüğünü yeniden kurar.²

İkincisi, bu öykü belki de karşılaştırılabilir bir “batıl inancın” pençesinde bir erkek tutuklu –örneğin, infazdan önce işitsel bir itiraf ve af görmezse lanetleneneğinden korktuğunu düşünelim– hakkında anlatılmış olabilir ama bu tutuklunun kadın olması özel sembolik yükümlülüğünü açıkça artırır. Kadının bedeni doğumdan sonra “doğa”da ve toplum içinde kirlidir ama Tanrı’nın gözünde değil: bundan dolayı o, doğrudan ve canlılıkla, bir yanda yasal ile doğal alanı, diğer yanda da iyilik ve merhamet düzeni arasındaki önemli teolojik farklılığa örnek oluşturabilir. Bu farklılık tüm insanlık için uygulanabilir, ama erkek bedeni hiçbir tamamen karşılaştırılabilir kirlenme anından geçmez.³

Üçüncüsü, kadın bedeninin bu teolojik alegori için özel uygunluğu, Latimer’in bu kadını kurtarıyla rahatlıkla pekiştirilen, bir Pauline tasımına dayanır: Tanrı için erkek neyse, erkek için kadın odur. Ve bu tasım diğer benzeşim ilişkileriyle de kesişir: basit köylü, beyefendi için neyse ve tutuklu olan, özgür insan için neyse, erkek için kadın odur.

Dördüncüsü; Latimer, kadının üzerindeki gücü kocasından alarak onu devletin cezalandıran ve affeden aygıtının içine yerleştiren iyi eğitilmiş, erkek, profesyonel bir seçkin sınıfın parçası olarak işlev görür. Koca, Latimer’in anlattığı öyküye göre, bu aygıtı kendi gücünün bir açılımı olarak kullanabileceğini düşünmüştür, ama bunun yerine evlilik ilişkisi içindeki ataerkil otorite ile geniş anlamda toplumun içindeki ataerkil otorite arasında bir açıklık oluşmuştur.⁴

Beşincisi; bu erkek-profesyonel-seçkin kişi, bir hukuk uzmanları, ilahiyatçılar veya doktorlar gövdesi olarak oluşturulmuş bir şekilde,

dişi gövdesini düzenlemeye girişir: onun dokunulmazlık ve kirlilik dönemlerini tanımlamak, onu lekelerinden arındırmak, “batıl inanç” uygulamaları ile halk sağlığını koruyanları birbirinden ayırmak için. Tanık olduğumuz şey bir bütünsel-kodlama ile doğallaştırma örneğidir: Latimer arındırma uygulamasını dinsel alandan sivil alana aktarmaya girişir.⁵ “Doğal namus” a –yani temizlik, terbiye ve sağlık gereksinimlerine– bir başvuruyu “batıl inanç” tan ayırmak üzere yolundan sapar: böylece arındırılmadan önce bir kadının kendisi hakkındaki nesnelerin üzerinde kötücül bir etki bıraktığını reddeder ve “toy bir kadının olduğu o evde ne sıcaklık ne de başka bir şey elde edilemeyeceğini düşünenleri suçlar. Bu tarz halk inançları Katoliklik yörüngesinin Latimer bölümü içindir ve kamu için bir “toy kadın” dan daha büyük bir tehdit oluşturur. Kirlenmeyi savuşturmak için düzenlenen dinsel ayinler kendi başlarına kirleticidir ve kutsal olanın çevresinden alınıp dünyevi olanın bölgesine sürülerek temizlenmelidir.

Bu şekilde dinsel alandan sivil alana geçilerek kodlanan arındırma törenleri onaltıncı yüzyıl sonu ile onyedinci yüzyıl başından belli kadının temsil edilmesinin, özel olarak da teatral temsilin şekillendirilmesine hizmet ederler. Böylece, örneğin, Shakespeare’in *Kış Masalı*’nda Hermione, kocasının onun “Her tarzda kadına ait olan... / Doğum sonrası ayrıcalığını” (3.2.103-4) yadsımış olmasından ve “gücünü toplamadan önce” onu vahşi bir acelelikle “açık havaya çıkarmış” olmasından yakınır. Leontes karısının “doğum-sonrası ayrıcalığını” yadsımıştır çünkü onun zinacı bedeninin, kefaretin ötesinde kirlenmiş olduğuna inanır; onun kalıcı ve onarılmaz bir şekilde lekelenmiş olduğundan emindir. Kadının, onun çarşaflarının “saflığı ve beyazlığı” nı, onun algıladığı şekilde, lekelenmesi, kocasını da lekelenmekle tehdit eder ve kocası da kendisini yalnızca karısını ihbar edip ona zarar vererek kurtarabileceğini düşünür. Dünyevileştirilmiş olan ayin, kadın bedenini düşününce ortaya çıkan birincil erkeksi bulantı ile bozulur; bu bulantı *Kral Lear*’da bütünüyle dile getirilir:

Üst tarafları kadındır onların ama alt tarafları hayvandır;
Bellerinden yukarısı tanrılarındır ama aşağısı şeytanın malıdır...
Cehennem, zulmet, kükürt kuyuları, alev alev ateşler,
Kaynar sular, pis kokular, hep, hep oradadır... Püf... Püf!
Eczacı başı, biraz misk kokusu ver bana; düşüncelerimi temizleyeyim.
(4.6.126-31)⁶

Kış Masalı'nda bu bulantının Hermione'nin hamileliği aracılığıyla anlaşılabilir bir şekilde harekete geçirildiği görülür; sanki onun açığa vurduğu şey herhangi bir ayının arındırma gücünün ötesindedir. Bu oyun Leontes'in berbat bir şekilde kendi kendini lekelediğini ima eder ve son perdesi, Paulina adında bir kadın tarafından kralı arındırmak için yürütülen bir töreni dokunaklı bir şekilde tasvir eder. *Kış Masalı* o anda, Latimer'de gözümüze çarpan törensel dokuyu hemen sembolik olarak prova eder ve ters çevirir: dışının ahlakının bozulması, normal olarak onun cinsiyetini yöneten toplumsal ilişkilerden mahrum bırakılması ve sonunda onun yenilenmiş bir topluluğun içine yeniden bütünlenişi.

Rönesans dramadaki "toy kadın" ile lekelenmiş erkek örneklerine bakmaya devam edebiliriz, ama toplumsal enerjinin dolaşımını anlamak açısından, Latimer'in öyküsünün simgesel içeriği, stratejik uygulanışından daha az açıklayıcıdır. Latimer ile Bilney, kuramsal noktayı kabul edene kadar, zavallı tutukluyu asılı bırakmayı seçerler: "Böylece biz bu kadın için, onu iyi bir takasa razı edene kadar, çok sancılı çektik; ve en sonunda ona kralın af belgesini göstererek onu serbest bıraktık." Bir Shakespeare öğrencisi; içinde ahlakı düzeltme merakı ile Dük Vincen-tino'nun herkesi bağışlamasından kutsal bir rahip kılığına girerek Claudio'yu, önce, infaz edilebileceğine inanmaya zorladığı –daha doğrusu neredeyse tüm ana karakterleri korkunç cezalarla yüzleşmeye zorladığı– *Kısasa Kısas*'ı düşünecektir.

Masalların arasındaki benzerlik sadece Latimer'in vaazının Shakespeare'in kaynaklarından birisi olmasından değil, Latimer'in kaygıyı yükseltme ve kontrol etme yöntemleri uyguladığı için ortaya çıkar; ve bu yöntemler Elizabeth ve I. James dönemleri tiyatrosunun, çok önemli unsurlarıdır.⁷

İngiliz oyun yazarları bu yöntemler üzerinde olağanüstü ustalıklı geliştirmişlerdir; doğrusu Marlowe ile Shakespeare dramaturjisinin belirleyici özelliklerinden birisi, ortaçağ öncüllerininkiyle karşılaştırıldığında, temsil edilen ve yükseltelen kaygı seviyesindeki şaşırtıcı yükselmedir. Onbeşinci ve erken onaltıncı yüzyıl dinsel piyeslerde ve *moraliteler*de elbette korku ve titreme vardır, ama belirli bir şekilde konumlandırılmış bireylerin ölümü ile sınırlandırılmış bir dehşet yoktur ve izleyici, kişisel duyguları kovuşturmaya veya içine çekmeye yardım eden ortak bir deneyim içinde, bunun kederini ve neşesini paylaşır. Aksine,

Marlowe'un *Faustus*'u, öyküsüyle yeterince geleneksel olduğu ve dinsel ideolojinin üzerini kapladığı görüldüğü halde, kesin olarak ondan önce gelen her şeyden ürkütücü bir sapma gibidir. Çünkü bu oyun yazarı kaygıyı benzeri görülmemiş bir düzeye yükselterek bireyselleştirmiş ve izleyicisini o kaygı içindeki bireyler olarak bir bütün haline getirmeyi planlamıştır.

Onaltıncı yüzyıl sonlarının tüm teatral görünümüleri kaygının sahnelenmesiyle eşit şekilde ortaya çıkarılmazlar: hem belediye gösterileri hem de maskeli balo bunun göreceli yokluğu ile nitelendirilirler. Ancak halk tiyatrosunda kaygının kontrol edilmesi önemli bir rol oynar ve Shakespeare'de bir tür kusursuzluğa ulaştırılır. Bu açık ve yoğun bir şekilde tragedyalarda görülen durumdur: örneğin, *Othello*, izleyici kaygısını acımasızca yükseltir; bu kaygı, izleyicinin işin içine girmede ve yalanlar ve yanlış anlamaların tehlikeli zincirini durdurmadaki beceriksizliğinin üzerinde odaklanmıştır. Ama bu aynı şekilde bir başka dalda, komedyalarda görülen durumdur. Bu oyunlardaki aşk, kur yapma, müzik, dans ve şiir keyiflerine, korku, keder ve utanç ile ölüm tehdidi tarafından sürekli olarak çeşni katılır. *Yanlışlıklar Komedyası* komedyası, örneğin, olası ölümcül sonuçları varmış gibi betimlenen bir epistemolojik ve ontolojik şaşkınlık denizi üzerinde hiç batmadan yüzer. İzleyicinin bu sonuçlar karşısındaki ve bu yüzden kendi şaşkınlığı karşısındaki kaygısı, bir tragedya olduğu kadar farklıdır; ama bununla birlikte estetik yaşantının önemli bir unsurudur. Komedyalardaki kaygının izleyiciler tarafından değil, sadece karakterler tarafından yaşanan bir duygu olduğunu, komik keyfin diğerlerinin kaygısını tasarlayanın içinde yatığını öne sürebilirdik. Ama bu Hobbesyen anlatım, oyunlardaki sempati akımlarının hakkını gözetmez ve Shakespeare'in, karakterlerinin yüzleştiği ikilemlerle güçlü bir şekilde özdeşim kurmamızı sağlama çabalarını dikkate almaz. Ben Jonson'un *Every Man in His Humor*'u [*Herkes Kendi Keyfinde*] gibi bir oyuna tepki olarak hissedilen alaycı bir ayrılış, *Venedik Taciri* veya *Onikinci Gece* gibi, içinde izleyicinin keyfinin karakterlerin durumuna gösterilen sempatik bir ilgiye ve bir kaygı ölçüsünü kabullenmeye bağlıdır.⁸

Buna rağmen, izleyicinin teatral kaygıyı keyif uğruna kabullendiği vurgulanmaya değer, çünkü bu keyif bizim, tiyatrodaki kaygının kontrol edilmesi ile Latimer'deki karşılaştırılabilir uygulama arasında önemli bir ayırım yapmamızı sağlar.⁹ Oyun yazarı, örneğin, kadınları kocalarına

boyun eğmeye ikna etmek için veya erkekleri kadınların paranoid şüphelerine karşı uyarmak için veya boyun eğenleri; ayaklanma riskini almak yerine, namussuz bile olsa otoriteye boyun eğmeye ikna etmek için kaygı yaratan, hissedilebilir bir ideolojik amacı olabilir. Ama halk tiyatrosunda bu gibi amaçlar keyif vermeye duyulan ezici gereksinimin hizmetine şunulmuşlardır. Kaygı; oyuncuların müşterilerinin ilgisini çekmek ve onları tatmin etmek için kullandıkları diğer araçların—erotik uyarma, görünümün heyecanı, zarif dilin keyifleri, diğer topluluklar ve yerler hakkındaki merakın giderilmesi ve benzeri—yanındaki yerini alır. Tiyatroda kaygının bütün özelliği onun keyif vermesini sağlamaktır; böylece izleyici bunun karşılığını tekrar tekrar verecektir.¹⁰ Ve bu keyfin, teatral kaygının temsil edilen—ne sahne üzerindeki karakterlerde, ne de izleyicide bütününüyle gerçek olmayan—bir kaygı olarak belirtilmesiyle sınırlandırıldığı görülür.¹¹

Aksine, Latimer, içinde dolandığı kaygının gerçek olduğunda ısrar eder. Anlatabildiğimiz kadarıyla, tutuklunun af belgesini, kadının daha sonra gelen keyfini artırmak için gizlemez; onun amacı daha çok kadının kaygısını, Latimer'in batıl inanç olarak gördüğü şeye karşı onun tutumunu dönüştürmek için bir araç olarak kullanmaktır.¹² Kaygı, neden böyle bir amaç için kullanılmalıydı? Bunun cevabı Latimer'in ifade etmesi için belki de fazla açıktı: utandırma ve dayak tehditleri biçimiyle kaygı, uzun süredir eğitsel bir araç olarak kullanılmıştı. Elbette asma tehdidi, Shakespeare'in Dük Vincentio'sunun *Kısasa Kısas*'ta "falakanın tehditkâr değneği" (1.3.24) olarak tanımladığı şeyin oldukça ötesindedir; ama Latimer galiba, kriz zamanlarında, ümidin kendisinin de ötesindeki anlarda, erkeklerin ve kadınların gerçekten yüzleşmek zorunda olduklarına inanır; onların savunmaları yıkılır ve kurtuluşları veya yıkılışları ile karşılaşmaya zorlanırlar.¹³ Latimer aynı zamanda, hepimizin aslında, sadece Tanrı'dan gelecek gizemli ve nedensiz bir affetme davranışının yardımıyla kefaretinin ödenebileceği bir ölüm cezası altında olduğumuza da inanıyor olabilir. Cambridge tutuklusunun durumu tüm insan soyunun durumudur: İsa'nın öğrettiği dua üzerine verilen bir vaazın içinde geçen öykünün uygunluğu bu yüzden. Eğer kendisine veya VIII. Henry'ye küstahça Tanrı rolünü verme riskine girdiyse, Tanrı'nın saygılı uşağı olduğundan emin oluşuna sağlam bir vicdanla başvurmuş olabilirdi. Ve eğer acımasız görünüyor olsaydı, kendi kendine, bizzat onun da ölümü öğreti yanılışına tercih

ereceğini söylemiş olabilir. Ayaklarının etrafındaki alevler yükselirken Latimer şunları söyleyecekti: “Rahatınıza bakın, Efendi Ridley ve insanı oynayın”, “Bugün Tanrı’nın merhametiyle, İngiltere’de, öyle bir mum yakmalıyız ki, asla söndürülmeyeceğine inanayım.”

Şehitler listesi üzerinde çalışan Foxe’un bildirdiği üzere, Latimer’in son sözleri bizi kaygının ötesindeki mutlak-inanç sabit noktasına götürür, ama pek az onaltıncı yüzyıl İngiliz o noktaya ulaşmayı başarmıştır (pek çok İngilizin o noktaya ulaşmayı ‘istemiş’ olduğundan şüpheliyim). Kiliseyi yönetenlerin, inançlı olanın yararlı kaygı diyebileceğimiz bir koşul içinde kalmasından hoşnut olmaları gerekirdi ve devleti yönetenler o koşulu etkin bir şekilde geliştiriyorlardı. Çünkü yöneten seçkin sınıf bir ölçü güvensizlik ve korkunun, tam bağlılıkların şekillenmesinde gerekli ve sağlıklı bir unsur olduğuna inanıyorlardı ve Elizabeth ve I. James dönemi kurumları bu emniyetsizliği kasıtlı olarak hissettirirlerdi. Kilisenin, her Hristiyanın yaşaması gereken korku ve titreyiş, ölüm saplantısı üzerine sürekli ısrarı bu yüzdendir, ve devlet tarafından verilen ağır cezaların halka açık ve görülmeye değer karakteri de bu yüzdendir.

I. James İngiliz tahtına çıktığı zaman, Bye Plot olarak bilinen karanlık suikasta tepki olarak, yararlı kaygı yöntemlerinin özellikle ince işlenmiş bir gösterimini sahnelemiştir. Suikastçı oldukları öne sürülen iki kişiye –rahip Watson ve Clarke– bir gözlemcinin yazdığına göre, “şimdi olayların gösterildiği kadar tiksindirici olmadığını düşünen insanlarda büyük hoşnutsuzluk yaratacak kadar”, iğrenç bir şekilde işkence edilmiştir.¹⁴ Her zamanki gibi parçalanmış bedenler şehir kapılarının üzerine saplanmışlardır. Bir hafta sonra bir başka suikastçı olan George Brooke, idam edilmiş ve birkaç gün daha sonra polis şefi, yine ölümle cezalandırılmış olan Lord Grey ve Lord Cobham ile Sir Gervase Markham’ı darağacına göndermiştir. Cezasının erteleneceğini ümit etmiş olan Markham dehşetle sersemlemiş görünüyordu. Bir gecikmeden sonra polis şefi ona, ölümle yüzleşmek için pek hazır görünmediği için kendisine iki günlük bir erteleme bağışlanacağını söylemişti; benzer ertelemeler Grey ile Cobham’a da bağışlanmıştır. Tutuklular daha sonra darağacının üzerinde, olaya tanık olan Dudley Carleton’un yazmış olduğu gibi “boyunları vurularak öteki dünyada yeniden karşılaşılan insanlar gibi garip garip birbirlerine bakar bir şekilde” biraraya toplandılar. Bu noktada polis şefi kısa bir konuşma yaparak, tutuklulara kendilerine karşı yapılan yargılamaların adil olup olmadığını sormuştur. Sefil

adamlar yargılamaların adil olduğunu kabul edince, merhametli kralın onlara hayatlarını bağışladığı açıklandı.¹⁵

Bu durumun süslü teatrallığı Carleton üzerinde kaybolmamıştır; gözlediğine göre, bu üç adam “oyunun sonunda âdet olduğu gibi sahne üzerinde birlikteydiler. Ve ertelemeyi başıslayan mektubunda, Carleton’un algısını bizzat James doğrular gibidir. Kral, merhametin kısmen, İngiltere’ye girer girmez kendisine verilen” İçten ve genel ... alkış”a, tutukluların “tüm akraba, arkadaş ve dostlarının” katıldığı alkışa bir yanıt olduğunu öne sürer.¹⁶ İlk üç infazdan sonra alkış durmuştur; çünkü, eğer bir kaygı yararlıysa, çok fazla ileri giderek boyun eğmeye hoş olmayan sessizliğe veya hatta gözüpek bir isyan patlamasına doğru asık yüzlü bir geri çekilmeye yol açabilir. Bu senaryolar en fazla sadece kısmen ve görünüşte otoritelerin kontrolündedir; eğer böyle zamanlarda prens diğerlerinin kaygılarını kontrol eder görünürse, kaçınılmaz bir şekilde kendisine ait yarı-gömülü korkuları açığa çıkarır.¹⁷ İnfazcı, Brooke’un kopmuş başını yukarı kaldırarak şöyle haykırmıştır: “Tanrı kralı korusun!”. Ama bu haykırış, Carleton’un notlarına göre, “polis şefi dışında hiçkimsenin sesiyle desteklenmemiştir.” Öte yandan, kraliyet merhametinin gösterilişini izleyenler, bir kez daha kendi seslerini buldular, çünkü onların kaygısı minnettarlığa çevrilmişti: “O zaman izleyicinin bir *alkış*’ı için yalvarmaya gerek yoktu”, diye belirtir Carleton, “çünkü bu öyle feryatlar ve yakarışlarla veriliyordu ki, kaleden kente indi ve orada yeniden başladı.”¹⁸ Yine bu yüzden izleyici *Kısasa Kısas*’ın son perdesindeki af sağanağını alkışlamış olabilir.

Ama rönesans İngiltere’si neden kaygının uyandırılışına kurumsal olarak bağlanmalıydı? Sonuçta zaten, bu tür dramatik yöntemlere gereksinim olmayan birçok kaygı vardı; dönemin diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi İngiltere’de de yiyecek malzemelerini fazla zorlayan bir nüfus artışı yaşanmıştı ve hayatta kalma mücadelesi devamlı enflasyon, işsizlik ve salgın hastalık yüzünden şiddetlenmişti. Ama belki de kesin bir şekilde bu kaygının yaygın ve kaçınılmaz oluşu nedeniyle, iktidarda olanlar İngiltere’yi ideolojik olarak birleştirmek ve yönetmek istiyorlardı. Yönetilen güvensizlik hem yöneticilerin kendileri için, hem de tekniklerin kendilerine yönelttikleri kişiler için güven tazeleyici olmuştu.

Halka açık sakatlamalar ve infazlar korku uyandırmak ve prensin adaletinin acıma ile tavllanmış olduğunu gösterecek olan kraliyet afları için sahneyi düzenlemek üzere tasarlanmıştır.¹⁹ Eğer sadece korku

olsaydı, söylendiğine göre prens bir zorba sayılacaktı; eğer sadece acıma olsaydı, insanların hep birlikte itaatkâr olmayı bırakacakları söyleniyordu. Benzer şekilde, dinsel kaygı, güven tazeleyici kurtuluşun gerekli önkoşulu olarak hoş karşılanıyor, hatta besleniyordu. William Tyndale, Aziz Paul'un Romalılar'a Mektup'u tam olarak, sonradan neşeyle indirilecek bir sancı yaratmak için yazmış olduğunu öne sürmüştür: "Zorluk ve günaha çağrı çarmihini taşımış ve kendini cehennem-kapıları üzerinde hissetmiş olmasaydın, kendi kader kararına, zarar görmeden asla karışmazdın."²⁰

Bu zarar ne olacaktı? Nesnelerin düzeni, neden daha önceki kaygı yaratımı olmadan, basit bir şekilde açığa vurulmamalıydı? Tyndale bunu şöyle yanıtlar: eğer bir kişi "sıkıntının çarmihini ve sancısı altında" değil ise, o düzeni "Tanrı'ya karşı gizli öfke ve içten içe dış bileme olmak-sızın" tasarlamak olanaksızdır; yani "senin için Tanrı'nın haklı ve adil olduğunu düşünmek mümkün olmamalıdır." Öyleyse yararlı kaygı; güvenli bir durumda tasarlandığı koşulda adaletsiz bir düzen gibi görünmesi gereken şeye karşı yükselecek kızgınlık ve içlerlemeyi engeller. Ve bu yöntemin büyük etkisi, onun gizli öfke ile içten içe dış bilemeyi engellemesidir – yani, sadece istenmeyen tepkilerin dışavurumunu bastırmaz, aynı zamanda o tepkileri kaynaklandıkları yerlerde bastırır, böylece olası kızgınlık, boyun-eğme, bağlılık ve hayranlığa yol açar.

Rönesans İngiltere'si kaygı ile bireysel öznenin şekillenmesi arasındaki ilişki üzerine yıkıcı bir kavrama sahipti; ve onun yönetici kurumları, kaygı uyandırmak ve daha sonra bunu af yardımıyla minnettarlık, itaat ve sevgiye dönüştürmek aracılığıyla bu kavrayışı tamamlamak için tutarsız ve davranışsal stratejiler geliştirmişlerdir. Bu stratejiler, görünümünün yönetilmesi ve metinlerin şekillendirilmesi içinde başlangıçlarından dahil edilmişlerdir; yani onlar, oyunların yapımı ile sahnelenmesi için önemli olan kültürel uygulamaların içine zaten karıştırılmıştı. Bu durumda, yararlı kaygı tekniklerini tiyatroya uyarlamak için özel değişikliklere gerek yoktu. Doğrusu tiyatro bu teknikleri (evliliğin açıklık kavuşarak ortaya çıkmasını sağlayan gülünç kaygıdan, en son cenaze törenince bir vakit yükseltilecek düzenlenmiş trajik kaygıya kadar) bir kayıt çeşitliliği içine uygun biçimde yerleştirmek için gerçek olmayan bir makinedir. *Kısa Kısa*'nın, devletçilik ve din stratejilerini birbiriyle kaynaştıran, kılık değiştirmiş Dük'ünün de birçok eleştirmene, oyun yazarının bir simgesi gibi görünmüş olması şaşırtıcı değildir.

Bu algılama bana temelde doğru gibi görünüyor, ama sahneye aktarıldıkları zaman yararlı kaygı tekniklerine ne olduğu ile karmaşık bir hal alıyor. Olağanüstü teknik beceri ile ortaya çıkarılsa teatral keyif uğruna yararlı kaygının içi boşaltılır. Bu boşaltım temsil yoluyla Shakespeare'in hemen oyun yazarını yararlı kaygı üstünlüğü ile özdeşleştirmesini ve o üstünlüğü karmaşık ironik incelemeye maruz kılmasını sağlar. Eğer Shakespeare *Kısasa Kısas*'ta kahramanın görevini ideolojik amaçlar için cezalandırıcı bir kaygı olarak tanımlıyor görünürse, o göreve açık bir şekilde itiraz da eder. Özellikle Latimer'in öyküsünü anımsatan bir sahnede, kılık değiştiren Dük, şehir hasiphanesindeki "kederli ruhlar"a bir papazlık ziyaretinde bulunur. Belediye başkanından şunu ister:

Bana sıradan bir iyilikte bulunun
Onları görmeme, suçlarının doğasını anlamama izin verin ki,
Onlara doğru dürüst yardım edebileyim.

(2.3.5-8)

Zina yüzünden tutuklu olan hamile Juliet'e şöyle sorar: "Taşındığın gınahtan pişman mısın?". Günahı ve onun mevyesini birbirinin üzerine yıkan bu soru acımasızdır, ama tutuklu sakince yanıt verir: "Pişmanım; ve bu utancı tevekkülle taşıyorum." Gınahtan utanca kayarken tatsız bir öğreti kayışı hisseden Dük Vincentio, talihsiz Juliet'e ders vermek için şunu önerir:

Ruhunu nasıl rahatlatabileceğini
Anlatacağım sana,
Tövbekâr olursan için rahat eder.

Juliet, "Sizi dinliyorum", diye yanıt verir ve bu kısa sahnenin geriye kalanı Dük'ün yöntemleri ve meraklarına açıklayıcı bir bakış sağlar:

Dük: Sana kötülüğü yapan adamı seviyor musun?
Juliet: Evet. Kötülük yaptığım adamı seviyorum.
Dük: Yani bu kötülüğü anlaşılarak yaptınız.
Juliet: Anlaşılarak yaptık.
Dük: Demek ki sen ondan da günahkârsın
Juliet: İtiraf ediyorum ve pişmanım aziz peder.
Dük: Anlaşıldı evladım. Pişman olman çok iyi.
Demek günahların serisi utandırıyor.
Nedametimiz bizi kendimize yaklaştırır, cennete değil.
Gözümüzün cennette olmadığını,
Niyetimizin samimi olduğunu gösterir.

- Juliet:* Günah işlediğim için pişmanım,
Utanabildiğim için de seviniyorum.
- Dük:* Arkadaşın için dua edelim;
Yarın ölecekmiş dediler.
Şimdi gidip onun ruhunu da rahatlatayım.
Tanrı seni korusun. *Amin!*
- Juliet:* Yarın ölecek, öyle mi? Ah acımasız aşk!
Bana bir hayat daha armağan etti,
Onunki ise korkunç bir şekilde yok olacak...
- Polis:* Ne yazık ki öyle! (2.3.24-42)

Dük'ün tutukluyu sorgulaması, 'yıpranma' ile 'pişmanlık' arasındaki ortaçağ ayırımına dayanır. Bir ondördüncü yüzyıl dinbilimcisinin söylediği gibi, "Günaha asılan bir insanın iradesi korku ile ve günah için borçlanılan cezanın bedeli ile alt edilirse, o kişinin 'yıpranmış' olduğu söylenir; ama günahattan iğrenerek onu sadece cezalandırılma korkusundan değil, aynı zamanda sonsuz yaşam sevgisinden de geri çektiği zaman, onun "pişman" olduğu söylenir."²¹ Juliet müdahale eder ve aslında Dük'ün bu kuramsal ayrımı çıkarma girişimini susturur:

Bir şeytan olduğum için pişman değilim,
Erinçle alıyorum bütün utancı üzerime.

Bu sözler kusursuz bir pişmanlığı anlatabilir, ama aynı zamanda Dük'ün lehinde konuştuğu bütün sistemin sessiz bir reddedilişini de belirtebilir. "Sanki bu bir kötülükmüş gibi pişmanlık duyuyorum" – ama kötülük nedir? Resmi amir Claudio için şunları belirtmişti: "genç bir adam / Böyle bir başka suç işlemeye daha uygun / Bunun için ölmek yerine" (2.3.13-15). "Ve utancı sevinçle birlikte almak": Eğer hâlâ böyle yapıyorsa, onun sözleri pişmanlığı değil, çocuğuna olan sevgisini belirtir. Her iki durumda da Juliet'in burada ve konuşma boyunca kullandığı sözler sakinlikleri ile dikkate değerdir. Dük Vincentio'nun sorularının her biri öğretici bir kaygı uyandırma girişimi gibi görünecektir, ama bu girişimin boşa çıktığı görülür.

Juliet'in sözlerine karşılık olarak Dük sadece şu yanıtı verebilir: "Orada dinlen." Ama bu "dinlen" sözü onun, kaygıyı yatıştırmaktan çok artırma merakıyla çelişiyormuş gibi; hemen Juliet'e sevdiği adamın ertesi gün infaz edileceğini ilgisizce bildirerek devam eder. Kadının tepkisi büyük bir kaygı delilidir, ama bu kaygı öğretisi sağlam bir ideolojik amaca hizmet eder gibi görünmez:

Ah acımasız aşk!
Bana bir hayat daha armağan etti,
Onunki ise korkunç bir şekilde yok olacak...

Bu sözler yine belirsizdir (ve değişiklikler önerilmiştir); ama Juliet'in; ya ilahi sevgiye –Dük kendisine bu konuda az önce ders vermekteydi– itiraz ediyor, ya da meyvesi –rahminde taşıdığı bebek– tahminen ona infazdan (ki onun zina yüzünden tutuklanması kendisini bu infaza mahkûm etmiş olacaktı) bir “erteleme” kazandırmış olan insancıl sevgiye, itiraz ettiği görünür. Her iki durumda da, kadının dışavurduğu kaygı, Dük'ün kadına yavaş yavaş aşlamak üzere kendi üzerine almış olduğu dinbilimsel kategorileri basitçe bir kenara iter.

Dük'ün kaygı uyandırma ve bu kaygıyı uygun bir tutum olarak kabul ettiği bir şey olarak şekillendirme girişimlerinin hiçbirisi istenen etkiyi vermemiştir. Claudio, kendi durumunun takdir edilir bir kabulü gibi duyulan şeyi seslendirdiği zaman –“Yaşamayı ümit ediyorum ve ölmeye hazırım”– Dük Vincentio şu yanıtı verir: “Ölümü kayıtsız şartsız kabul et: ölüm veya yaşam / Bu şekilde daha da hoş olacaktır” (3.1.4-6). Burada Dük'ün, Claudio'nun duygularını felsefi tarafsızlık içinde biçimlendirdiği görülür ama bu strateji başarısız olur çünkü Claudio neredeyse hemen tarafsızlığını tamamen bırakır ve kendini kaybetmişcesine yaşam için yalvarır. Dük'ün, Claudio'nun kaygı düzeyini artırmakta başarılı ama böyle yapmaya kalkışmasına neden olan ahlaksal amacın çökmüş olduğunu söyleyebiliriz.

Dük dersine başlamıştı, çünkü Vienna otorite karşısındaki kaygısı yetersiz görünüyordu:

Aslında kurallarımız gayet sıkı
Yasalarımız acımasızdır, bilirsiniz.
Huysuz atların gemi de dizgini de sıkı tutulmaları.
Tüm yasaları da kuralları da on dört yıldır
Uykuya yatırmıştık. İninde yatıp avlanamayan
İhtiyar bir arslan gibi... Kısacası kurallarımız
Cezalandırma gücünü yitirmişti.
Özgürlük, adaletin burnuna kancayı takmıştı.
Bebek dadısını dövmeye başlamıştı.
Edepsizlik ayyuka çıktı.

(1.3.23-31)

Ama oyunun kapanışında, genel olarak toplum kaygı içinde yenilenmiş uygulama tarafından özel olarak etkilenmemiş görünür. Aldırmaz-

lğın görkemli simgeleri sarhoş Barnadine ve zaptolunamayan Lucio'dur: eğer onlar herhangi bir belirti iseler, Dük'ün stratejisi Vienna'daki duygu veya davranış yapısını en hafif derecede bile değiştirmemiştir. Onun yapmış olduğu tek şey izleyicilere görünümün keyfini sunmaktır. Ama o keyif tam olarak Shakespeare'in profesyonel amacıdır ve onun yararlı kaygı üzerindeki ironik yansımaları, güçlü bir teatral teknik olarak ona bağlılığını hiçbir şekilde azaltmaz.

ii

Kariyerinin sonlarına yaklaştığı zaman Shakespeare kendi sanatının kusurunu, *Kısasa Kısas*'ta olduğundan daha büyük şiddet ve öz-bilinç ile birlikte göstermiştir, oyun yazarını bir kez daha soylu kaygı yaratıcısı olarak tasarlamıştır. Ama *Kısasa Kısas*'ta maskelenme bu sanatın temel simgesiyken, *Fırtına*'da bu simge büyücülüğün çok daha etkili ve rahatsız edici gücüdür. *Fırtına* boyunca Prospero'nun başlıca büyücülük etkinliği, diğer karakterleri korku ve merak ile hırpalamak ve daha sonra onların kaygısını yaratmanın ve bastırmanın kendisine ait olduğunu bildirmektir. Oyunun ilk sahnesindeki olağanüstü fırtına, Miranda'nın empatik ıstırabına yol açar: "O! Acı çektim / Acı çektiğini gördüklerimle birlikte... O, bu haykırış / tam yüreğime çarptı." Prospero şöyle yanıt verir:

Geminin böyle korkunç bir şekilde parçalanması,
Seni çok etkilemiş ve sarsmış anlaşılan.
Oysa ben hünerimle öyle ayarladım ki her şeyi,
Battığını gördüğün o teknede
Çılgıklarını duyduğun insanlardan
Birine bile bir şey olmuş değil;
Kimsenin kılı incinmedi.

(1.2.26-32)

Miranda, şiddetli bir ıstırap deneyimine ve babasının gücünün, bir zamanlar böyle bir ıstırapa neden olma ve onu yok etme gücünün, çok daha şiddetli bir gösterimine maruz bırakılmıştır. Oyun içinde daha sonra Prospero'nun düşmanlarına karşı "cehennem azabı" –hem kayıp hem de tutukluluk– tehdidi yoğunlaştırılacaktır, ama başlangıçta hünerin "ayarlaması" ile kaygı yönetimi Prospero'nun sevgili kızı üze-

rinde uygulanır. Onun acı çekişi, kimliğinin açığa vurulmasına giriştir; sanki Prospero bu açığa-vuruşun sadece, ustalıkla uyandırdığı şaşkınlık ve acımanın hemen ardından gelirse anlamlı olabileceğine inanır. O, kızının kimliğini şekillendirmeye koyulur, sanki düşmanlarının içsel yaşamlarını yeniden şekillendirmeye koyulmaktadır ve karşılaştırılabilir terbiye teknikleri kullanır.

Kızıyla birlikte, Prospero'nun teknikleri aracı bulur ve yumuşatılır: tanınmayan sefillerin acı çekmelerini görünce kız da acı çeker. Düşmanlarıyla birlikte, bu teknikler daha acımasız ve daha dolaysızdır – izlemeye zorlandıkları manzara başkalarının değil, kendi yaşamlarının perişan oluşudur. Oyunun en ince işlenmiş sahnelerinden birinde, Prospero sahnenin üzerinde durur, kendinden aşağıdakilere görünmemektedir ve Alonso, Antonio, Sebastian ve yandaşları için sihir yardımıyla bir ziyafet sofrası yaratır; masaya yaklaştıkları zaman, Ariel bir Harpy* gibi görünür ve kanatlarının bir çırpışı ve bir şimşek ve gök gürültüsü patlamasıyla, masayı yok eder. Ariel daha sonra onların Prospero'ya karşı işledikleri suçları hatırlar ve suçluları kader ve kısmet güçleri adına cezalandırır:

Alonso, senin elinden oğlunu aldılar
Ve uzun bir eziyete mahkûm ettiler seni,
Ki, onu çekmektense şu anda ölsen daha iyi.
(3.3.75-78)

Prospero, Ariel'in gösteriminden memnun olur:

Özel büyülerim işliyor.
Düşmanlarımin kafası iyice karıştı,
Hepsi etkim altında şimdi.
(3.3.88-90)

Diğerlerinin “kafalarını iyice karışmış” olmaya zorlamak, felce uğratan bir kaygıya yol açmak, güç hayalidir, tatsız sürgün yıllarının üzerine tamamlanan bir hayal.²² Ama az önce görmüş olduğumuz gibi, kaygının ustaca yönetilmesi sadece saldırganlığın yönetilmesi değildir; aynı zamanda diğerlerinin içsel yaşamlarını şekillendirmek için ve onların davranışını şekillendirmek için bir stratejidir. Dolayısıyla bizler Prospe-

* Harpy: Mitolojide yüzü ve bedeni kadına, kanatları ile ayakları kuşa benzer canavarlardan biri. (ç.n.)

ro'nun bu stratejiyi sadece nefret ettiklerinin üzerinde değil, kızının üzerinde ve kızının kocası olmak üzere seçmiş olduğu adamın üzerinde kullanmakta olduğunu görürüz. Ferdinand ve Miranda hemen birbirine âşık olurlar –“Bu devam eder, görüyorum / Ruhum onu kıskırtıkça” (1.2.420-21), der Prospero– ama aşklarında eksik olan şey tam olarak Prospero'nun aşılamaı üstlendiği yararlı kaygıdır: “Ama iş fazla hızlı gidiyor / Araya biraz engel koyalım / Malum, kolay kazanılan ödölü / Hafife alır insanoğlu” (1.2.451-53). Miranda'nın dehşeti üzerine, Ferdinand'ı ihanetle suçlar ve bir kez daha bir tür felç yaşatmak için tılsımlı sözlerini kullanır: “Duygularım” diye haykırır Ferdinand, “rüya- da gibi kıskıvrak bağlandı sanki” (1.2.487). Prospero'nun, Ferdinand ile Miranda'nın açık bir şekilde içinden geçmelerini sağladığı utandırma ve ıstırap ayinleri istenen etkisini gösterir: oyunun sonunda şaşkınca orada bulunanlara gösterilen bu çiftin sadece bir aşk durumu içinde değil, aynı zamanda bir sembolik savaş durumunda da oldukları açığa vurulur. Hatırlarsanız, bu âşıklar satranç oynarken bulunurlar ve Miranda Ferdinand'ı hile yapmakla suçlar. En derin mutluluk, bu oyun içinde, neşeli bir gerginlik durumu içinde betimlenir.

Belki bu gerilimin *Fırtına*'daki en büyük temsili, Prospero'nun düşmanlarında veya onun kızı ile damadında değil, kendisinde bulunacaktır. Oyunun tüm hareketi; değer, kontrollü huzursuzluğun içinde yattığı ve dolayısıyla zorla ele geçirilmiş Düklüğün dolaysız olarak yeniden alınmasının ve zorla ele geçirenlerin dolaysız bir cezalandırılmasının kayıp, acı ve kaygının ince işlenmiş içe dönük yeniden sahnelenişinden daha az ahlaksal ve politik değere sahip olduğu önermesinin üzerine kurulur. Prospero bu yeniden sahnelemeyi sadece diğerlerine karşı değil, aynı zamanda –hatta temelde– kendisine karşı da yöneltir. Yani, yeniden canlandırma için çeşitli kayıtlarla ve ilk el koymanın farklı sembolik araçları yardımıyla hazırlanır ve oyunun en hatırlanmaya değer ama zihin karıştırıcı anında, prens rolündeki oyuncu kendisini, diğerlerini üzmemekte kullanmış olduğu, felce uğratan huzursuzluğun içine salıverir. Kastettiğim an, maskeli balolu düğüne müdahale edildiği andır. Prospero'nun sihirli güçlerinin bu kritik zamandaki gösterilişinin; hasat sonunda baharın geldiği yer olan cennet gibi “yeşil topraklar”ın kutlanmasının tam ortasında, Prospero aniden yerinden sıçrar, maskesini çıkarır ve “O yabani Caliban'la yordakçılarının / Beni öldürmek için dolap çevirdiklerini unutmuştum (4.1.139-41) diye bir açıklama yapar.

Bu suikasti hatırlarken, Prospero açık bir şekilde aşırı sıkıntı belirtirler gösterir: Ferdinand “Kendisini kuvvetlice harekete geçiren / tutku” ile çarpılır ve Miranda “bugüne kadar hiç” onu “bu kadar sinirli ve heyecanlı” (4.1.143-45) görmemiş olduğunu söyler. Ferdinand’ın, sanki “huzursuz” gibi “ürkmüş” görüldüğünü fark edince, Prospero ona “keyfini bozmaması”nı söyler ve ona “Şenliklerimiz burada bitti” şeklinde bilgi verir. Bunu izleyen ünlü konuşma, maskenin heybetli bolluk görünümünü şiddetle boşaltma etkisini göstermiştir. “Bırakın hep burada yaşayayım” diye haykırmıştır sevinçli Ferdinand, bir aristokratın Cockaigne ülkesinin eşdeğeri için verdiği sözle kendinden geçerek:

Huzurlu günler, güzel çocuklar
Ve uzun bir
Ömür diliyorum artık.
(4.1.106-8)

Ancak Prospero şimdi iyiliksever tanrıçaların “Havanın içinde eriyip yok olduklarını” (4.1.150) açıklar. Sağlam gibi görünmüş olan şey şimdi “temelsiz”dir; devamlı gibi görünmüş olan şey (“büyük evrenin kendisi”)

Bir gün eriyecek
Biraz önce uçup giden şu hayali gösteri gibi,
Dumanı bile kalmayacak ardında.
(4.1.154-56)

Prospero bu yüce boşluk görünümünün Ferdinand’ı “güleryüzlü” –yaşamın bir rüya olduğu bilinci içinde güvende– hissettirdiğini öne sürer. Bu sözde güven tazeleme girişimlerinin etkili olduğuna inanmak zordur: Dük Vincentio’nun *Kısasa Kısas*’taki dinsel tesellileri gibi, bunlar da daha çok kaygıyı yatıştırmak yerine yükseltmeye uygundur. Prospero’nun dile getirdiği derviş korkusuzluğu, açık bir şekilde kendi “vurucu zihni”ni yatıştırmamıştır:

İçimde sıkıntı var bayım; zayıflığımı hoş gör.
İhtiyar beynim huzursuz.
Halime bakıp keyfinizi bozmayın siz.
(4.1.158-60)

Prospero’nun sanatı aslında suikastın yanı sıra bu suikaste karşı savunmayı da yaratmış olduğu için ve kötü halde olduğu iddiası onun en

büyük güçlülük anında geldiği için, oyunun dünyasının merkezinde; Prospero'nun kendisi, büyücü, sanatçı ve prens bilincinin içinde işleyen yararlı kaygı uygulamasına tanık olduğumuz sonucunu çıkarabiliriz. Bu, Prospero'nun bu suikast hakkında, düşmanları ve uşakları ve kızı hakkında, kendi içedönük durumu hakkındaki kaygısının gerçekten hissedilmediği anlamına gelmez; ne adaya getirmiş olduğu karakterlerin ne de kendisinin mutlak, sıkıntısız kontrolü içinde olduğu anlamına da gelmez. Kendi sihirli cömertlik görünümü içinde kendinden geçmiş bir şekilde, kendi yaşamına ciddi bir tehdidi unuttur: "Gizli planlarının zamanı / Neredeyse gelmiştir" (4.1.141-42). Ama onun mevcut sıkıntıları içindeki derin karmaşasını ciddiye almak önemlidir, çünkü yıllar önce istemeyerek ve farkında olmadan yarattığı sıkıntıları, sadece onları etkin bir şekilde amaçlayarak çözebilir. O zaman, kendi esrarlı çalışmalarının içine gömülmüş bir şekilde, etrafındaki tehlikelerin farkında değildi; şimdi Düklüğüne geri dönüşünün koşulu olarak, o tehlikeleri kendi inziva köşesinin merkezine kendisi getirir. Bu merkez; tarafımızdan, baskın dinsel, estetik veya politik kurumun simgesi olarak kabul edilse de, çalkantılı bir dünyadaki durağan nokta değil; diğerlerinin karakterini belirleyen kaygıların en yüksek derecesine kadar dolandırıldığı noktadır. Tam olarak o noktadan –ve kaygının yararlı doğasının daha ötede bir örnekleme olarak– uzlaşma ve af öne çıkabilir. Bu af, içinde Prospero'nun herkesi çevresinde tuttuğu güçten bir salıverme değildir; Latimer ve I. James ile de olduğu gibi, bunun en son ifadesidir.²³

Ancak Shakespeare, içinde kaygının kurtarıcı etkisini tam olarak gösterdiği görülmeyen bir olayı –içinde, dikkat edilen nesnenin içedönük olarak şekillendirilmeyi reddettiği, hatta suçu kabul etmeyi reddettiği ve yine de affedildiği bir olayı– zihninde canlandırırken, Latimer ve James'ten öteye gider. Affın cömertliği bu örnekte, bir yüce güç gösteriminden ayrılmazdır. "Sizin için, en günahkâr efendi," der Prospero erkek kardeşi Antonio'ya,

Ağzına hastalık bulaşır diye

Kardeşim sözünü etmekten çekiniyorum.

Merak etme, en iğrenç kusurunu bile bağışlıyorum;

Hepsini bağışlıyorum.

Dükaliğımı da senden geri istiyorum;

İstesen de istemesen de vereceksin zaten.

(5.1.130-34)

Antonio'nun bu noktada sesiz kalışı, onun pişmanlık duymadığını gösterir, ama aynı zamanda aşırı kaygının ayar damgası olan felci de açık ve düzgün bir şekilde ifade eder. Oyunun kapanışında köylülerin insafsızlığının Prospero'nun gücünün sınırını belirlediği inandırıcı bir şekilde öne sürülmüştür –Prospero'nun Caliban'ı eğitmedeki başarısızlığı, yararlı kaygı stratejisinin herkesin içsel yaşamını yeniden kuramayacağını zaten göstermiştir– yine de bu sınırın belirlendiği anda oyun, bunun görece önemsiz olduğunu ima eder. Şüphesiz, herkesten ruhsal minnettarlığın uygun belirtilerini almak tercih edilecekti; ama Prospero'nun Antonio olayında kendisini Düklüğü'nün iadesiyle tatmin etmesi gerekecektir.²⁴

iii

Burada tanımlamakta olduğum şey bir onaltıncı ve onyedinci yüzyıl toplumsal uygulamasının teatral ayrımı ve sahnelenmesidir. Ama yararlı kaygı stratejisi, sanat çalışması tarafından dolaylı bir yolla basit bir şekilde yansıtılmaz, çünkü bu uygulamanın kendisi, içinden bu özel betimlemenin, *Fırtına*'nın ortaya çıktığı sanatsal geleneklerin ve kurumların içine zaten karıştırılmıştı. Latimer, drama ve genel olarak edebiyata karşı tarafsız veya saldırgan olmuş olabilir, ama Cambridge tutuklusunu anlatan masalı yazınsal gelenekler, lekelenmiş masumiyet ve kraliyet afları anlatan daha önceki masallar tarafından şekillenmiş görünür. Ve eğer onun örneklediği uygulama, teatral temsil etmeleri kuvvetlendirmeye yardımcı olursa, kurgusal temsiller bu uygulamayı kuvvetlendirmeye kendileri yardım etmişlerdir.²⁵ Yine bu yüzden ölümlerine gitmek üzere olan insanları seyretmekte olan Dudley Carleton, bir oyunun son sahnesini düşünür ve bir af bağışlandığı zaman, izleyiciler alkışlar. Estetik bir stratejinin toplumsal boyutu ile toplumsal bir stratejinin estetik boyutu arasındaki karmaşık dolaşımın kavranması zordur, çünkü söz konusu stratejinin, estetik kökenleri en azından Aristoteles'in *Poetika*'sı kadar geriye giden olağanüstü uzun ve dolambaçlı bir tarihi vardır. Ama *Fırtına* ile onun varsayılan kökenlerinden biri –William Strachey'in Jamestown'daki acemi sömürgeye doğru hareket eden bir İngiliz donanmasına darbe vuran fırtınayı anlatımı– arasındaki ilişkinin içinde daha düzenlenebilir, ama hâlâ karmaşık bir örnek bulabiliriz.²⁶

Strachey'in anlatımı, denizde vahşi bir fırtınayı hüner gösterisi niteliğinde tanımlayışı ve şeytanların sık sık uğradığı söylenen ıssız bir adada şans eseri kıyıya çıkan İngilizler ile ilgili masalı ile birlikte, diğer Yeni Dünya malzemelerinin yanı sıra, *Fırtına*'yı şekillendirmeye yardım etmiş gibidir. Bu oyun, Strachey'in öyküsünün Purchas'ın *Pilgrims*'i [Yolcular] içinde "Sir Thomas Gates Knight'ın yıkılışı ve kurtuluşunun gerçek bir raporu" olarak basılmasından çok önce gösterime girmişti, ama edebiyatçılar Shakespeare'in, belirli bir "soylu hanım"a yazılmış olan gizli bir mektup biçimini alan bu çalışmanın bir el yazması uyarlamasını okumuş olduğunu tahmin ederler.²⁷ Benim merakım, Malone'un 1808'de kendilerine ilk defa ilgi göstermesinden bu yana özenle araştırılmış olan belirli sözel yankılara değil; iki metin arasındaki veya daha çok bu metinlerin hizmet ettiği kurumlar arasındaki ilişkinin önemine yöneliyor. Çünkü güncel olaylar üzerine düşünceye dalan yalnız bireylerin yansımalarıyla değil; içyapısı birleştirilmiş ve kurumsal olan ifadelerle uğraşmakta olduğumuzu kavramak önemlidir.

William Strachey, Jamestown'daki Virginia Ortaklığı'nın bir hissedarı ve yazmanıydı. Onun 1609-10 olayları hakkındaki mektupları 1625'e kadar basılmamıştı; ama bu ilgi yoksunluğundan değil, Virginia Ortaklığı sömürgecinin lehine etkin bir propaganda ve mali kampanyaya katılmıştı ve ortaklığın liderleri Strachey'in raporunu, basılmasına izin verilmesi için fazla rahatsız edici buldular. Shakespeare de, temelde oyun yazarı ve oyuncu olmasının yanı sıra, bir anonim ortaklığı olan Kralın Adamları'nın bir hissedarıydı; *Fırtına* da yıllarca basılmadan durdu, bu yine ilgi yoksunluğundan değil, tiyatro ortaklığının oyun kitabının kontrolünü kaybetmeye karşı çıkması yüzündendi. Hiçbir anonim ortaklığı hükümdarın doğrudan bir aracısı değildi: onların kralın hizmetlileri oldukları hakkındaki yasal uydurmaya rağmen, Kralın Adamları sadece kraliyet himayesi yardımıyla hayatta kalmış olamazlardı ve onlar diğer ev uşakları gibi aynı bağımlılık veya ayrıcalık konumunda değillerdi; kraliyet Virginia Ortaklığı'nın yönetiminden kasıtlı olarak geri çekilmişti. Kraliyetin koruması ve desteği, elbette, her iki durumda da önemini korumuştur, ama ne kralın sorumluluk üstlenecekti, ne de her bir ortaklık ihtiyaç zamanında kraliyetin mali desteğine güvenecekti. Hayatta kalmaları için yatırım sermayesi çekmeye ve bir kâr yapmaya kendilerini adanmış olarak, her iki ortaklık da destekçileri kıskırtacak, ilgilendirecek ve cezbedecek öyküleri pazarlama yetenekle-

rine bağımlıydılar. Hem Strachey, hem Shakespeare; ortaklıklarının işlemlerinin her yönünde, olağanüstü dolaysız ve karmaşık yöntemler kullanıyorlardı: Strachey bir hissedar, maceracı ve nihayet yazman olarak; Shakespeare ise bir hissedar, oyuncu ve oyun yazarı olarak. Bu çok yönlü konumlardan dolayı; her iki adam olasılıkla kendilerine ait ortaklıkların çıkarlarıyla güçlü bir şekilde özdeşleşmişlerdi.

Oyun ile onun sözde kaynağı arasındaki ilişki, anonim ortaklıkları arasında olan bir ilişkidir.²⁸ Doğrudan, anlaşmalı bir bağlantı olduğunu söylemeye çalışmıyorum.²⁹ Latimer’da da görmüş olduğumuz gibi, kültürel uygulamaların ve güçlerin aktarımı anlaşmalara değil; benzeşim ağlarına dayanır. Strachey ve Shakespeare olaylarında, gerçekten, merak uyandırıcı belli kurumsal yakın ilişkiler ‘vardır’: Yıllar önce Charles Mills Gayley’in gözlemiş olduğu gibi, kayda değer sayıda toplumsal ve profesyonel bağlantılar Shakespeare ile hissedarları ve Virginia Ortaklığı’nın yöneticilerini birbirine bağlar; dahası, Strachey 1605’te Jonson’ın *Sejanus*’unu öven önsöz niteliğinde bir sone yazmış ve 1606’da Kraliçe’nin Şenliklerinin Çocukları [Children of the Queen’s Revels] olarak bilinen bir oyunculuk ortaklığında –Richard Burbage’den Blackfriars Tiyatrosu’nu devralan ortaklıkta– bir hissedar olarak kayda geçirilmişti.³⁰ Yine de, bu yakın ilişkilerin, *malların* doğrudan bir aktarımına varmadıklarını vurgulamalıyım; bizim ilgilendiğimiz şey anlaşmalı değil mimetik bir değişim sistemidir. Strachey’in basılmamış mektubu ile Shakespeare’in oyununun aynı zamana rastlaması, kültürel önem taşıyan öykülerin kurumsal bir dolaşımını gösterir. Ve göreceğimiz üzere, bu dolaşımın asıl merakı kaygının genel yönetimidir.

Strachey bir olağanüstü tehlike hali ile bir otorite krizinin öyküsünü anlatır. Sir Thomas Gates’in *See Venture* isimli gemisini neredeyse batıran “merhametsiz fırtına”, çalışanlarla yönetenler arasındaki ayrımın –Elizabeth ve I. James toplumunun ekonomik ve ideolojik merkezinde bulunan bir ayrım– ani bir çöküşüne sebep olmuştur: “Sonra adamlar, diyebilirim ki, ölümüne çalışmaya başladılar ve daha iyisi, valimizin ve Amiral’in kendileri bile, sıraları geldiğinde çalışmayı reddetmediler... Ve şu da bir gerçektir ki, örneğin bütün bir hayatları boyunca bu kadar saat çalışmamış insanlar (şimdi akılları da bedenlerinin yardımına koşuyordu) iki kırk sekiz saat süresince en iyilerle birlikte didinip durdular. “En iyiler” – fırtınanın şiddeti Strachey’in kendi dilini altüst etmiş olmalı: şimdi, Romalılar’ın aristokratlarını çağırdıkları gibi,

‘optimi viri’, insanların en iyisi olanlar, toplumsal üstlerince çoğunlukla küçümsenen ve korkutulan, sıradan denizcilerdir.³¹ Doğrusu, fırtınanın tamamen gerçeklik düzeyinde yıkıcı bir gücü vardı: Vali “hem konuşması, hem otoritesiyle herkesi kendi işine cesaretlendirirken”, büyük bir dalga “ona oturduğu yerde çarparak, onu yerde sürükledi ve sonra dalgalar, bizim de yüzümüze çarparak, bizi onun yanına sürükledi ve o anda batıyor olmamız dışındaki bütün düşüncelerisilipsüpürdü”(10).

Geminin Bermudalar’da karaya oturmasından ve gemideki yüz elli erkek, kadın ve çocuğun kurtarılmasından sonra bile, otorite krizi çözümlenmemiştir; doğrusu o zaman; sadece artan bir kaygı düzeyi yüzünden değil, sömürgecilerdeki neredeyse bütünsel yokluğu sebebiyle bu kriz şiddetlenmiştir. Yöneticilerin korkusu kendisini Strachey’in tarzındaki süslemelerde hissettirir. Örneğin, o, birçok palmye ağacının yenebilir tepeleri için kesildiklerini bildirir, ama bu bildirinin, sanki bu bitkiler gülünç bir şekilde bir halk ayaklanmasının değerli tanıklarına dönüştürüldüğü için, garip ürkek bir tavrı vardır: “Pek çok eski kasabalı bu yüzden kaldırılıp atıldı ve kendi yerlerine değil, kafalarının üzerine düştü: çünkü bizim, karınlarında kulak olmayan, basit insanlarımız, onlardan binlercesini öldürmek için sıcak kanlarındaki ve büyük midelerindeki yardımseverliği kötüye kullanmadılar.”(19)

Buradaki tavırda kaydedilen gerginlik, basılmış metinde kısmen bastırılan endişeleri simgeler; bu endişeler, Londra’daki Virginia Ortaklığı’nın sekreteri olan Richard Martin tarafından, 1610’da, o zamana kadar Jamestown’da bulunan Strachey’e yazılmış özel bir mektupta dile getirilmiştir. Martin, Strachey’den “toprağın yapısı ve niteliği ve şu andan itibaren yardım olmaksızın size nasıl bir hizmet verecek gibi olduğu, insanların tavırları, Vahşiler’in sizin burada olmanızdan nasıl hoşnut oldukları, ama özellikle de bizim insanlarımızın onların boyun eğmesine nasıl dayandıkları, çalışmaya nasıl katlandıkları, bunun isteyerek veya zorunluluk üzerine oluşu, Din uygulaması içinde nasıl yaşadıkları, bunun bilinçsizce veya gelenekler için yapılışı ve genel olarak oradaki yönetim içinde ne tür bir serbestliğe ve ne tür bir başarı ümidi-ne sahip olduğunuz” hakkında tam bir gizli rapor ister.³²

Burada en derin korkular Yeni Dünya’nın beşeri veya doğal kaynaklarından değil, İngiliz sömürgecileri ile sıradan denizcilerin disiplinin-den ortaya çıkar. Ve temel sorular –boyun eğmenin isteyerek veya zorunlu olduğu, dinsel göreneklerin içten veya sahte olduğu– içsel

koşullara duyulan ilgiyi gösterir, çünkü Virginia Ortaklığı'nın hissedarları, sömürgecilerin otoritede kayma veya rahatlamasının ilk işareti ile ayaklanmalarının, sadece bir dizi güçlü ve içedönük kısıtlamalarla engellenebileceğine inanıyorlardı. Bu ortaklığın, kendi insanların zihinlerini şekillendirme ve kontrol etmeye yönelik resmi, kurumsal bir ilgisi vardı. Ama Bermuda'daki deniz kazası bu işin önemiyle birlikte zorluğunu da açığa çıkarmıştır: Jamestown'da kurulmuş olan kurumsal ve askeri korumalardan ayrı tutulduğunda Bermuda, içinde disipliner kaygının alışlagelmiş riskler aracılığıyla ne ölçüde içselleştirildiğinin ölçülebildiği bir test zemini, deneysel bir alandı.

Sonuçlar cesaretlendirici değildi. Strachey ve diğerlerinin belirttiği gibi, Bermuda olağanüstü hoş bir sürpriz oldu: iklim sağlıklıydı, su temizdi, uğraşılacak yerliler yoktu ve aynı oranda önemli olarak, yiyecek sıkıntısı da yoktu. Bol miktarda kaplumbağa –“insanın tam olarak ne Balık ne de Et olarak adlandırılabilceği türde bir yiyecek” (24)³³– bulunuyordu ve gökyüzü büyük kuş sürüleriyle kararıyordu:

Adamlarımız onları yakalamak için iyi bir yol buldular; Deniz kenarındaki kayaların ve kumların üzerinde durarak boğuk sesler çıkarıyorlar, gülüyorlar ve yapabildikleri en garip sesleri çıkarıyorlardı: Bu sesleri duyunca Kuşlar oraya üşüşerek, çığlık atanın kollarına başına konacaklardı ve bu gürültüye kendileri de yanıt vererek yavaş yavaş yaklaşacaklardı: Bunu üzerine adamlarımız onları elleriyle tartacaklardı ve en ağır geleni yakalayarak diğerlerini rahat bırakacaklardı. (Purchas, 19:22-23)

Çoğunlukla emin bir şekilde dolu mide beklentisiyle yaşayan bizlere bile, bu oldukça olağandışı gelir; alışlagelmiş koşulları aşırı yokluk olan ve olası açlık ve ölüm beklentisiyle kendilerini vahşi denizden bilinmez bir kıyıya sürükleyen onyedinci yüzyıl yolcuları için bu aşırı bolluk, evlerin çatılarının tartlarla kaplı olduğu ve henüz pişirilmemiş, yanlarında kullanılmaya hazır bir şekilde bıçakların saplanmış olduğu domuzların ortalıkta koştuğu eski halk rüyalarının fantastik gerçekleştirilmesi gibi görünmüş olmalıdır. Sadece İngiltere'den değil, aynı zamanda Jamestown'ın zorluklarından da uzaklaştırılmış olan Cockaigne Ülkesi düzeni içinde, Sir Thomas Gates ile vekillerinin otoritesi güvenli olan dışında her şeydi. Çünkü Bermuda'nın Tanrı vergisi bir kurtuluş olduğu algısı kendi içinde yıkıcı bir sonuç barındırır: neden terk edilsin? neden başbelası bir batağın ve Algonquili kabile üyeleriyle ciddi bir gerginliğin içine yerleştirilmiş aç bir garnizona baskı yapılsın?³⁴

Strachey'e göre, Gates en başta kendi elindeki otorite ile, Virginia'daki yokluğunun olası sonuçları ile ilgilendiğinden, daha az ilgileniyordu. *Sea Venture* fırtınada belasını bulmuştu, ama Gates (gerçekleştiği üzere doğru bir şekilde) diğer iki damarın gidecekleri yere varmış olmaları gerektiğini düşünüyordu ve bu düşünce sadece teselli değil, aynı zamanda, karakteristik rönesans formu içinde, daha genç neslin tutkuları üzerine odaklanmış olan kaygıyı da getirir. Yokluğunda "Virginia'ya gelecek olan yeni ortaklıkların daha genç ve hırslı ruhları arasında, ne tür bir yeniliğin ve kargaşanın iyi bir rastlantı sonucu ortaya çıkacağından" (26) endişe eden Gates, Jamestown'a ilerlemeye devam etmek için olabildiğince çabuk bir şekilde yeni gemiler inşa etmeyi arzuluyordu, ama denizciler ve sömürgeciler benzer şekilde bu plan için homurdanmaya başladılar. Onların usa vurdukları üzere, Virginia'da "bunca yokluk ve kaba bir rica ile, sefillik ve sıkıntı dışında hiçbir şey beklenmemelidir"; Bermuda'da ise zorluk ve tehdit olmaksızın, "rahat ve keyifli" olan her şeyden "zevk alınabilir" (29). Sömürgecilik ideolojisi, en azından Strachey'in "bildirdiği üzere, gerçekte hiçbir şekilde içselleştirilmez, yolcuların kendilerini evden geçici bir sürgüne katlanmaya zorlanmış gibi düşündükleri görülür. "(O zaman için) arkadaşlarının ve ülkelerinin isteklerini gerçekleştiremedikleri" sürece; o sıralar daha az dışadönük yokluklar çekecekleri yere onları yerleştirip oturtmak onlar için daha iyi olacaktır" (29). Ve bu tehlikeli isteğe –Strachey'in sözleriyle "özgürlük ve duyarlılıkla dolu olma" isteğine (35)– çok daha tehlikeli bir güç eklenir: Dinsel ayrılık.

Bermuda'yı terk etmeye karşı tartışmalar, sadece "aylak, aksi ve sefil olan birçoğunun" (29) arasında değil, az sayıda eğitilmiş olanları arasında da dile getirilir. Bunlardan biri olan Stephen Hopkins, önemli iddialarda bulunmuştur: Vali'ye itaat etmekten vazgeçmek veya daha öteye gitmeyi reddetmek, tanrı tarafından yönlendirilen hem sivil, hem (İncil'in yanlışlıkla alıntılıdığı) ilahi otoritelere karşı dürüstlüğü, vicdanın veya Din'in kötüye kullanılması anlamına gelmez; çünkü gemi enkaz haline geldiğinde bu otorite sona erdi ve böylece, daha sonra hepsi, herhangi bir kişinin yönetiminde olmaktan kurtuldular" (30-31). Hopkins açık olarak, valinin otoritesini bu girişim süresince devam eden anlaşmalı bir zorunluluk olarak kabul ediyordu. Bir vakit, genel veya evrensel bir karakter atfedilen otoritenin, üzerindeki geçerliliğini yitirdiği resmi rotadan bir sapma oldu ve uyruğun boyun eğmesi

her insanın istek ve keyfiyetine kaldı.³⁵ Elbette, Hopkins'in fazla radikal bir şey söyleyip söylemediğini bilemeyiz, ama bu onun “hem sivil, hem de ilahi; sağlam varsayımlarının” komuta altındakilerce algılanış şeklidir. Strachey'in anlatımında, en azından; gemi kazası, Winstanley gibi onyedinci yüzyıl radikalleri tarafından arzedilen meydan okumayı sezinleyen otoritenin derin bir sorgulamasına yöneltmiştir. Otoritenin sınırları nelerdir? Onun, boyun eğilme arzusunun temeli nedir? Bir birey, bir birliğe ne kadar sadakat borçludur?

Bu kışkırtıcı sözler Gates'e bildirildiğinde, vali bir askeri mahkeme toparladı ve Hopkins'i ölüme mahkûm etti, ama suçlanan adam öyle gözüyaşlı bir şekilde pişmanlığını belirtti ki, sonunda affedildi. Bu doku-naklı sahne –kurtarıcı halka açık kaygı gösterisi– açıkça otorite sorunu-nu düzeltmedi, kısa bir süre sonra, bir başka ayaklanma daha çıktı ortaya, bu kez Henry Paine adında bir beyefendi tarafından başlatılmış-tı. Paine, “küstahlık” sebebiyle infaz edilme riskini aldığı konusunda uyarıldığı zaman, Strachey'in bildirdiğine göre, “yerleşik ve acı bir şiddetle söylenen sözleri, burada kibar kulakları rahatsız etmekten çekindiğim için, bire bir tekrar edemeyeceğim ancak yaklaşık olarak aktarabilirim; O vali nasıl da nitelikli bir otorite kurmaktan yoksun-muş, bu özelliği nedeniyle (bütün bir sömürge) herkesi nasıl yargılı-yormuş. Böylece valinin nasıl sapıkça davrandığını falan söyledi” (34). Bu sözler “değinilmeyen eklemeler ile birlikte” bildirildiği zaman, “şimdi tüm sömürge'nin gözlerini üzerine diktiği” vali, Paine'i “derhal asıl-maya” mahkûm etti; “ve merdiven hazırlandığında, birçok itirafta bu-lunmuşken, bir Beyefendi olarak, vurularak öldürülmeyi istedi ve akşama doğru bu arzusu gerçekleşti” (34) – Strachey'in iğneleyici sözleri aynı zamanda belki de, otorite sahibi olanların dayanılmaz bir soğukkanlılık olarak ve Hopkins'in yaşamını açık bir şekilde kurtaran o hüzünlü pişmanlık ayınlarını canlandırmayı reddetmek olarak tanımladıkları şeyin bir simgesidir. Aslında Paine, otoriteye sövüp saydığı için, dilsel bir suç için, tutarsız edepi davranışa saygısızlık ettiği için, gücün karşıs-ında yetersiz şekilde kaygı duyduğu için ölüme mahkûm edilmiş bir örnek oluşturmak üzere öldürülmüştür.

Kendi anlatımında Strachey, Paine'in “falan”ı –kendisine yazmakta olduğu soylu kadın– aracılığıyla itiraz ettiği normların, Bay Kurtz'un tasarladığı şekilde, korkunç gerçeklikten, buradaki anlamıyla otoriteye ölümcül ve saygısız bir biçimde meydan okumanın kesin koşullarından

korunması gerektiğini ifade eder. Kızdıran sözlerin bastırılması daha küçük bir ölçekle, yararlı kaygının bir vali tarafından yeniden aşılanmasını canlandırır. Bu vali “oldukça endişeli ve dikkatlidir ve onun hem örneği... hem de otoritesi, insanlarımız üzerine utanç ve hüküm getirebilir” (28). Bu vali sıkıntı doludur –ve bu yüzden adanın cazibesine karşı dirençlidir– ve cennet bolluğunun ortasında bile, bu sıkıntıyı diğerlerine yansıtmayı başarır. Bir meslektaşına, tüm sömürgecilerin adayı terk etmeye zorlanmaları gerektiğinin sebebini açıklayan bir mektup yazarken, İngiltere’nin imparatorluk kaderini veya Hristiyanlığın ilerliyişini değil, Virginia Ortaklığı’nın yatırımını çağırıştır: “Tüm donanma içinde en vasat olana, kendi kişisel sürgün cezası ve ona eşlik eden şeyler için, en az yirmi pound karşılığında bu Ortaklığa katlanıyordu” (36). Bu zorlayıcı dürtüye güvenilerek, yeni gemiler yapıldı ve etkileyici bir gemi seferi başarısının ardından, bütün ortaklık, sounda Jamestown’a ulaştı.

Varışlarının hemen ardından Gates ve arkadaşları, garnizonu çaresiz bir durumda buldular – aç ve yoksul, şaşırmış ve saldırgan ve tehlikeli Kızılderililer tarafından yıldırılmış ve tamamen cesareti kırılmış. Gates’in görüşünde, sorun neredeyse tamamen bir disiplin sorunuydu ve o bunu, Jamestown “yönetimini” “mutlak bir kumandaya” dönüştüren sömürgeye bir dizi “emirler ve yönergeler” yükleyerek ifade eder. Bu emirler 1612’de Strachey tarafından “Tanrısal, Ahlaksal ve Askeri Kanun” adıyla yayımlandı. Bu olağanüstü zalim bir kanunname idi ve bunun aracılığıyla, küfür, isyan ve hatta Virginia Ortaklığı ile onun resmi görevlilerinin basit bir eleştirisini içeren geniş bir suç yelpazesi için kamçılama, kötürüm etme ve ölüm cezası verilebilirdi. Amerika’daki ilk sıkıyönetim kanunnamesi olan bu emirler, İngilizlerin yaşamlarına hükmeden geleneksel yasal yaptırımları (karşılıklı zorlamalar ve yükümlülükler üzerine kurulmuş alışılmış kanunlar) askıya alarak, bunların yerine, acil bir duruma ilişkin o zalim ve bencilce yenilikçi mantığı kurmuşlardır. Ortaklığın sömürgeler üzerindeki hak iddiaları zarar görmüştür. Bermuda’da gemi kazası geçiren grup, mutlak özgürlük hayallerinden mutlak yönetim aldatmacasına geçmişlerdir.

Benzer şekilde o zaman, Strachey’den Shakespeare’e Virginia Ortaklığı’ndan Kral’ın Adamları’na geçen anlatı malzemeleri vardı: şiddetli bir fırtına, garip bir adanın yakınında yazgısal bir gemi kazası, hem tehlike hem de aşırılık ile kışkırtılmış bir otorite krizi, bir alt-sınıf

kargaşası ile üst-sınıf doymazlığı korkusu, kaygının ustalıklı kullanımına ve adadan ayrılışa ilişkin mutlak yönetimin utkulu bir doğrulanışı. Ama *Fırtına*'da bu malzemelerden öteye sapma, kendi varlıkları kadar görünürdür: bu ada Akdeniz'de değil, Amerika'dadır; ıssız değildir – Ariel ve Caliban (ve dolayısıyla, Sycorax); Prospero ile Miranda'nın varışlarından önce oradaydılar; figürlerden hiçbirisi hiçbir anlamda sömürgeci değildi; ayrılış bir sömürge için değil, eve gitmek içindir ve bu da otoritenin belirgin bir yükselişini değil; Prospero'nun büyüyü yadsımasında belirtilen tikel bir eksilmeyi gerektirir.

Sopamı kırıp
Yeraltına gömeceğim onu; belli bir derinliğe tabii!
Kitabımı da bırakacağım, insin denizin dibine,
Henüz iskandil açmamış derinliklerde boğulsun.
(5.1.54-57)³⁶

Eğer Strachey'in anlatısının yönü sıkıyönetim kanunlarının duyurulmasına doğru ise, *Fırtına*'nın yönü bağışlamaya doğrudur. Ve eğer bu bağışlamanın kendisi üstün gücün görünümü ise, o gücün simgesi ceza değil, birleşme olarak kalır.

Taslağını çizmiş olduğum değişimler; Bermuda anlatımının tartışılabilir kılınmasına, bir kurumsal içerikten diğerine aktarılabilir bir akıma dönüştürülmesine aracılık eden sürecin göstergeleridir. Bu değişimler sömürge söyleminin tutarlı bir eleştirisini oluşturmazlar, ama onun unsurlarının demir alması olarak işlev görürler, böylece bunları güncelliğin akışkanlığına bırakır. Strachey'in mektubunda kendi içeriklerinden kopmuş bir şekilde bu unsurlar dönüştürülebilir ve ilgileri, dürtüleri Strachey'den keskin bir biçimde ayrılan Yeni Dünya yazarlarından –Montaigne, Sylvester Jourdain, James Rosier, Robert Eden, Peter Martyr– alınmış malzemelerle yeniden birleştirilebilir; ve daha sonra da, içinde pastoral ve epik şiiri, sihir ile büyücülük bilgisini, edebi romantizmi ve Shakespeare'in daha önceki oyunlarından önemli bir bölümünü barındıran geniş bir söylem yelpazesinden kaynağını alan dramatik bir metin içinde bütünlenebilirler.

Fırtına'ya aktarımın ideolojik etkileri çift-taraflıdır. Bir yandan, oyunun bir zihin kontrolü düşü işlediği, mutlak ataerki yasayı kutladığı, düzen, epik başarı ve Strachey'in metninde gizli bulunan ideolojik bir mazeret hayalini bir uca ittiği görülür. Strachey'in kaydettiği alt-sınıf

direnci Shakespeare'de Stephano ile Trinculo'nun (birdenbire kendilerini efendilerinden azat edilmiş ve yoksul bir adamın efendilik hayaline sürüklenmiş olarak bulan uşak ile soytarının) sarhoş isyanına dönüşür: "Kral ile bütün diğer ortaklığımız boğulmuşken, biz burayı miras alacağız" (2.2.174-75). Benzer şekilde, Henry Paine'in üst-sınıfa direnci Sebastian'ın öldürücü ihanetine dönüştürülmüştür. Gemi kazası Sebastian'da, Napoli kralı olan ağabeyine boyun eğmeden kaçma düşleri uyandırır; tıpkı Antonio'nun, ağabeyi Prospero'ya boyun eğmeden kaçmış olduğu gibi:

Sebastian: Hatırladığıma göre
Sen de kardeşin Prospero'nun yerine geçmiştin.
Antonio: Doğru.
Bak giysilerim nasıl güzel oturuyor üstüne;
Eskisinden çok daha iyi.
Kardeşimin uşakları o zamanlar benim ayarımıdı,
Şimdi ise hepsi benim adamlarım
(2.1.270-74)

Burada kardeş katline götüren bir rekabete çağırarak Shakespeare sadece Strachey'in malzemelerini kendi uzun-süreli kaygılarıyla birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda Sir Thomas Gates gibi bir yöneticinin anlaşmalı otoritesini, en büyük oğulun sosyal ve dolayısıyla kültürel olarak kutsallaştırılmış otoritesi ile tamamlar. Tıpkı Claudius'un yaşlı Hamlet'e veya Edmund'un Edgar'a karşı yaptıkları gibi; böyle bir figürün karşısında durmak, sadece politik bir yapıya değil aynı zamanda nesnelerin töresel ve doğal düzenine bir saldırdır: Claudius'un deyişiyle, "üzerinde temel olarak en eski laneti" barındıran şey bir edimdir. Bu saldırı, Prospero'nun "sanat"ının zorunlu temsilcisi, Ariel tarafından büyüleyici bir şekilde engellenir; dolayısıyla o sanat (olasılıkla bir düzensizlik, tinsel şiddet ve karanlık baskısı) meşruluğun temsilcisi olarak geçerlilik kazanır. Gizemli üstünlüğü aracılığıyla Prospero düşmanlarından yiyecek saklar, onları gözetler, gizli konuşmalarını dinler, hareketlerini gözler, adanın yerlileriyle olan ilişkilerini dikkatle izler, uşaklarına eziyet ederek onları cezalandırır, kendi yaşamına karşı düzenlenen suikastleri bozguna uğratar. Bir otorite krizi –gücünü yitirme, sürgün, iktidarsızlık– onun sanatının gücünün yardımıyla, tam bir yenilenmeye yol verir. Bu bakış açısından Prospero'nun sihiri, sıkıyönetimin romantik dengidir.

Buna rağmen *Fırtına*, onun otoritesi hakkında can sıkıcı sorular çağırıştırır gibidir. Oyunun açılışındaki büyük fırtına, 'Sea Venture'ya darbe indiren fırtınanın yıkıcı gücünün birazına sahiptir. Elbette, Strachey'in beyefendilerinin aksine, Shakespeare'in soyluları marinel başının işi paylaşmaya dair öfkeli isteğini reddederler, "Öyleyse siz çalışın". Ama onların hırıltılı ret cevabı –"sus, alçak herif! Sus, seni orospu çocuğu, küstah gürültücü!" (1.1.42-44)– kendisınıf üstünlüklerini sağlamlaştırmaktan öte, onları töresel olarak sıradan denizcilerin seviyesinden aşağıda gösterir.³⁷ Benzer şekilde, Shakespeare'in kralı Alonso bir dalga ile "sürünmez", ama –belki daha da kötüsü– kıskırtılmış marinel başı tarafından katı bir şekilde kendisine emredilir: "Bu gürültücüler kral adına neyi görev edinirler? Kamaraya! Sessizlik! Canımızı sıkmayın" (1.1. 16-18). Ve eğer sonunda bu gürültücülerin aslında bir kral 'tarafından' –kendi adına ve kendisine ait sihirli bir dille yapılmış yorum yardımıyla– üretilmiş olduklarını öğrenirsek, bu bilgi fırtınanın yöneticinin otoritesi ile tembel aristokratın mekân övücünden farksızlığını algılamamızı tamamen silip götürmez.

Bu algı tam olarak bu güç hakkında getirilen sorulara karşılık gelmeyeydi belki de Prospero'nun gücünün gösterilmesiyle ezilecekti. Bir rönesans dönemi izleyicisi bu soruların yerini sihirin çift-anlamlı konumu içinde bulmuş olabilirdi. Bu çift-anlamlılık; Prospero ile cadı Sycorax arasında yapılan kıyaslamalar ile ve Ovid'in cadısı Medea tarafından yapılan hak iddialarının Prospero'ya atfedilmesi ile kasıtlı olarak artırılmıştır. Ama, en azından, çağdaş bir izleyici için, bu sorular Caliban figürü üzerinde yoğunlaşır. Bu figürün, adaya meşru bir şekilde sahip çıkma iddiası –"Annem Sycorax'tan dolayı bu topraklar benimdir" (1.2.331)– asla gerçekten yanıtlanmaz, ya da, Prospero tarafından yalnızca nefret, eziyet ve esaret ile yanıtlanır.³⁸ Caliban'a insandan daha az bir şey gibi davrandığı halde, Prospero en sonunda tanınmış bir karmaşık deyimle, kendisi önünde kaygılı ve güçsüz duran gaddar-uşağı ile ilişkili olma durumu ifade der: "bu karanlık nesne / Bana ait, kabul ediyorum" (5.1.275-76). O bu sözcükleri sadece bir iyelik bildiri-mi olarak tasarlayabilir, ama onları daha derinde bir eğilim itirafı, yarı-bilinçli bir suçluluk onayı biçiminde duymak zor değildir. Oyunun sonunda prensin sihirbazı, izleyicinin önünde hoşgörü ve özgürlük için yalvaracak derecede kaygılı ve güçsüz görünür.

Sonsöz söylenirken, Prospero'nun sihirli gücü ve prenslik otoritesi, bu, rüzgârlar estirme ve suçluları bağışlamaya dair beceriler içinde

betimlenir – toplumsal enerjinin dolaşımının ürkütücü bir gösterimi içinde, sahne üzerindeki oyuncudan izleyici kitlesine geçer. Oyunun kapanışı sırasında o marjinal, incinebilir oyuncu; imgesel bir saygınlığın ödünç alınmış kisvesi altında yarı-görünürden fazla bir şekilde, imgesel güçlerin –o, bu güçlerle birlikte oynamıştı– sonunda kendisinde, oyun yazarında değil, çoğunluğun içinde yerleşmiş olduğunu onaylar gibidir. Onun kaygısının kaynağı izleyicilerdir ve onun serbest bırakılışını oldukça edebi bir şekilde elinde tutar: kalabalığın alkışı olmazsa onun “sonu, ümitsizliktir” (Epilog, 15). Bu bağımlılık kabulü, çoğunluğun kendi incinebilirliğine bir bakış içerir:

Merhamet duaya hiç dayanamaz çünkü,
Hemen bağışlar kusurların tümünü.
Siz gelin hoşgörün, salıverin beni.
(Epilogue, 19-20)

Ama yine de bu, prensi olduğu gibi oyuncuyu da kaygı yaşantısı ve affedilme ihtiyacı içinde belirtir.

Bundan başka, böyle rahatsız edici ve hatta yıkıcı yansımaların, oyunun tematik yapısı (Strachey tarafından hizmet edilen bir otorite türünü desteklediği görülen bir yapı) içinde yer alırlarsa bile, sömürgecilik için propoganda yapanların tiyatrodaki hoşlanacakları çok az şey bulduklarını kabul etmeliyiz. Yani, oyunun en çok rahatsız eden etkileri, metnin içinde usta bir yorumcu tarafından algılanabilecek şeyin – sömürgeciliğin veya onun otorite yapıları hakkındaki yıkıcı şüphelerin ima edilen eleştirilerinin– içinde değil, teatral canlandırmanın kendi görüngüsü içinde yerleştirilmiş olabilir. 1593'te Sir Thomas Smith, Virginia'daki her kaptana, görevinin “bir Mayıs eğlencesi veya sahne oyunu için değil, gelecek nesilleriniz için iyi ve ... sonsuz bir sömürgecinin temelini atmak”³⁹ olduğunu hatırlatmıştır. Neşeli, uçucu, savurganlık imgelerine teslim edilmiş, sahne oyunları burada, süregelen sömürgecinin simgesel karşıtı olarak işlev görür. 1610'da Londra'da bir grup sömürgeciyle Virginia için harekete geçmek hakkında verilen bir vaazda da, William Crashaw tanrısal sömürgecinin düşmanlarının şeytan, papa ve oyuncular olduğunu açıklamıştır – sonuncular kızgındılar çünkü “biz Virginia'da hiçbir Boş insana katlanmamakta kararlıyız.”⁴⁰ Benzer şekilde, sıkıyönetim metninin sonunda, Strachey olağanüstü uzun bir dua kaydeder. O, bu duanın, ya Vardiya Şefi'nin kendisi

tarafından, ya da onun asıl görevlilerinden biri tarafından, Gözetim Mahkemesi'nde Sabah-Akşam usulen okunduğunu öne sürer. Eğer Strachey haklıysa, sömürgeciler günde iki defa, diğer yüceltici düşünce-
nin arasında, şunları duyacaklardı: "Bizler, yeryüzünün sitemlerine katlanan bu ekimi üstlenirken ve kendi kardeşlerimizin birçoğu gülerек bizi küçümserken, Tanrım sana yalvarıyoruz, bu günah çağrısına karşı güç ver bize: 'Sanballat ve Tobias'ın, Katoliklerin ve oyuncuların ve 'Ammonites ve Horonites' gibi yeryüzünün böyle diğer pislikleri ile süprüntülerinin; Kudüs'ün duvarlarını örmeye yardım edencesine gülünçleşmelerine izin ver; bırak ahlaksız olanlar daha da ahlaksızlaşsınlar."⁴¹ Bir oyunun içeriği, kabul edilebilir görünse bile, eğlence biçiminin kendisi sömürge naklinin düşmanıydı.

iv

Öyleyse tiyatro ile çevresindeki kurumlar arasındaki ilişki nedir. Shakespeare'in oyunu bize çözümlenmemiş ve çözümlenemez bir ikilik sunar: *Fırtına*'daki ada, çevresel söylemlerden ayrılmış saffantezi mekânının bir imgesi gibidir; ve güç menziline, içinde tüm bireysel söylemlerin yarı-görünür hükümdar tarafından düzenlediği menzilin, bir imgesi gibidir. Büyüme sayesinde sanat, sınırları belirgin, marjinal, özel bir alan, içebakış, keyif ve izolasyon bölgesi olur; ve sanat geniş, merkezci, halka açık bir alan olur; zihin kontrolü, baskı, disiplin, kaygı ve af ile gerçekleştirilen uygun politik düzen bölgesi olur. Estetik alan –veya, daha uygun bir deyişle, teatral anonim şirketinin ticari alanı– güç söyleminin kendiliğinden ayrılması ve bu güçten sapma ile oluşturulur.

Ve bu ikilik aslında, mimetik ekonominin doğası üzerine iki farklı anlatım türetir. Bir anlatımda, estetik canlandırma diğer tüm alışverişlerden farklıdır çünkü hiçbir şey almaz; sanat, saf bolluktur. Bunun dışında her yerde kıtlık vardır: sefiller "bir dönüm verimsiz toprağa, uzun çalırlara, kahverengi katırtırnağına, her şeye" (1.1.6-67) tutunurlar ve bir kişinin kazancı bir başkasının kaybıdır. Sanat çalışmalarında, aksine, nesneler taklit edilebilir, sahnelenebilir, herhangi bir kayıp veya bedel olmaksızın çoğaltılabilirler; aslında ödünç alınan şey, ödünç alma ile fazlaştırılır, çünkü hiçbir şey tüketilmez, hiçbir şey solup gitmez. Sanat mucizesi hayal gücünün özgürlüğü içinde ve dolayısıyla

bedenin sınırlamalarından serbest kalma içinde yerleşiktir. Başka şekilde sadece hararetli bir çalışmayla üretilen şey, sanatta sihirli bir komut tarafından üretilir. Bu komutun gücünü Shakespeare, Ariel'in Prospero'nun çağrısına verdiği yanıtta betimler:

Selam sana yüce efendim! Bilgin efendim selam!
Dile benden ne dilerse; uç de uçayım,
Yüz de yüzeyim, istersen ateşe dalayım,
Kıvrım kıvrım bulutlara binip gideyim.
Ariel ve cin dostları bir buyruğuna bakıyor.
(1.2.189-93)

Sanatın böyle saf bolluk olarak anlatımı belki de en kusursuz biçimde, tanrıçaları ve perileri ve dans eden orakçıları ve şu heybetli görünümü ile birlikte Prospero'nun maskeli balolu düğününde imgenir:

Ambarınız, samanlığınız boş kalsın.
Salkım salkım üzüm asmaları,
Meyve yüküyle eğilsin ağaç dalları.
(4.1.111-13)

Ama sıkıyönetim kanunlarının sonundaki dua bize mimetik ekonominin bir başka çeşitlemesi olduğunu hatırlatır. Bu çeşitlemenin içinde estetik değişimler, diğer tüm değişimler gibi, kurnazca gizlenmiş olsa bile, her zaman bir kayıp içerir. Bunun içinde, estetik değer, diğer tüm değerler gibi, etkin bir biçimde isteğe, özleme ve yokluğa bağımlıdır; bunun içinde sanatın kendisi –fantezi yüklü ve boş– kıtlığın asıl özüdür. Bu çeşitleme de kendi dışavurumunu *Fırtına*'da Prospero'nun gizli çalışmaları içinde gömülmesine karşılık ödediği büyük bedelin içinde, Ariel'in “acılar”ı ve “tuzağı” hakkında homurdanmaları içinde ve bolluğu betimlemiş olan maskeli balonun –“tuhaf, sahte ve karmaşık gürültü içinde”– aniden kayboluşu içinde ve Prospero'nun kendi parlak görünümünün “temelsiz dokusu” üzerine fazlasıyla kaygılı düşünceleri içinde bulur.

Shakespeare'in anonim ortaklığının kendi kültürel mirasçılara bıraktığı şey bu ikiliktir. Ve en sonunda asıl fayda gören tiyatro değil, farklı bir kurumdu; edebiyat kurumu. Shakespeare ölümünden sonra da bu kurumda temel bir paydaş olarak iş görmüştür – bir tiyatro adamı olarak değil, ama kitabın yazarı olarak. Shakespeare'in yaşamı sırasında,

Kral'ın Adamları ünlü oyun yazarlarının bir ciltlik toplamasının basılmasıyla hiç ilgilenmemiş ve aslında olasılıkla buna karşı çıkmışlardır; böyle bir kitabın dolaşımı, ortaklarının lehine değildi. Ancak diğer ortak girişimler (içinde bu çalışmaya da değinilen eğitim sistemi de buna dahildir) oyun yerinden çok metnin üzerinde yoğunlaşır.

Bundan dolayı eğer Shakespeare Prospero'nun adasını büyük Globe Tiyatrosu olarak kendisi tasarlamış olsaydı, onun yerine geçen nesiller o adayı, ciltlenmiş kitapta daha yoğun ve taşınabilir biçimde betimlenmiş olarak bulurlardı. Sahneden kitaba geçiş, ortak mülkü korumaya duyduğu temel ilgisi ile anonim ortaklığından, bir ilişkiler ağının genişlemesi ve kazançlı sömürüsüne duyduğu temel ilgisi ile çağdaş kuruma daha büyük bir geçişin belirtisidir. Belirli bir yere ve zamana ve topluluğa bağlı bulunan Evren'den farklı olarak, hatta gezici kumpanyasından farklı olarak, personel ve sahne donanımı ve oyun alanı kısıtlamalarıyla birlikte kitap, üstün bir biçimde taşınabilir. Bu onun en yakın coğrafi ve kültürel kökenlerinden, asıl üreticilerinden ve tüketicilerinden derhal çıkarılabilir ve sonsuzca çoğaltılabilir, dolaştırılabilir, değiştirilebilir, diğer zamanlara ve mekânlara ihraç edilebilir.⁴²

Bu oyunlar elbette tiyatrodan yaşamayı sürdürüler, ama Shakespeare'in başarısı ve bu başarının etrafında yükselen sanatsal deha inancı, onun toplanmış çalışmalarıyla giderek daha fazla özdeşleştirilmiştir. O oyunlar, İngiliz kültürünün en önemli edebi başarısı olarak yaygın bir biçimde kabul görmüştür. Benzer şekilde bunlar, bir Batı Uygarlığı fetişi (Stephano ile Trinculo'ya Prospero'nun boğazını kesmeyi öğütlediği zaman Caliban'ın merakla sezinlediği bir fetiş) olarak iş görürlerdi – ve bunu yapmaya devam ederler.⁴³

Ama önce kitaplarını almayı unutma;
Kitapları olmazsa, o da benim gibi şapşalın biridir;
Tek bir cin bile kalmaz emrinde.
Cinleri de en az benim kadar nefret ediyor ondan.
Hepsini yak kitaplarının.

(3.2.91-95)

Caliban'ın arzusuna tuhaf bir şekilde ironik bir bakış açısı getiren ve Shakespeare'in kültürümüzdeki ikiliğini örnekleyen (aynı anda yasa kaygısından azledilmiş uygar eğlencenin somutlaşması ve imparatorluğun aracı) bir öyküyle bitirmek istiyorum. Bu öykü H. M. Stanley –gazeteci

ve “Doktor Livingstone, sanırım?” ile ünlenen Afrika kâşifi– tarafın-
dan, “karanlık kıta” diye adlandırdığı yerdeki gezintilerinden aktarımla-
rı arasında anlatılır. Mayıs 1877’de Orta Afrika’da Mowa adında bir
yerdeydi. Öyküyü kendi sözcükleriyle anlatma işini ona bırakıyorum:

Mowa’da kalışımızın üçüncü gününde, arkadaşça davranışlarından dolayı
insanların arasında oldukça rahat hissederek, zaten zengin olan yerel sözcükler
dağarımı geliştirmek için not defterime nesneler için kullanılan terimleri yaz-
maya başladım. Yalnızca birkaç dakikalık yol almıştım ki, etrafıma üşüşmekte
olan insanların arasında garip bir karışıklık gözledim, ve onlar hemen koşarak
uzaklaştılar. Kısa bir süre içinde yaylada yüksek sesle ve keskin bir şekilde
çınlayan savaş naraları duyduk. Bundan iki saat sonra tüfeklerle donanmış
uzun bir savaşçılar sırasının yaylaya indiği ve kampımıza doğru ilerlediği görül-
dü. Orada onlar sayıca beş yüz ile altı yüz arasındaydılar herhalde. Diğer
tarafa biz, çok az miktarda hazırlık yapmıştık, öyle ki çarpışmaları asıl başlatan
olayda onlara karşılık vermemizi haklı çıkaracaktı. Ama onların arasında
birçok sağlam dostluk kurdum, ve kesin olarak inandım ki, açık bir uyum-
suzluğu önleyebilecektim.

Kampımızın doksan metre yakınında toplandıklarında, Safeni (Stanley’in
dostluk kurduğu bir başka kabilenin şefi) ve ben ayağa kalkarak onlara doğru
yürüdük ve tam ortada yere oturduk, yarım düzine kadar Mowalı yaklaştı, ve
shauri başladı.

“Sorun nedir, dostlarım?” diye sordum. “Nedensanki savaşmaya geliyormuş
gibi elinizde silahlarınızla ve böyle kalabalık bir şekilde geliyorsunuz? Savaşın!
Savaşın bizimle, dostlarınızla! ‘Adam sen de!’ Bu büyük bir hata, eminim.”

“Mundelé,” diye yanıtladı içlerinden biri, ... “bizim insanlarımız dün sizi
bir tara-tara (kâğıt) üzerine işaretler koyarken görmüşler.” “Bu çok kötü.
Topraklarımız harcanacak, keçilerimiz ölecek, muzlarımız çürüyecek, ve kadın-
larımız tamamen kuruyacak. Bizi öldürmek istemeniz için, ne yaptık size?
Size yiyecek sattık ve size her gün şarap getirdik. İnsanlarınız istedikleri yerde,
sorunsuzca, gezinmekte serbestti. Mundelé neden böyle kötücül? Eğer o tara-
tara’yı şimdi gözlerimizin önünde yakmazsanız sizinle savaşmak için toplandık.
Onu yakarsanız biz gideceğiz, ve şimdiye dek olduğu gibi sizinle dost olacağız.”

Onlara orada kalmalarını söyleyerek, geri döneceğime dair bir rehin olarak
Safeni’yi onların elinde bıraktım. Çadırım olay yerinden kırk beş metre bile
uzakta değildi, ama ona doğru giderken beynim bu batıl inanç çılgınlığını
engellenecek bir plan yapmakla uğraşıyordu. Not defterim büyük miktarda
değerli notlarla doluydu; çağlayanlar, dereler, köylerle ilgili planlar, yerleşke
taslakları, etnolojik ve filolojik ayrıntılar, iki octavo cildini doldurmaya yeterli
– her şey halkın ortak çıkarları içindi. Bunu vahşilerin çocuksu kaprislerine
kurban edemezdim. Kitap sandığımı karıştırırken, bir Shakespeare cildi
(Chandos baskısı) ile karşılaştım, çok yıpranmış ve oldukça kirletilmişti, ve
benim savaş-kitabımla aynı boydaydı; kabı da benziyordu, ve eğer kimse görü-

nüşünü çok iyi hatırlamıyorsa, not defterinin yerine geçirilebilirdi. Onu onlara götürdüm.

“Yakılmasını istediğiniz tara-tara bu mu dostlar?”

“Evet, evet, bu o!”

“Öyleyse alın bunu, ve onu ister yakın, ister saklayın.”

“M m. Hayır, hayır, hayır. ona dokunmayacağız. O fetiştiir. Onu siz yakmalısınız.”

“Ben mi! Peki, öyle olsun. Mowalı iyi dostlarımı memnun etmek için her şeyi yapacağım.”

En yakın ateşe kadar yürüdük. Birçok yorucu saat süren gecemde neredeyse katlanılamayacak üzüntülerle sıkıştığım da zihnimi rahatlatmaya yardım eden güler yüzlü yoldaşıma saygılı bir veda fışıldadım, ve sonra masum Shakespeare’i, törensel bir özenle üzerine çalıları yığarak, ağır ağır alevlere teslim ettim.

“Ah.h.h,” diye fışıldadı zavallı aldatılmış yerliler, rahatça iç çekerek. “Mundelé iyi, çok iyi. O, Mowalı dostlarını seviyor. Şimdi sorunyok, Mundelé. Mowainsanları kötü değiller.” Ve aralarında, Shakespeare’in Yakılışı’na son veren, neredeyse bir sevinç çılgılığı haykırdılar.⁴⁴

Stanley’in değerli not defteri, taslakları ve etnografik ve filolojik ayrıntılarıyla, daha sonra yaşamını sürdürdü ve Avrupa’nın tüm Afrika sömürgelerinin belki de en hırçını olan, Belçika Kongo’sunun haritasını çıkarmadaki ve onu örgütlemadaki üstün değerini kanıtladı. Stanley’in öne sürmüş olduğu gibi, her şey aslında halkın çıkarları doğrultusunda idi. Stanley’in ölümünden sonra, not defterleri varislerinin eline geçti ve daha sonra yıllarca kayıp olduğu sanıldı. Ama Kongo bağımsızlık kutlamaları sırasında yeniden bulundu ve yakın zamanda basıma hazırlandı. Basılmaları garip bir şeyi açığa çıkardı: Mowa’daki ziyareti için tuttuğu notlar yerlilerin onun yazmalarına kızdıklarını kaydederken –“Topraklarını öldürmek için güçlü bir ilaç hazırladığımı söylüyorlar”– Stanley, Shakespeare’in yakılışına hiç değinmiyor.⁴⁵ Belki de, onun çok fazla ilgilendiği o ortak çıkarı artırmak için, bu öyküyü uydurmuştur. O, anlatıcı etkilerini sadece iki kitapta kazanmış olabilirdi: Shakespeare ve İncil. Ve bunlardan ilkinin kendi not defterini kurtarmak için yaktığını itiraf etmiş olsaydı, okuyucularına karşı şüphesiz rezil olacaktı.

Bizim amaçlarımız doğrultusunda, öykünün “gerçekten” gerçekleşmiş olup olmadığı çok önemli değildir. Önemli olan Shakespeare’in içinde oynadığı roldür, aynı anda hem merkezci, hem de harcanabilir bir rol- ve, gizli bir biçimde, sadece harcanabilir değil, gerçekten önemli olan şey için harcanabilir: güce daha doğrudan hizmet eden yazma

eylemi için. Çünkü zaman zaman Shakespeare'in iktidarın sesi olduğuna kendimizi inandırabilirsek, yararları açısından çok daha önemli olan diğer söylemlerin de, (burada notlar ve sözcük dağarı ve haritalar) çoğunlukla var olduğunu kendi kendimize hatırlatmalıyız. Yine de o zaman Shakespeare'in marjinal olduğuna ve iktidar tarafından yola getirilmiş olduğuna kendimizi inandırmayı denersek, Shakespeare'siz o notları elde edemeyeceğini bize hatırlatacak olan, Stanley'in öyküsüne sahibiz. Elbette, bu yalnızca bir kaza –kitapların benzerliği kazası– ama öyleyse Stanley neden bu kitabı ilk sırada taşıyordu?

Stanley'e göre, Shakespeare'in tiyatrosu bir kitaba dönüşmüştü, ve daha sonra bu kitap güler yüzlü bir yoldaş, bir nezaket tılsımı, işe yarar kaygının değil, zorluğun içindeki rahatlığın kaynağına dönüşmüştü. Onun anlatımındaki kaygı –ve bu işe yarar değildi– yerliler arasındaydı, ve sadece, Caliban'ın ümit etmiş olduğu gibi, kitap yok edildiği zaman rahatlayabilirdi. Ama bir kitabın yok edilmesi sadece daha kullanışlı, daha öldürücü olan bir başkasını kurtarır. Ve Londra'ya veya New York'a geri döndüğünde, Stanley her zaman, güler yüzlü yoldaşının bir başka kopyasını (Chandos baskısı) satın alabilirdi.

Notlar

1

Toplumsal Enerjinin Dolaşımı

1) Klasik formülasyon W. K. Wimsatt, Jr. tarafından yapılır: “Her şiirde, başka şekillerde asla ifade edilemeyecek olan bir şey (bireysel bir sezgi – veya bir kavram) vardır” (“The Structure of the ‘Concrete Universal’ Literature içinde,” *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgement*, yay. haz. Mark Schorer, Josephine Miles ve Gordon McKenzie, ikinci basım [New York: Harcourt, Brace, and World, 1958], s. 403).

2) Elbette, geniş bir edebi çalışmalar dizisi, örtülü biçimde, ve bazen açık olarak, tiyatronun ortak yaşantısından söz eder: E. K. Chambers'in ortaçağ ve rönesans dönemlerinin teatral kurumları üzerine ansiklopedik çalışmaları, Glynne Wickham'ın erken İngiliz dönemleri hakkındaki ciltleri, Robert Weimann'ın Shakespeare ile popüler gelenek analizi, C. L. Barber'ın Shakespeare ve halk törenleri hakkındaki tartışması, Shakespeare'in birlikte çalışmış olduğu retorik araçları üzerine çok sayıda kitaplar ve makaleler, ve benzerleri. Şimdiki çalışma, rönesans kültürünün poetikasını keşfedecek bu ciltleri destekleme girişimidir.

3) Güçlü ve fazlasıyla bireyselleşmiş yaratıcı zekânın varlığını öneerebiliriz (ve hissedebiliriz), ama bu yaratıcılık ne bizi saf, asil bir üretme amma getti görüyor, ne de biçimsel, metinsel bir özerklik ele geçirebilir.

4) Romanlar ev halkına yüksek sesle okunmuş olabilirler, ama bu evet grubun farklılaşması tiyatro izleyicisinin örgütlenmesinden farklıdır

5) George Puttenham, 'The Arte of English Poesie', *Elizabethan Critical Essays* yay. haz. G. Gregory Smith, 2 cilt. (Londra: Oxford University Press, 1904) 2: 148. Bakınız, benzer şekilde, Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, Smith, 1: 201. Bu terim son olarak, özellikle Quintilian (*Instituio* 8. 3. 89) ve Scaliger'in (*Poetices* 3.27) yorumlamış olduğu şekliyle, Aristoteles'in *Rhetoric*'inden (33.2.2) çıkar.

6) Ve aynı zamanda 16. yy. sonları ile 17. yy. başlarından da önce, çünkü Shakespeare'in oyunlarının yaratılmasını sağlayan işlemler sayesinde mümkün olurlar. Her araştırmamanın kendi sınırları olduğu ve dahası belli anlar diğerlerinden daha önemli görüldüğü halde en azından kuramsal olarak bu zincirin sonu yoktur.

7) Jurgis Baltrusaitis, *Le Miroir: Essai sur une Légende scientifique: Révélation, science fiction, et fallacies* (Paris: Elmayan, 1978)

8) Bu bentler, "Lord Admiral'ın Adamları"ndaki kayıtlardan alınmıştır: *'Henslowe's Diary'*, yay. haz. R. A. Foakes ve R. T. Rickert (Cambridge: Cambridge University Press, 1961), ek 2., s. 320-25.

9) "An Acte to Restraine Abuses of Players" terimleri için bkz: E. K. Chambers, *'The Elizabethan Stage'*, 4 cilt (Oxford: Clarendon, 1923), 4: 338-9. Bu düzenlemenin ne kadar katı bir biçimde uygulandığı kesin değildir.

10) Bu manevralar her zaman başarılı olmamıştır. 1639'da bildirildiğine göre, "Geçen Perşembe, Talih oyuncuları sahne üzerinde bir mihrap, bir 'fagot' ve iki şamdan yerleştirerek önünde eğilmekten dolayı 1000 sterlin para cezasına çarptırıldılar, ve onlar bunun, eski bir oyunun yeniden canlandırılması, ve dinsizlerin tanrıları için bir mihrap olduğunu savunsalar bile; bu oyunun kilise törenlerine karşı saygısızlıkla kasıtlı olarak canlandığı açıkça görülüyordu" (alıntısı yapılan Gerald Eades Bentley, *'The Jacobean and Caroline Stage'*, 7 cilt (Oxford: Clarendon, 1941-68), 1: 277). Bentley bu anlatımın doğruluğu hakkında bazı fikirlerini söylemediğini belirtir.

11) Stephen Greenblatt, "The Cultivation of Anxiety: King Lear His Heirs", *'Raritan'* 2' (1982): 92-124. Erken çağdaş dönem anonim ortaklıklarının, alışlageldiği şekilde birbirlerinden aile terimleri kullanarak bahsettiklerini eklemeliyim.

12) "Dinamik dolaşım" Michel Foucault'nun deyimidir (*'L'Usage des plaisirs, 'Histoire de la sexualité'*'nin 2. cildi (Paris: Gallimard, 1984), s. 52-53).

13) Elizabethyen düzenlemelerin benim düşündüğümünden biraz daha yönetsel olduğunu savunmuş olan Glynne Wickham, yanıt olarak oyuncuların yaratıcı esnekliğini vurgular: Elizabeth dramasının sansürcülüğe karşı zaferini, 1. James ve Caroline oyuncularını bu dramaya –din adamlarının, belediye meclis üyelerinin ve Ticaret Odaları'nın bunu bastırma konusundaki kararlı çabalarına rağmen– hayat vermedeki başarısını en sonunda açıklayan şey; mevcut olanakların sınırları içinde yaratıcı bir şekilde uyarılma ve doğaçlama isteğiyle birlikte, oyun yazımına ve oyun üretimine karşı katı kuramcı, yaklaşımlardan kurtarılmadığı. (*'Early English Stages'*, 1300-1660', 2. cilt, 2. bölüm: 1576-1660 (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1972), s.208) Ama büyük gizem döngülerini bastıran ve lisanssız oyunculuk topluluklarını yasaklayanlar gibi, en şiddetli düzenlemelerin bazılarının, –Wickam'ın hatırladığı şekilde– başlıca Elizabeth ve I. James ortaklıklarına çok yardımcı olduğunu ekleyebiliriz.

14) Geriye dönük ve ileriye dönük gereklilik arasındaki bu ayrım üzerine düşünceler için, bkz. Pierre Bourdieu, *'Outline of a Theory of Practice'*, çev. Richard Nice (Cambridge University Press, 1977) Bourdieu'nun kitabını fazlasıyla imalı buluyorum.

15) Bu anlamda Bourdieu'nun "ekonomik çıkarların sınırlı bir tanımı olarak" bahsettiği şeyi yani kapitalizmin tarihsel ürününü çağrıştırebiliriz:

Görece özerk uygulama alanlarının oluşturulmasına bir süreç eşlik eder. Bu süreç içinde sembolik çıkarlar (çoğu zaman "tinsel" veya "kültürel" olarak tanımlanan süreçler) katı ekonomik çıkarlara karşıt olarak düzenlenmeye başlar. Bu ekonomik çıkarlar, ekonomik işlemler sahasında gereksizce kullanılan temel sözler olan "iş iştir" ile tanımlanmıştır. Katı "kültürel" veya "estetik" çıkar, çikarsız çıkar, ideolojik çalışmanın paradoksal ürünüdür. Bu çalışma içinde en dolaysız yoldan hak gözeten yazarların ve sanatçıların önemli bir yeri vardı ve bu çalışma süresince sembolik çıkarlar, maddi çıkarlarla karşılaştırılarak, yani çıkarlar olarak sembolik bir şekilde değersizleştirilerek özerkleşirler. (s.177)

2

Görünmez Mermüler

1) John Bakeless, *'The Tragical History of Christopher Marlowe'*, 2 cilt (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1942), 1: 111. Suçlu insan, ucuz eğlence, sihirbaz, hilekâr, anlatıcı, büyücü, oyuncu ve oyun yazarı gibi bağlantıları ile "Hokkabaz" zengin ve karmaşık bir sözcüktür.

2) Harriot üzerine, özellikle bkz. *'Thomas Harriot, Renaissance Scientist'* yay. haz. John W. Shirley (Oxford: Clarendon Press, 1974); Muriel Rukeyser, *'The Traces of Thomas Harriot'* (New York: Random House; 1970) ve Jean Jacquot, "Thomas Harriot's Reputation for Impiety", *'Notes and Records of the Royal Society 9'* (1952): 164,87. Harriot'ın kendi şöhretine yakın ilgi gösterdiği görülür; bkz. Daid B. Quinn ve John W. Shirley, "A Contemporary List of Harriot References" *'Renaissance Quarterly 22'* (1969): 9-26.

3) John Aubrey, *'Brief Lives'*, 2 cilt, yay. haz. Andrew Clark (Oxford: Clarendon Press, 1898), 1:286.

4) Raleigh'in soruşturması için bkz. *'Willobie His Avis'* (1594), yay. haz. G. B. Harrison (Londra: John Lane, 1926), ek 3, s. 255-71; Oliver'in öyküsü için, bkz. Ernest A. Strathman, *Sir Walter Raleigh: A Study in Elizabethan Skepticism* (New York: Colombia University Press, 1951) s.50

5) Elbette ateizmden "kurtarılmış" olmak üzerine bazı "tutucu" meslekler vardır. İhanet hakkında bkz. Lacey Baldwin Smith, "English Treason Trials and Confessions in the Sixteenth Century", *'Journal of the History of Ideas 15'* (1954): 471-98

6) Bkz.örneğin, William Strachey'in, Henry Estienne'in Herodotus üzerine açıklamalarından aldığı öykü: "10. Papa Leo, İncil'in bir bölümünü kendisine kaynak gösteren Kardinal Bembo'ya şöyle yanıt verdi: 'Yüce Kardinal, İsa'nın bu masalının bizim için nasıl bir değeri var?'" (William Strachey, *The Historie of Travell into Virginia Britania* (1612) yay. haz. Louis B. Wright ve Virginia Freund, Hakluvt Socitey 2. seri, no.103 (Londra, 1953) s. 101.

7) Jacquot, "Thomas Harriot's Reputation for Impiety" s.167. Bir başka resmi bildiride, Popham'ın uğursuzca şöyle dediği bildirilir: "İnsanların *Hereiat* hakkında neler söylediklerini biliyorsunuz." (John W. Shirley, "Sir Walter Raleigh and Thomas Harriot", *'Thomas Harriot, Renaissance Scientist'* s.27) Mantık (eğer uygun sözcük buysa) şöyle olacak gibiydi: Tanrı nesnelerin kurulu düzenini açıkça desteklediği ve suçluları sonsuz eziyetlerle cezalandırdığı için bir suçlunun Tanrı'nın varolmadığını

aptalca ikna edilmiş birisi olması gerekir. Diğer olası kuram günahkârlığı öne sürer; bu da insanların sahip oldukları bilgiyi suça yöneltecek kadar şiddetli olan iradenin yıkımıdır. Bu iki varsayım sıkça çakışır, çünkü ateizm, günahkârlığın özü olduğu gibi aynı zamanda en büyük çılgınlıktır.

8) Northrop Frye, *'On Shakespeare'* (New Heaven: Yale Universty Press, 1986), s. 10 (aynı zamanda bkz. s. 60: "Shakespeare'in toplumsal görüşü derinden derine tutucudur.") Franco Moretti, "A Huge Eclipse": Tragic Form and the Deconsecration of Sovereignty" *'The Power of Forms in the English Renaissance'*, yay. haz. Stephen Greenblatt (Norman, Okla.: Pilgrim Books, 1982) s. 31. İdeolojinin sorgulanmasına neden olan tarihsel olaylar için, bkz. Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield, "History and Ideology: The instance of Henry V", John Drakakis, *'Alternative Shakespeares'* (Londra: Methuen, 1989), s.205-27)

9) Burada Richard Baines'in, Marlowe'un bu varsayımı anlatımını yorumlayış şekli vardır: "Dedi ki... Dinin ilk başlangıcı yalnızca insanları korkuya boğmak içindi. Ka ba saba ve yontulnamış olan Yahudileri suistimal etmek üzere Mısırlıların tüm ustalıklanıyla yetiştirilmiş olduğu için, Musa için bu kolay bir işti." (C.F. Tucker Brooke, *'The Life of Marlowe'* (Londra: Methuen, 1930) ek 9, s.38) Diğer anlatımlar için, bkz. Strathman, *Sir Walter Raleigh*, s. 70-72,87.

10) "Şans eseri değil, kendi haklarıyla prens olanlara gelince; en büyükler arasında Musa, Keyhüsrev, Romulus, Theseus ve benzerlerini sayıyorum. Ve bir kişi, sadece tanrı tarafından kendisine emredilenleri yerine getiren Musa hakkında konuşmamalıdır. Buna rağmen o, kendisini Tanrı ile konuşmaya değer kılan erdem dolayısıyla hayran olunmayı hak eder. Ama krallıklar kazanmış veya kurmuş olan Keyhüsrev ve diğerleri düşünülünce, onların hepsi hayran olunmaya değer bulunacaklardır; ve eğer onların belirli edimleri ve yöntemleri incelenirse, bunların Musa'ya ait olanlardan farklı olmadığı görülecektir, onun böylesine yüce bir efendisi olduğu halde (che ebbe si gran precettore)" (Niccolo Machiavelli, *'The Prince'*, çevir. Luigi Ricci, yay. haz. E.R.P. Vincent (New York: Random House, 1950) s.20) Aynı ciltte, Christian Detmold *'Discourses'* ı çevirmiştir.

Buradaki ince ironiler, kiliseye ait prenslikler üzerine söylenen sözler içinde güçlendirilmiştir:

Onlar ya yetenek ile ya da talih ile kazanılmıştır; ama devamlılıkları bunlar olmaksızın gerçekleştirilmiştir. Çünkü onlar çok eski dinsel gelenekler yardımıyla desteklenmişlerdir. Bu gelenekler, prenslerini ilerleme ve yaşama şekilleri içinde güçlü kılacak güce ve niteliğe sahiptirler. Bu prensler tek başlarına korumadıkları eyaletlere, yönetmedikleri uyruklara sahiptirler ve eyaletleri, korumadıkları için ellerinden alınmazlar; uyrukları yönetilmedikleri için buna güvenmezler ve kendilerini bunlardan yabancılaştırmayı ne tasarlarlar ne de bunu becerirler. Bu yüzden sadece o prenslikler güvenli ve mutludurlar. Ama insan aklının alamayacağı kadar yüce nedenlerle desteklendikleri için, onlardan bahsetmekten sakınacağım. Çünkü Tanrı tarafından yüceltilmiş ve korunmuş olduklarından dolayı, onları tartışmak küstah ve aptal bir adamın işi olacaktır. (*The Prince* 41,42)

Bu paragraftaki kurnaz akıl sadece yıkıcı alaylara değil aynı zamanda "çok eski dinsel gelenekler" in aslında politik açıdan etkili olma olasılığına da bağlıdır.

11) Kyd, Brooke'ta *Life of Marlowe* ek 12, s. 107; Strathmann, *Sir Walter Raleigh* s. 25.

12) Jean Jacquot'da alıntı, "Raleigh'in 'Hellish Verses' ve 'Tragicall Raigne of Selimus', *Modern Language Review* 48 (1953): 1.

13) Bu, Pierre Lefranc'in önerisidir, *Sir Walter Raleigh, Ecrivain* (Quebec: Armand Colin, 1968) s. 673-74; Lefranc mısraların biraz farklı bir versiyonunu verir. (ek N, s. 673)

Raleigh'in bir serbest düşünür olarak şöhreti için, kendisine karşı elden ele dolaştırılan şiire bakınız. Şiirin nakaratı şöyledir: "Lanetli cehennem dostu, Zararlı (haylaz) Matchivell" (Lefranc, s.667) Raleigh'in teatral bir tavır için ünlü olduğunu ve böylece onun adına oyundan mısralar eklemenin akla uygun olacağını eklemeliyim.

14) Thomas Harriot, *A briefe and true report of the new found land of Virginia: of the commodities there found and to be raysed, as well marchantable, as others for victuall, building and other necessarie uses for those that are and shalbe the planters there; and of the nature and manners of the naturall inhabitants* (Londra, 1588) 'The Roanoke Voyages, 1584-1590' 2 cilt, yay. haz. David Beers Quinn, Hakluyt Society 2d, seri no. 104 (Londra, 1955), s. 375.

Bu anlatımın tanımlanan baskısı John White'in bu papazları ve onların nezaretindeki törenleri konu alan çizimlerini ve bunlarla birlikte "hokkabaz" adı altında dans eden bir figürün çarpıcı bir çizimini de içerir. Harriot'ın notu şunu açıklar: Çoğunlukla, büyülerle sık sık doğaya ters düşen ve garip jestler kullanan büyücüler ve hokkabazları vardı: Çünkü onlar şeytanlarla (Onlara düşmanlarının neler yaptıklarını ve diğer benzer şeyleri sorarlar) çok samimilerdir... Yerliler onların konuşmalarına saygı gösterirler ve çoğu zaman bunları doğru bulurlar." (Thomas Harriot, 'A Briefe and True Report', 1590 Theodor De Bry baskısının bir kopyası (New York: Dover, 1972), s.54) Metnimde bu baskıdan De Bry olarak bahsedeceğim.

Bir sonraki kuşakta William Strachey; sömürgecilerin güç sahibi oldukları zaman, "Tanrı'ya aynı geçer hizmeti göstermeleri gerektiğini" ileri sürecekti. "Bu, tüm Baal papazlarını bir araya getirerek, onları kendi Tapınak'larındaki son adama sevk ettiği zaman İsrail kralı Iehu'nun gösterdiği hizmettir" (*Historie of Travell*, s.94)

Yeni İngiltere'nin güneyindeki Algonquililer üzerine güncel bilgiye en iyi giriş; Bruce G. Trigger, yay. haz., *Handbook of North American Indians*, cilt 15, *Northeast* Washington, D.C.: Smithsonian, 1978).

15) Harriot bunun ardından dinsel korkunun disiplin gücünün, dinsel olmayan ceza ile desteklendiğini belirtir: "Her ne kadar hırsızlar, zamparalar ve diğer günah çeşitlerini işleyenler gibi suçlulara değer görülmüş bir ceza olsa bile; delillerin büyüklüğüne göre bazıları ölümle cezalandırılmıştır, bazıları haklarından yoksun bırakılmış, bazıları da dayak yemiştir" (De Bry,s.26).

16) Bkz. Karen Ordahl Kupperman, *Settling with The Indians: The Meeting of English and Indian Cultures in America, 1580-1640* (Totowa, N. J.: Rowman and Littlefield, 1975).

17) Şunu eklemeliyim ki, bu Avrupalılar kütlesini Amerikalı vahşilerden biraz daha iyi veya ayırt edilemez olarak tanımlamak derhal retorik bir metafor haline gelmiştir.

18) *Discourses* s.148. Bu gözlemin iç yapısı, kutsal otoriteye öykünmede Numa'nın gösterdiği beceriye ilişkin süregelen tartışmadır: "Bunların oldukça dinsel zamanlar oldukları doğrudur ve Numa'nın kendileriyle uğraşmak zorunda olduğu insanlar oldukça eğitimsiz ve batıl inançlı idiler. Bu da onlara herhangi yeni bir biçimi kabul ettirmesini sağlayarak tasarılarını yürütmesini kolaylaştırmıştır... Sonuç olarak Numa tarafından Roma'ya getirilen dinin, o kent'in huzurunun başlıca nedenlerinden biri olduğunu belirtirim." (147-48)

19) 1590'da Flaman yayıncı Theodor DeBry, Harriot'ın *Briefe and True Report*'unu yeniden bastığında, bu inancı görünür kılmıştı: John White'in göz alıcı Virginia çizimlerinden çıkarılan oymalarla birlikte, De Bry'nin baskısı eski dönem Pictlerin [İskoçya'da hatta Britanya'da Keltlerden önce yaşadığı sanılan halklardan biri -ç.n] beş oymasını da içerir, "büyük Britanya Yerlilerinin zaman zaman nasıl Virginia yerlileri kadar vahşi olabildiklerini göstermek için" (De Bry, s.75)

20) John White oymalarıyla ilgili tuttuğu notlarda Harriot aynı zamanda Hristiyanlığa doğru geniş çaplı bir Algonquili geçişine dair ümitlerini kaydeder: "Zavallı ruhların Tanrı'ya dair başka bilgileri yok, oysa ben onların gerçeği görmek için çok arzulu olduklarını düşünüyorum. Çünkü Tanrı'ya dua etmek üzere diz çöktüğümüz zaman, bize öykünmeye çalıştılar ve bizim dudaklarımızı kumuldattıklarını gördükleri zaman onlar da benzerini yaptılar. Bu yüzden onları kolaylıkla İncil ile ilişkilendirmek çok uygun olur. Merhametli Tanrı onlara bu iyiliği bağışlar." (De Bry, s.71)

21) Richard Hakluyt, *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of English Nation*, 12 cilt, (Glasgow: James Maclehose and Sons, 1903-5), 10:54

22) Bu durum Shakespeare'in 'Fırtına'sında gülünç bir şekilde betimlenir. Sarhoş Caliban, Prospero'ya karşı isyan ederken şarkı söyler:

Su kesmek yok artık
Balık tutalım diye;
Oduna gitmek artık
Keyfi istediğinde.
Ne tabak kazanacak
Ne bulaşık yıkanacak.
(2.2.180-83)

23) Avrupalılar'ın açıkça görülen duyumsamazlığının temel kaynaklarına ilişkin alternatif bir açıklama için bkz. Karen Ordahl Kupperman, "Eski Jamestown'da Duyumsamazlık ve Ölüm" *Journal of American History* 66 (1979): 24-40. Kupperman, eski sömürgecilerin ölümü ile Kore tutuklu kamplarındaki Amerikalı tutukluların ölümleri arasında belirgin koşutluklar olduğunu öne sürer.

24) Bu kataloglar üzerine, bkz. Wayne Franklin, *Discoverers, Explorers, Settlers: The Diligent Writers of Early America* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), s. 69-122.

25) Alıntı, Edward Rosen, "Harriot's Science: The Intellectual Background", Shirley'de, 'Thomas Harriot, Renaissance Scientist', s.4

26) Donald Friedman, özel yazışma. Friedman şöyle devam eder: "Bunun sonucunda şöyle bir nokta çıkar ki; Harriot'ın 'yıkım'ın farkında oluşu, bu nedenle, 'putperestlerden başka ne bekleyebilirsiniz?' tavrı içinde tasarlanabilir.

27) Francis Bacon, *The New Organon*, 1. Kitap, özdeyiş 129, Francis Bacon: A Selection of His works, yay. haz. Sidney Warhaft (New York: Odyssey, 1965) s. 373. James Carson'a verilen bu referans için minnettarım.

28) Yeni dünyadaki İngiliz teknolojisi için kullanılan "hokkabaz" teriminin daha iyi bir örneği için, bkz. William Wood, *New England Prospect* (London, 1634), s.78; alıntı, Karen Ordahl Kupperman, "English Perceptions of Treachery, 1583-1640: The case of the American 'Savages'", *Historical Journal* 20 (1977): 263-87.

29) Spenser'da putperest tapınmasına yönelik bu ilkel eğilim Katolik kilisesinin günahkâr çıkarlarını sağlar ve bu düşüncenin bazı yansımaları Harriot'ın metninde

bulunabilir. Burada bu düşünce, kökten bir öz-suçlamanın farkındalığına karşı daha fazla yalıtım sağlayacaktır. Dinsel nesneler fetişizmi, tinsel ve maddesel olan arasındaki karışıklık; katolikliğe karşı sıkça kullanılan bir Protestan suçlaması olduğu kadar, yıkımcı rahiplerin insanları kontrol altına almak için putperestliği alay edercesine besleme görevidir. White resimleri için tuttuğu notlarda Harriot bazen Algonquillilerin “kiliselerinde” iki veya üç tane “putları” olduğunu ve bunları “korkunç görünecekleri şekilde karanlık bir köşeye yerleştirdiklerini” belirtir. Ölü kabile reisinin kemiklerini gözeten rahibin “gece gündüz dualarını mırıldandığını” belirtir ve Kızılderililerin etrafında dans ettikleri direkleri “peçeleriyle örtünmüş rahibelerin yüzlerine benzer başlar olarak oyulmuş” (De Bry, s. 71-72) biçimde tanımlar. Bu Protestan polemığının tanıdık dilidir ve İngilizlerin Algonquillileri sadece yanlış tapınmalarından değil, aynı zamanda Katolik İspanyollar ve Fransızlar tarafından yayılmış, garip bir şekilde aynı türden olan, yanlış tapınmadan da kurtardıklarını anımsatabilir. Ancak Harriot’ın Kızılderili ve Katolik arasındaki benzerliği nadiren öne sürdüğü belirtilmelidir.

30) John Calvin, *Institutes of the Christian Religion*, 2 cilt, yay. haz. John T. McNeill, çev. Ford Lewis Battles, Library of Christian Classics, cilt 20-21 (Philadelphia: Westminster Press, 1960), I: 1.3.2, s.44-45. Bunun için ve bunu izleyen John Coolidge referansı için minnettarım.

31) Richard Hooker, *Works*, 3 cilt, yay. haz. John Keble (Oxford: Oxford University Press, 1836), 2:5.1.3, s. 21

32) J. G. A. Pocock, *The Machiavellian Moment: Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition* (Princeton: Princeton University Press, 1975).

33) Karşılaştırınız; Walter Bigges’in, Drake’in 1586’daki Florida ziyaretini anlatımı: “Vahşi insanlar ilk önce bizim adamlarımızla kaynaşarak hızla öldüler ve kendi aralarında onların bu kadar çabuk ölmelerini sağlayan şeyin İngiliz Tanrısı olduğunu söylediler.” (Quinn, *The Roanoke Voyages* 1:306)

34) Ateistlere yönelik arayış bir koşutluk önerir: Ateizm ihanetin nedenidir ve ihanetin gerçekleşmesi de ateizmin varlığının kanıtıdır.

35) Ancak “görünmez mermiler” kavramının kasıt ve dolayısıyla da ölümcüllük anımsatıldığını belirtmeliyiz.

36) Guido Calabresi ve Philip Bobbitt, *Tragic Choices* (New York: W.W. Norton, 1978), s. 195. *Tragic* teriminin yanıltıcı olduğunu düşünüyorum. Çünkü aynı stratejiler, trajedinin genel beklentilerini veya kısıtlamalarını çağrıştırmayan durumlarda da algılanabilir.

37) John Upton, *Critical Observations on Shakespeare* (1748), *Shakespeare: The Critical Heritage*, yay. haz. Brian Vickers, 3. cilt, 1733-1752 (London: Routledge and Kegan Paul, 1975), s. 297; Maynard Mack, *IV. Henry/1’in Signet Classic* baskısına giriş (New York: New American Library, 1965), s. XXXV.

38) Bu cümlelerdeki ‘biz’ kimdir? Ben hem oyunun sahne geleneğine, hem de eleştirel geleneğe gönderme yapıyorum. Bu, oyunun Hal’a yönelik acı bir saldırı olarak sahnelenemeyeceği anlamına gelmez; ama böyle bir sahneleme, oyunun başlangıcından beri ve daha doğrusu Prens Hal’ın tüm ideolojik mitinin oluşumundan beri etkili olan akıma karşı savaşıktır.

39) Shrewsbury çatışmasında Falstaff ölü taklidi yaparken, arkadaşının bedenini gören Hal, ürkütücü bir sembolik uygunlukla, cesedin gerçekten içinin boşaltılmış olduğunu düşünür. Hal çıkınca, Falstaff ayağa kalkarak itiraz eder. Falstaff büyük

bir et yığını ise, Hal de gerçek zayıf adamdır: Falstaff'ı onu "seni zavallı aç", diye çağırır (2.4.244). Hal'ın bakış açısından, Falstaff'ın şişmanlığı onun herhangi bir değere sahip olmasını bile engeller: "senin bu bağrında inanca, gerçeğe, ve dürüstlüğe yer yoktur; o, ağzına kadar bağırsaklar ve diyafram ile doludur" (3.3.153-55)

Burada ve IV. *Henry*/I tartışması boyunca Edward Snow'a minnettarım.

40) William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London: Chatto and Windus, 1968), s. 103.

41) Bkz. S. P. Zitner, "Anon, Anon; or, a Mirror for a Magistrate," *Shakespeare Quarterly* 19(1968): 63-70.

42) Daha doğrusu, oranlar yeniden dağıtılmıştır. Örneğin, V. *Henry* oyununda canlandırılan dünya olağanüstü biçimde geniş, çeşitli ve devingen iken; sahnenin kendisinin sıkıntılı ve kısıtlı olduğu konusunda ısrarlıdır:

Sığar mı bu kücücük deliğe
Fransa'nın engin düzlükleri? Ya da bizi alır mı
İçine bu tahtadan şatolar
Agincoourt'un insanı ürperten havasında?
(Prolog, 11-14)

Koro, bu çelişkiye dikkat çekerek onu "Düşüncenin amansız örsü ve *tezgâhında* (5.0.23) alt etmesi konusunda izleyiciyi uyarır. Bizler bunu bir güç dengesi ile değil, hayal gücünün çalışması yardımıyla düzeltilmesi gereken bir dengesizlik ile birlikte yapmalıyız:

Düşüncenizdeki zaafı parçalayın
Her adam kendini bin parçaya ayırsın ki,
Hayali bir kudret yaratsın.
(Prolog, 23-25)

43) "Merkez" olarak almış olduğumuz şey, en uzak çevrenin parçası olabilir. Daha da rahatsız edici olan, hem tiyatronun hem de gücün topografik anlatımları, yanılısamlar olabilirler: kişinin kendisini güvenli bir biçimde başkalarıyla ilişki içinde konumlandırmasının bir yolu olmayabilir.

44) Bkz., örneğin, Victor Turner, *Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca: Cornell University Press, 1974).

45) Bunun kanıtı Karen Kupperman tarafından fazlasıyla belgelenmiştir, *Settling with the Indians*.

46) Thomas Harman, *A Caveat or Warening, for Commen Cursetors Vulgarely Called Vagabones, Cony-Catchers and Bawdy Baskets*, yay. haz. Gamini Salgado (Middlesex: Penguin, 1972), s. 146.

47) Ölüler diyarının Elizabeth dönemi betimlemelerinin sorunları üzerine, bkz. A. L. Beier, *Masterless Men: The Vagrancy Problem in England, 1560-1640* (London: Methuen, 1985).

48) (Gilbert Walker?) *A manifest detection of the moste vyle and detestable use of Diceplay* (kopya 1552), Salgado, *Cony-Catchers and Bawdy Baskets*, s. 42-43.

49) Norman N. Holland; IV. *Henry*/2 Signet Classic baskısında (New York: New American Library, 1965), s. XXXVI.

50) Bkz. Frank Whigham, *Ambition and Privilege: The Social Tropes of Elizabethan Courtesy Theory* (Berkeley: Univestry of California Press, 1984).

51) İhanete halkın verdiği yanıtı ölçmek son derece zordur. Lawrence Stone, onyedinci yüzyılın başlarında bir geçiş olduğunu savunur: “Onaltıncı yüzyılın sonuna kadar insanlar üstün güçlerle aniden saldırılar düzenlemede ve yere düşen bir adamı vurmada onursuz bir şey görmüyorlardı. Ama onyedinci yüzyılın ikinci on-yılına gelindiğinde, böyle davranışlar giderek ayıplanmaya ve çok daha az görülmeye başladı” (Lawrence Stone, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, kısaltılmış baskı (New York: Oxford University Press, 1967), s. 109).

52) İngiliz güçleri arasında İrlandalıların da bulunmasının özel bir önemi vardır, çünkü Koronada belirttiği üzere, bir İngiliz sefer ordusu oyunun o anında İrlandalıları ele geçirme girişimindeydi. Bu girişimin dört yüz yıl içinde bir anakronizm haline gelmemiş olması, oyunun acı ironilerinin en önemlisi değildir.

53) Bir İngiliz beyefendisinin veya hanımefendisinin Fransızca öğrenmesinin, bir Fransız’ın İngilizce öğrenmesinden çok daha olası olduğu, Elizabeth dönemi izleyicisinin en azından bazılarının gözünden kaçamazdı. Steven Mullaney bu dil dersinin, Shakespeare’in “Hal’ın cömertliğinin karmaşık odağında yer alan uygunsuzluklara geriye dönük bir bakışı” olduğunu öne sürer. IV. Henry’nin ilk ve ikinci bölümlerinde diğerinin kullandığı dili kaydetme işi bir trajedi unsuru içerse bile, bunun V. Henry’deki eşdeğerinde yalnızca Fransız farsının ruhu vardır. (Steven Mullaney, “Strange Things, Gross Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Cultures in the Late Renaissance,” *Representations* 3 (1983): 63-64)

54) “Bu, kulağa ikiyüzlülük veya ahlaksızlık gibi gelmez. Başpiskopos görevini inançla terk eder, çünkü bu onun akılcılığının kusursuzluğunu simgeler... Henry saldırganlığa özendirmez” (J. H. Walter, *King Henry V*, Arden baskısı (Londra: Methuen, 1954), s. XXV).

55) Tüm anlatımlarda öldürme oranı İngilizlerin yararınadır, ama Shakespeare Holinshed’den en uçtaki figürü benimser. Holinshed bizzat şunları ekler: “Daha fazla kabul görmüş diğer yazarlar, beş ya da altı yüzden fazla İngiliz’in katledilmiş olduğunu doğrularlar” (Holinshed, V. Henry’nin Oxford Shakespeare baskısında, yay. haz. Gary Taylor (Oxford: Oxford University Press, 1984), p. 308). Benzer şekilde, Shakespeare İngiliz ordusuna zafer kazandıran taktiklere hiç değinmez. Bu zafer, sanal bir şekilde olağanüstü olarak sunulur.

56) V. Henry baskısındaki uzun bir ekte Gary Taylor bu satırlardaki “bütün”ü (“all”) “kötü”ye (“ill”) çevirerek düzeltmesini savunma girişimindedir. Buna gerekçe olarak, Claudius’un pismanlığının güçsüzlüğünü anlatan satırlarda geçen bir yorumlamayı iletmenin bir oyuncu için zor olduğunu, iletile bile bunun “Agincourt zaferini ahlaksal ve dramatik olarak anlaşılabilir hale getireceğini söyler” (Taylor, s. 298). Bu bölümde taslağını çizdiğim yorumlayıcı çerçeve, Folio okumasını tamamen anlaşılır kılacaktır; benim anlatımınca zaferin etkisi oyunun ahlaksal sorunlarıyla güçlendirilir.

57) Gower’in dizesindeki (“böylece Kral, o en değerli olan, her askerin tutuklusunun boğazını kesmesine neden oldu” (4.7.8-10)) kasıtsız ironiyi indirgemek üzere, Taylor yıkıcı ve bence inanılması güç bir girişimde bulunur: “Gower (tüm editörlerin ve eleştirmenlerin kendisini anlamış görüldüğü gibi), ‘kral yük trenine yapılan saldırı yüzünden tutukluların idam edilmesine neden olmuştur’ demez; ‘sonradan gelen Fransız yönetiminin barbarlığını gördüğünde, kral tamamen haklı olarak tutukluların ölümüne

neden olmuştur' der (Taylor, s. 243). Bizler bu dizeyi Taylor'un mantığıyla anlamış olsaydık, bu çözülmüş olan politik sorundan çok daha kötü olan ahlaksal bir soruna yol açacaktı.

58) Bkz. Norman Rabkin, *Shakespeare and the Problem of Meaning*'deki aydınlatıcı tartışma (Chicago: Univesity of Chicago Press, 1981), s. 33-62

59) Bu, Agincourt arifesinde Hal'ın bölüklerine verdiği sözde dikkatle tekrar edilen övgüdür: "o asla böyle alçak olamaz / Bugün onun durumunu yumuşatacaktır" (4.3. 62-63). Bu söz, çatışmanın ardından sessizce unutulur.

60) Bu varsayımın göz alıcı bir incelemesi için, bkz. D. A. Miller, "The Novel and the Police", *Glyph* 8 (1981): 127-47.

61) Alıntı, J. E. Neale, *Elizabeth I and Her Parliaments, 1584-1601*, 2 cilt (London: Cape, 1965), 2: 119. Tiyatro ile mutlakçılık arasındaki karmaşık ilişki için, bkz. Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political theater in the English Renaissance* (Berkeley: University of California Press, 1975); Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature: Jonson, Shakespeare, Donne, and Their Contemporaries* (Baltimore: John Hopkins Univesity Press, 1983); Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology, and Power in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries* (Brighton: Harvester, 1983); Greenblatt, *The Power of Forms in the English Renaissance*; Steven Mullaney, "Lying like Truth: Riddle, Representation, and Treason in Renaissance England," *ELH* 47 (1980): 32-47; Paola Colaiacomo, "Il teatro del principe," *Calibano* 4 (1979): 53-98; Christopher Pye, "The Sovereign, The Theater and the Kingdome of Darknesse: Hobbes and the Spectacle of Power," *Representations* 8(1984): 85-106.

62) *The History of King Richard III*, yay. haz. R. S. Sylvester, *The Complete Works of St. Thomas More*, 3. cilt (New Haven: Yale University Press, 1963), s. 80,

63) Clifford Geertz, "Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power," *Culture and Its Creators: Essays in Honour of Edward Shils*, yay. haz. Joseph Ben David ve Terry Nichols Clark (Chicago: University of Chicago Press, 1977), s. 160.

64) *Lear*'da, tanık olduklarına artık katlanamayan ve İngiltere'nin yarısının meşru yöneticisi olan efendisi Cornwall'ı kahramanca bıçaklayan isimsiz uşak, burada taslağı çizilenden farklı bir politik dünyada yaşar; bu, Shakespeare tarafından trajik olduğu gösterilen bir dünyadır.

65) Belki bizler Shakespeare'i; yankılanan bir politik karar için hiçbir alternatifin tatmin edici olmadığı; kendisinin şu veya bu grubun taraftarı olarak kuşku duymadan açığa vurma baskısının dar, ahlak açısından adi, politik açıdan aptalca görüldüğü; en çekici politik çözümün seçenekleri açık ve durumu akışkan tuttuğu görüldüğü bir anda yazarken tasarlamalıyız.

3

Kurgu ve Sürtünme

1) *Montaigne's Travel Journal*, çev. Donald M. Frame (San Francisco: North Point Press, 1983), p. 5. *Introduction av traité de la conformité des merueilles anciennes les modernes. ov traité preparatif à l'Apologie pour Herodote* (1579)'ta Henri Estienne, otuz yıl kadar önce meydana gelen benzer bir olaydan bahseder: "C'est qu'une fille

natiue de Fontaines, qui est entre Blois & Rommorantin, s'estant desguisee en homme, seruit de valet d'estable environ sept ans en vne hostellerie du fauxbourg du Faye, puis se maria á vne fille du lieu, avec laquelle elle fut enuiron deux ans, exerçant le mestier de vigneron. Apres lequel temps estant descouuerte la meschancete de laquelle elle vsoit pour contrefaire l'office de mari, fut prise, & ayant confessé fut lá bruslee toute viue" (s. 94-95)

2) Michel Foucault, *The History of Sexuality*, 1. cilt, çev. Robert Hurley (New York: Rondon House, 1978), s. 53-73. Foucault modern dönemde, cinsel rollerin yasal tanımlamalarından uzaklaşarak, cinselliğin açık sırrının sonsuzca ince işlenmiş tutarsız açığa vurumlarına doğru büyük ölçüde bir kayma olduğunu öne sürer.

3) Shakespeare'in 'Onikinci Gece' için kullandığı temel kaynaklardan birinde, Barnaby Riche okuyucularına öyküsünde şunu söyler: "Bayan Yanlışlık bir erkek ve iki kadından oluşan âşıklar yığınıyla öyle güzel oynar ki, en bilge yargılarının bile şaşkınlığa düştüğünü fark edersiniz" Riche *His Farewell to Militarie Profession* (1581), *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 cilt, yay. haz. Geoffrey Bullough (London: Routledge and Keagan Paul, 1958-75), 2: 345). "Yanlışlık", bence, yoldan ayrılmak veya gezinmek (benim sapma dediğim şeyin bir çeşidi) için etimolojik güce sahiptir.

4) John Manningham'ın onyedinci yüzyılda bu oyunun özetini yazarken yanlışlıkla Olivia'dan bir dul olarak söz eder – bence bu, hayalin normalleştirilmesinin bir işaretidir (Onikinci Gece'nin Arden baskısında, yay. haz. J. M. Lothian ve T. W. Craik (London: Methuen, 1975), s. XXVI).

5) Manastırın imgesi içinde, Olivia'nın yemini Shakespeare'in Protestan izleyicileri için yaşamı reddeden keşiş yeminleri ile bağlantılar bulur. Bu yeminler, kutsal izdivacın içine girerek, bedeninin meşru isteklerini onurlandırmak için bozulmalıdırlar. Theseus inatçı Hermia'yı "bir rahibenin giysisi / Daima karanlık manastıra kapatılmış" (1.1.70-71) ile tehdit ettiği zaman *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın onun "soğuk verimsiz ay için okuduğu tınılı ilahileri" (1.1.73) ile kapanmayacağından emin olabiliriz. Aksi takdirde komedi, ılık kanın ve verimli birliğin zaferini kutlayacaktır. Benzer şekilde, Isabella yalnızca "daha katı bir rahibeler/sınırlama üzerinde" (1.4.4-5) arzusuyla, etkin biçimde manastırın ararken, oyunun onun arzuları üzerinde baskın çıkacağını öngörürüz. *Kısasa Kısas*'ın kapanışında, Dük'ün katı ve yanıtız kalınış önerisinin – "Bana elini ver ve benim olacağımı söyle" (5.1.492)– garipliği kadar; eğer bu kadın kahrman, kendilerini Saint Clare'e adayanlara teslim edileseydi bu İngiliz komik gelenekleri kapsamında da garip olacaktı. Ve *Aşkın Boşa Giden Emeli*'nin başlangıcında genç Fransız lordları kadınların görüntüsünden üç yıl için vazgeçmek üzere yemin ettikleri zaman, prensesin ve hanımlarının gelişine ilişkin acil bir bildirinin olmaması bizi şaşırtacaktı.

6) Burada, tıpkı *Onikinci Gece*'nin açılışında her yerde olduğu gibi, Orsino oyunda Dük ile kontesin birliği ile konunun açılmasıyla ilişkili olarak aşk içindeki o kocaman teklifi tasarlar. Ve bu teklik, sevgilideki tüm rakip duyguları yok etme gücüne sahip 'parlak altın mızrak' üzerinde açık bir biçimde odaklanır. Eğer Orsino için herhangi bir psikolojik gelişim tasarlanırsa bu, çoğul duyguları kabullenmenin içinde yatar. Onun bu yönde geliştigi çok açık değildir, oysa becerikli bir oyuncu kapanışta Orsino'nun arzusunu Cesario / Viola ve Olivia arasında ikiye böldüğünü ortaya çıkarmayı becerebilir.

7) Oyunu Şubat 1602'de görmüş olan avukat John Manningham, geçmişte olanların birçoğunu derhal hatırlamıştır: "Ziyafetimiz sırasında bir oyun gördük, adı Onikinci

Gece idi, veya siz ne dersiniz. *Yanlışlıklar Komedyası*'na veya Plautus'taki *Menecimi*'ye benziyordu ama daha çok İtalyancada *Inganni* diye bilinene yakındı" (Arden baskısı, XXVI). Manningham'ın "Şub: 1601" tarihi eski tarzdadır. Manningham, kendisini özgün –"iyi bir uygulama"– olarak etkileyen Malvolio olaylar zincirini kabaca tarif etmiş, ama asıl olaylar hakkında daha fazla bir şey söylememiştir: galiba benzerlerinin basit gösterimi, oyunun asıl biçimini hatırlaması için yeterli görünmüştür.

8) Eylem biçiminde "kısaltılmış olacaktı" olan "-caktı" kalıbı, hem Olivia'nın yerine getirilmemiş arzularına, hem de, *doğanın etkisiyle olmasaydı*, bu arzuların mantık dışı sonuçlarına gönderme yapar. Çok küçük bir dramatik etkisi olmasına rağmen bu hafif salınım fark edilmeye değer çünkü oyunun arzu ve edilgenlik arasındaki büyük ölçüde salınımını içerir.

9) Somerset Kontu ile dul Essex Kontesinin skandallarla dolu evlilikleri (1613) için Donne'nin yazdığı düğün kasidesi, "Kişilerin Eşitliği" başlıklı şu kıtayı içerir:

Ama anlayışsız Musa, bu yeni çiftin
Hangi yüreğini, hangi gözünü ödüllendireceksin.
Erkeğin gözü kadındaki kadar pırıltılı ve
Kadının kalbi erkeğinki kadar aşk doluyken?
Ne kadar güzel olduklarına bir bak ve sonra da
Gör, damat bir kızdır, erkek değil.
Ama eğer iş dedikodularla savaşıma cesaretindeyse,
Erkek diyebilirsin o zaman geline.
Şans ya da hayranlık sanatı,
İkiye bölmüştür onları, o zaman sen söyle, hangisinin doğası
■daha değerlidir.
Çünkü ikisinin de yanan gözleri, seven kalpleri vardır.

Bu minyatür Shakespeare komedyası, en azından kısmen, erkek hayranlarına karşı belirgin bir erotik ilgi duyan bir kral için sahnelenmiş gibi olacaktı. (Bu Paul Alpers referansı için minnettarım).

10) Sebastian'ın "Hangi isim? Hangi soy?" sorularını Viola, baba adıyla yanıtlar (aslında annenin soy sorusuyla ilgisi yoktur.): "Sebastian benim babamdı" (5.1.231-32). Orsino'nun adının ilk belirtildiği yerde, Viola şunu söyler: "Orsino! *Babamın adını onda duydum*" (1.2.28). Oyunun kapanışında; bu isimlendirmenin bir toplumsal eşitlik ölçüsü belirtmiş olması gerektiğini öğrendiğimiz zaman, bu diyalog doğal olandan yine toplumsal olana doğru kayar. Yani, cinsiyet karmaşasına rağmen, toplumsal çelişkiye dikkat edilmesi, doğal olan için duyulan bir ilgi ile açıkça yolundan saptırılmıştır; şimdi toplumsal olan, dikkati doğal olandan kaydırma yardımıyla yüz değiştirir. Bu oyun, Malvolio'nun kederli durumunu betimlerken, Orsino'yu Viola ile eşleyerek hızla sonuca ulaşır. "Nom-du-Pere"nin transseksüellikle ilişkili olarak *Lacancı* bir çözümlemesi için, bkz. Catherine Millot, *Horsex: Essai sur le transsexualisme* (Paris: Point Hors Ligne, 1983), özellikle s. 29-43.

11) C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy* (Princeton: Princeton University Press, 1959), s. 245.

12) Sonradan Marin adını alan Marie, bu konuda biraz şüphede idi, ama Jeane'ın hatırladığı, ilk gece dört defa seviştikleri idi; Jeane, Marin ile son kocası ile olduğundan daha çok cinsel zevk –"ve büyük tatmin"– duyduğunu açığa vurmuştur (Jacques Duval, *Des Hermaphrodits, Accouchemens des Femmes, et Traitement qui est requis*

pour les relever en santé, et bien eleuer leurs enfans (Roven, 1603), s. 392). Jeane'n ilk gece ile ilgili anlatımı üzerine düşülen marjinal not şudur: "Belle confirmation de promesse de mariage."

13) Bildiğim tek uzaktan karşılaştırılabilir olayda, mahkeme aynı şekilde şaşırmış görünüyordu, ama verdiği karar belirgin ölçüde farklıydı (ve bildiğim kadarıyla benzeri görülmemiştir): Bu, 1570'lerde Newcastle yakınında Tyne yöresinde doğan Thomasine Hall'ın olayı idi. On iki yaşındayken Thomasine annesi tarafından, teyzesiyle birlikte yaşamak üzere Londra'ya gönderildi ve burada on yıl kaldı. Anlatıldığına göre Cadiz eylemi sırasında saçlarını kesti, adını Thomas olarak değiştirdi, ve gönüllü olarak askere gitti; daha sonra Londra'ya geri döndü ve yaşamını yeniden bir kadın olarak devam ettirmeye başladı; daha sonra elişini terk ederek yine bir erkek olarak gemiyle Virginia'ya gitti; daha sonra bir kez daha Thomasine oldu ve bir oda hizmetçisi olarak hizmet etti. 1629'da Meclis'in ve Virginia Genel Mahkemesi'nin önüne getirilerek "neden kadın giysileri içinde dolaştığı" sorulduğunda Thomasine o unutulmaz, ve anlaşılmaz, yanıtı verdi; "Kedi'm için bir lokma bulmak için kadın giysileri içinde dolaşıyorum". Yargıçlar açıkça, çözülmemiş cinsel belirsizliğin; mide bulandırıcı cinsel dönüşümden daha dayanılabilir olduğunu duyumsadılar; onaylanmış çift eşeylik içinde donmuş bir figürü, bir durumdan diğerine kolayca ve beklenmeyen zamanlarda geçen birine tercih ediyorlardı. Buna göre, Hall'ın "bir erkek ve bir kadın" olduğunun yayımlanmasını emrettiler, ve giymesini şart koştukları giysiler içinde bu ikiliğin üzerinde durdular: "Erkek giysileri içinde dolaşacak, sadece başında bir Cyse ve Crosclath(?) olacak ve üzerine önlük takacak" (*Minutes of the Council and General Court of Colonial Virginia, 1622-1632, 1670-1676*, yay. haz. H. R. McIlwaine (Richmond, Va.: Virginia State Library, 1924), s. 195).

14) Michelle Z. Rosaldo, *Knowledge and Passion: Ilongot Notions of Self and Social Life* (Cambridge: Cambridge university Press, 1980), s. 231; ayrıca bkz. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, çev. Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977):

Bireyin bir tarihçesi asla kendi grubunun veya sınıfının ortak geçmişinin belli bir tanımlamasından başka bir şey olmadığı için, *her bireysel düzen-sistemi* diğer bütün grup veya sınıf çevresinin *yapısal bir çeşitlemesi* olarak görülebilir; ve bu, sınıfın içinde ve dışında yer alan rotaların ve konumların arasındaki farkı açığa vurur. "Kişisel" tarz, aynı yaşam alanının tüm üretimini, gelenekleri veya yapılan işleri, işaretleyen özel damga; asla bir dönemin veya sınıfın *tarzı* ile ilişkili olarak bir *sapmadan* fazlası değildir. Böylece, sadece biteviyeliği ile değil ... aynı zamanda bütün "tarz"ı oluşturan farklılığı ile de ortak tarza doğru geriye ilişki kurar. (86)

15) Bu tarz öyküler edebi kurgularla sınırlı değildir. bu yüzden, örneğin, onaltıncı yüzyıl tarihçisi Robert Fabian üç Yeni Dünya vahşisi hakkında yazar. VII. Henry'ye bu vahşilerin "hayvan postu giydiklerini, ve çiğ et yediklerini, ve onları kimsenin anlayamayacağı bir şekilde konuştuklarını, ve davranışlarıyla sanki etrafa yayılan hayvanlara benzediklerini" anlatır ve şöyle devam eder: "İki yıl sonrasında İngilizlerin Westminster sarayına gelişlerinin ardından iyi giyinmiş iki tanesini gördüm ve onları İngilizlerden ayırt edemedim, onların ne olduklarını öğreninceye kadar" (kendi yapıtında bir alıntıdır, "Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in The Sixteenth Century", *First Images of America: The Impact of the New World in the Old*, 2 cilt, yay. haz. Fredi Chiappelli (Berkeley: University of California Press, 1976), 2: 563.

16) Bireysel doğaçlamalara hükmeden yapılara duyulan, ve toplumbilim tarafından alevlendirilen çağdaş merak, mantığa aykırı görünen eşdeğerini rönesansta mucizelere duyulan merakta bulur: mucizeler tam olarak toplumbilimsel yapılar olarak işlev görür – normatif, bireysel çeşitlemeleri mümkün kılmak. Böyle bir sorgulamada, bireylerin bir dizi toplumsal yapı üzerine çeşitlemeler (veya onlardan sapmalar) oldukları anlayışına tutunmak zordur. Pierre Bourdieu: “Kişilerarası ilişkiler asla, görünüşü dışında, *birey-birey* ilişkileri değildir ve... bu etkileşimin gerçekliği asla tamamen bu etkileşim içinde yer almaz” (*Outline of a Theory of Practice*, s. 81).

Rönesans düşüncesinde doğa durağan bir varlık değil, bireyleri sürekli olarak doğurması, yaratması, üretmesi gereken bir yaşam gücüdür. Eğer bu güç bir an için dursaydı, tüm yaşam dururdu ve madde yine asıl karmaşa ve düzensizliği içine yeniden gömülürdü. Bu durmak bilmeyen doğurganlık mucizelerin türetimi içinde simgelenir ve bu şekilde onların varlığı nesnelerin çeşitliliğini doğrular ve giderilmesi olanaksız farklılıklar gösterir. Aynı zamanda, mucizeler düzensizliği simgeler, varlıkları bu düzensizliğin yokluğunu kanıtlamaya yardımcı olur. Korkunç olan, aşırılık ile, ve maddenin biçimsiz öbeklere, garip rastlantılara, büyük ve gereksiz çoğalmalara doğru uygunsuz düzensiz şekillenmesi ile sanal olarak tanımlanır. Dolayısıyla, doğanın mucizeler üretmedeki bitmek bilmeyen doğurganlığını kutluyor olsalar bile, rönesans bilginleri, en esrarengiz garipliğin bile ardında algılanabilecek olan düzen ilkesini keşfetmek için acele ederler (bkz. Jean Céard, *La Nature et les prodiges: L'Insolite au 16e siècle en France* (Geneve: Droz, 1977)).

Mucizevi olan, bireyselleşmenin en uç biçimi olarak işlev görür, tıpkı modern toplumbiliinde olduğu gibi, sayılabilir olan, normatif olanın en uç biçimi olarak işlev görür. Birey için bu eğilin, en katıksız veya mantıksal olarak açılanmış biçimiyle, mucizevi olmak Shakespeare'de son derece açıktır. Burada mucizevi olan bütün kesin bireyselleşmeyi bozar. Bu, tragedyada olduğu gibi komedyada da, elbette farklı anlamlarda, doğrudur. Bireyselleşmenin en üst düzeyine ulaşan komik karakterler aslında mucizevi olanın ya gerçek ya da metaforik yaşantısından geçer: Viola, Rosalind, Doku-macı Bottom, Shylock, Falstaff, hatta Jacques ve Malvolio. Mucizevi olan (fiziksel gariplik, çılgınlık, veya aşırılık biçiminde) büyük trajik karakterlerde daha fazla gösterilir: III. Richard, Macbeth, Hamlet, Othello, Antony ve Kleopatra.

17) İşte Spenser'in *Faerie Queene*'deki doğa tanımlamasında geçen androjeni notu:

Sonra ilerde (yüce Tanrıça) muhteşem kadın Doğa'yı gördüm,
Öyle güzel duruşu ve gururlu varlığıyla;
Bütün Güç tanrılarından daha yüce
Ve daha büyüktü.
Yüzüne ve fizyonomisine bakıldığında
Aslında kadın mı erkek mi, söylemek zordu.
Hiçbir yaratığın tanımlayamayacağı şekilde;
Her yeri örten peçesi
Yüzünü ve başını da saklıyordu, kimse görmesin diye.

18) Nathaniel Highmore, *The History of Generation* (London: John Martin, 1651), s. 92-93.

19) Bkz. örneğin, *The Workes of that Famous Chirurgian Ambrose Parey*, çev. Thomas Johnson (London: Thomas Cotes, 1634):

Erkek karısının odasına girince onu her türlü cılveleşmeyle, şehvetli davranışlarla ve cinsel ilişki için kışkırtmayla eğlendirmelidir: ama eğer onun yavaş, ve daha soğuk olduğunu algılasa, onu bağrına basıp sarmalı, gıdıklamalıdır, ve aceleyle, sinirleri gererek, odoğa alanına girmemelidir; bunun yerine daha şehvetli öpüşleri şehvetli konuşmalar ve sözcüklerle karıştırarak, onun gizli yerlerini ve memelerini avuçlayarak yavaş yavaş içeri süzülmemelidir ki, kadın da kızışarak cinsel ilişki için alev alsın, böylece en sonunda rahim de çabalayarak kendi tohumunu ortaya çıkarmak ve erkeğin tohumunu da alarak onları orada birbiriyle karıştırma arzusu ile şevklen-sin. Ama eğer bütün bunlar kadını alevlendirmeye yetmezse, çünkü kadınlar çoğunlukla tohumlarını çıkarıp verme konusunda yavaş ve zayıftırlar, onun gizli yerlerini Muscadine ile kaynatılmış veya bir başka iyi şarap içinde haşlanmış şifalı bitkilerle isteklendirmek ve rahim ağzına veya boynuna küçük bir amberçiçeği veya misk koymak gerekecektir. (88g)

Deneme yazımda bu kitaba Pare, *Works* olarak gönderme yapılacaktır.

20) Dişi cinselliği anlayışındaki değişimlerin önemli ve büyüleyici bir anlatımı için, bkz. Thomas Laqueur, "Orgasm, Generation, and the Politics of Reproductive Biology," *Representations* 14(1986): 1-41.

21) Galen, *On the Usefulness of the Parts of the Body*, 2 cilt, yay. haz. ve çev. Margaret May (Ithaca: Cornell University Press, 1968), 2:14.297, s. 628-29.

22) *Ibid.* 2: 14.297-98, p.629. Çalışmasının başka bir yerinde Galen şunu gözlemiş-tir: erkeğin gözlerini öne çıkarmadaki beceriksizliği tamamen bir eksiklik iken, dişinin cinsel organını öne çıkarmadaki karşılaştırılabilir beceriksizliği çok yararlıdır, çünkü bu onun çocuk doğurmasını kolaylaştırır (Galen, *De Semine* 2:5, *Libri Novem* (Basel: 1536), s. 173-74).

23) Pare, *Works*, s. 128. Pare'nin iki açıklamasını birleştirerek bir "Tanrı vergisi eksiklik" için tartışmadığını kavramak önemlidir. Bunun yerine, karşıt kuramlar yan yana varolurlar ve aynı sonunun farklı yanlarına seslenirler.

24) Ambroise Pare, *On Monsters and Marvels* (1573), çev. Janis L. Pallister (Chicago: University of Chicago Press, 1982), s. 31-32.

25) *Montaigne's Travel Journal*, s. 6. Montaigne (veya sekreteri) ekler: "Ambroise Pare'nin bu öyküyü, operatörlük üzerine yazdığı kitaba koyduğu söylenir."

26) Dolayısıyla Duval'ın Marin'denbüyülenişi, onun kalıt alınmış tıbbi gelenekler-den duyduğu rahatsızlığı ifade eder. Bu gelenekleri Marin aynı anda hem onaylar hem de kabalığa doğru iter gibidir.

27) Duval'e göre klitoris öyle şiddetli bir cinsel haz kaynağıdır ki, en namuslu kadın bile, bir kez ona bir parmağın ucuyla dokunulmasına izin verirse, arzuya yenilir: "amorcees rauies, voire forcees au deduit venereen" (*Des Hermaphrodits*, s. 63). ("Donnant l'exact sentiment de cette partie, pour petite qu'elle soit, vne tant violente amorca au prurut ardeur libidineux, qu'estant la raison surmontee, les femmes prennent tellement le frain aux dents qu'elles donnent du cul á terre, faute de se tenir fermes roides sur les arcons" (63-64) Dolayısıyla Fransızca'da, Duval'ın yazdığına göre, klitorisin gözde anılma şekli şöyledir: "tentation, alguillon de volupté, verge feminine (aynen alınmıştır), le mespris des hommes: Et les femmes qui font profession d'impudicité la nomment leur *gaude mihi*" (64).

Yapısal eşdeğerliğin rahimden klitorise kayması üzerine, bkz. Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), s. 33.

28) *Aristotle's Master-piece or the Secrets of Generation Displayed* (London, 1690) s. 15. Bu çalışma olasılıkla çok daha önce İngilizce basımıyla dolaşmıştır, ama art arda yeniden basılan bu anonim çalışmanın bilinen ilk İngilizce basımı 1684'tedir; yine de ondokuzuncu yüzyılda oldukça geniş ölçüde dolaşmıştır.

29) Genişleyen klitoris fikri onyedinci yüzyılda ve onsekizinci yüzyıl başlarında canlıdır: "Bazen öyle çok uzar ki," diye yazar ebe Jane Sharp 1671'de, "yarığın önünde bir avlu gibi uzanır ve kıskırtılırsa kabarak sertleşecektir ve bazı şehvet düşkün kadınlar onu tıpkı erkeklerin kendilerini kullandıkları gibi kullanmaya kalkışmışlardır ... ama ben bu ülkedeki biri dışında hiç duymadım" (alıntı, Audrey Eccles, *Obstetrics and Gynaecology in Tudor and Stuart England* (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1982), s. 34). Ayrıca bkz. Hilda Smith, "Gynecology and Ideology in Seventeenth Century England," *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays*, yay. haz. Berenice A. Carroll (Champaign: University of Illinois Press, 1976), s. 97-114.

30) Bu anlatımın keyfiliği ve karmaşıklığı aşkların birbirlerine bakarken kendi imgelerini yeniden yaratma çabasında olmalarına bağlıdır; ya da belki onlar aynı anda hem diğerine hem de birbirinin gözlerindeki kendi yansımalarına bakmaktadırlar. Her iki durumda da, kişinin kendi yeniden sunumu –kişinin üremesi ve dolayısıyla ölümüne karşı zaferi– kendini diğerinin imgesine bırakmaya bağlıdır. Milton'da Tanrı'nın Havva'yı narsistliğinden –yani onun tehlikeli ve mucizevi birleşmesinden– çekip alarak bir başkasına uygun bir şekilde bağlanmaya sürüklediği an hatırlanabilir. Narsistlik onun sudaki yansımaları kararsızca ve hep tatminsiz bir biçimde izlemesiyle; ve uygun bağlanım onun bir başkasının –Adem– yüzüne kımıldamayan bakışları ile ve dünyaya getirecekleri çocuklar da başka imgelerin türetilmesiyle simgelenir.

31) Cinsel birleşme ve gebe kalma süreci içinde hayal gücünün yeri üzerine tıp literatüründe önemli miktarda spekülasyon sunulur. Örneğin Alman doktor Paracelsus'un çalışmasında özellikle "Das Buch von der Gebarung der empfindlichen Dinge in der Vernunft" (kopya 1520), Theophrastus von Hohenheim gen Paracelsus, *Medizinische Naturwissenschaftliche und Philosophische Schriften*, yay. haz. Karl Sudhoff (Munich: Otto Wilhem Barth Verlag, 1925), 1:243-83. Bu büyüleyici referansı Jane O. Newman'a borçluyum.

John McMath, *The Expert Midwife* (1964), alıntı: Eccles, *Obstetrics and Gynaecology*, s.40.

33) Thomas Vicary, *The Anatomie of the Bodie of Man* yay. haz. Frederick J. Furnivall ve Percy Furnival, Early English Text Society, Extra Series 53 (London 1888), s.79. Dönemin erotik şiirlerinde sayısız gönderme olduğunu eklemeliyim. Örneğin Marlowe'un *Hero and Leander*'ında:

Kadın uçmak için acele etmekten korkuyordu
İki kat güçle direniyordu, o direndikçe
Tatlı bir sıcaklık yaylıyordu hoşuna giden.
Erkek yaşlı aşıklardan öğrenmişti bu sıcaklığı
Ve yine aynı şekilde kavurmak ve kavrulmak için
Dürüst (yine de kurnaz) sözlerle arzuluyordu onu adam.

Benzer şekilde, Shakespeare'in *Venus and Adonis*'inin tümü şehvet dili ile doludur.

34) Duval'ın insanın farklılaşmasının kökenindeki *sürtünme* anlayışının Hobbes'da tıp geleneğinin dışında, kuramsal bir eşdeğerini bulabiliriz. Hobbes'a göre tüm insan

düşüncesi duyumdan ortaya çıkar ve duyum da benim *ovalama* olarak tanımladığım şeyden çıkar.: “Duyum’un kaynağı Dışsal Beden’dir veya Nesne’dir ve bunlar her Duyum için uygun olan organı hazırlarlar. Bunu ya da tat alma ve dokunmada olduğu gibi hemen; ya da Görme, İtme ve Koku Alma’da olduğu gib Sinirler aracılığıyla bedenın diğer lifleri ve zârlarına baskı yaparak içeri Beyne ve Kalbe ulaşması, orada bir dirence, veya karşı-basınca, ya da kalbin kendi kendini kurtarma çabasına neden olması gibi sonradan etkili olurlar.” (*Leviathan* 1:1)

Eğer dışsal biçimler anlayışı Hobbes için “Karşı-Basınçtan kaynaklanıyorsa, “İçsel Biçimler” anlayışı da benzer şekilde bu yaşantıdan kaynaklanır.

35) Karışıklık (gürültü, ayaklanma) terimini ödünç aldığım, Leo Bersani, “Representation and Its Discontents” *Allegory and Representation*, yay. haz. Stephen Greenblatt (Baltimore: John Hopkins University Press, 1981), s.145-62. Bersani bir başka deneme yazısında şöyle sorar: “Kültürel eylemler cinsel hazlarla nasıl ‘kuşatılır’?”. Melanie Klein’in ardından verdiği yanıt şudur: Cinsel heyecan içinde ona ilıştırılan her özel simgeyi aşan ve bu yüzden hırsla hatta rasgele, ‘diğer’ sahneler ve diğer eylemler için hazır bulunan” bütüleyici bir unsur vardır. (Leo Bersani, “The culture of Redemption: Marcel Proust and Melanie Klein”, *Critical Inquiry* 12 (1986): 410)

36) Erkek öznenin dişileştirilmesi üzerine, bkz. Terry Eagleton, *The Rape of Clarissa* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982) s.13 (ve sonrası);

Anne Douglass, *The Feminization of American Culture* (New York: Knopf, 1977) George S. Rousseau, “Nerves, Spirits, Fibres: “Towards the Origins of Sensibility”, *Studies in the Eighteenth century III: Proceedings of the David Nichol Smith Conference*, yay. haz. R. F. Brissenden ve J. C. Eade (Canberra: Australia University Press, 1976), s.137-57; John Mullan, “Hypochondria and Hysteria: Sensibility and the Physicians” *Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 25 (Spring 1984): 141,74; ve şimdi Terry Castle, “The Female Thermometer” *Representations* 17 (1987): 1,27. Bu referansların birçoğu için Castle’in makalesine minnettarım. Erkek öznenin dişileştirilmesi, eşcinsellik kavramında bir değişim ile ya da daha çok tüm eşcinsellik kategorisinin daha önceki doğa-dışı edimler fikri dışında (ve en sonunda bunun karşısında) ayrı bir cinsel statü olarak gelişimi ile ilişkilidir. Doğa-dışı edimler –cinsel sapıklık– içedönüş olarak anlaşılabilir hale gelir: İçsel doğanın, ki bu dışıdır, sapkın edimidir. Christopher Craft’ın devam etmekte olan önemli çalışması bu kavramsal kaymayı aydınlatmada yardımcı olmuştur.

37) Sanırım Shakespeare *ovuşturmanın* erotik enerjisini ilk olarak III. Richard’daki kur yapma sahnesinde fark etti. *The Rape of Lucrece* [Lucrece’in İrzına Geçilmesi] ile *Hırçın Kız*’da bu enerjiyi şiddet ve saldırganlık biçiminde incelemeye (ve kullanmaya) devam etti, ama saldırganlığın kendisi *Bir Yaz Gecesi Rüyası* ile *Kuru Gürültü*’de uysallaştırılır.

38) “Venüs’ün Sarayı” Terimi’nin kaynağı, Philip Stubbes, *The Anatomie of Abuses* (London 1595), s.104. Tiyatroya yapılan saldırılar üzerine, bkz. Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981,3,6. bölümler.

39. *The Anatomical Lectures of William Harvey*, yay. haz. ve çev. Gweneth Whitteridge (Edinburg,1964),s.175. Harvey’e göre cinsellikle verilen güzellik, insanın hayvan dünyasının geride kalan kısmıyla paylaştığı bir şeydir. Harvey’in horozlar ve tavuklar üzerine büyük çalışması, Shakespeare’in yaşamından sonra yumurtalık anlayışına doğru giden kaymayı başlamıştır. Yine de onun hayvan davranışı üzerine anlatımı

bile, hem komedyalarda şekli değiştirilmiş olarak bulduğum cinsel enerjilere hem de hemen bu değişimin ardında yatan melankoli karanlığına ilişkin bir kavrayışı iletir:

Erkekler arzuyla kabarak kendilerini çiftleşmeye hazırladıkları ve cinsel ilişkinin aleviyle uyarıldıkları zaman, içlerinde hüküm süren Cupid alevlenmiş ruhlarını nasıl da harika bir şekilde yükseltir! Süslerle bezenmiş bir şekilde, kendilerini nasıl da gurur ve kibirle gösterirler, nasıl da dinçtirler ve çatışmaya hazırdırlar! Ama yaşamın bu bölümü bittiği zaman, eyvah! Dinçlikleri ne de çabuk yatışır ve geç gelen arzuları serinler, kabaran yelkenleri gevşer ve geç gelen vahşiliklerini bir kenara koyarlar. Aslında Venüs'ün bu eşcinsel dansı devam etse bile, erkekler çiftleşmeden sonra hemen hüznlenirler ve sanki başkalarına yaşamlarını verirken kendi ölümlerine doğru hızla ilerlediklerini hatırlar gibi uysal ve çekingen görünürler. Sadece tohumlar ve canlılıkla dolu olan horozumuz daha büyük bir neşe ile kalkar ve çırpın kanatları ve utkulu sesiyle birlikte düğün şarkısını kendi düğününde söyler. Yine de uzun süreli birleşme uygulamalarından sonra keyfi kaçır ve tıpkı vakti dolan bir asker gibi yorgun düşer ve tavuklar da bitkiler gibi serilip kalırlar ve bitkin düşerler. (William Harvey, *Disputations Touching the Generation of Animals*. Çev. Oweneth Whitteridge (Oxford: Blackwell Scientific Publications, 1981), s.151.)

40) Çin ve Japon sahnelerinden farklı olarak, İngiliz sahnesi hiç bir zaman yetkin bir dişi kişileştirmesi geleneğini geliştirmemiştir; sadece oğlan çocukları doğal olarak kadın rollerinde oynarlardı (Ya da belki de, ve eğer böyleyse, aynı düzeyde önemlisi, İngilizler bir kadın rolünü oynayan her kişi oğlan çocuğu derlerdi.).

41) Ortaçağ azizlerinin yaşamlarındaki *ters giyinme* öyküleri üzerine benzer bir tartışma için, bkz. Caroline Walker Bynum, "Women's Stories, Women's Symbols: A Critique of Victor Turner's Theory of Liminality", *Antropology and the Study of Religions*, yay. haz. Frank E. Reynolds ve Robert Moore. Ayrıca anlamlı müstehcen gözlemler için, bkz. Nancy K. Miller, "It's in Drag: The Sex of Recollection" *Eighteenth Century* 22 (1981): 45-57.

42) "Açık sır" fikri için D.A. Miller'in *David Copperfield*'daki nefis bir makalesine minnettarım: "Secret Subjects, Open Secrets" *Dickens Studies Annual* 14 (1985):17-18. Bu makale Miller'in yakında University of California Press'ten çıkacak olan *The Novel and the Police* adlı yapıtında ayrı bir bölüm olarak yer alacaktır. Teatral *ters-giyinmenin* açık sırrına düşen daha önemli ve mantık dışı bir görevi vardır. Çünkü tümü erkek olan kast, tiyatroyu herhangi bir erotik "gerçeklik" suçlamasına karşı haklı çıkarmak için kullanılıyordu: Kur yapma tamamen imgesel bir gösteri olmuştur. Çünkü kur yapmanın "doğal" sonucu –bir kadın ile bir erkeğin birleşimi ve çocukların dünyaya getirilmesi– olanaksızdır.

4

Shakespeare ve Eksorsistler

1) Samuel Harsnett, *A Declaration of Egregious Popish Impostures, to withdraw the harts of her Maiesties Subjects from their allegiance, and from the truth of christian Religion professed in England, under the pretence of casting out devils* (London: James Roberts, 1603). Harsnett'in etkisi Shakespeare'in ilk defa 1733'te basılan Lewis Theobald basımında hissedilir. Shakespeare olasılıkla, asıl eksorsistlerden birini; Hathaway'lerle ilişkisi olan bir Stradford Katolik ailesinin oğlu olan Robert Dibdale'i tanıyordu. Gizli

şeytan kovma ayinleri için, D. P. Walker, *Unclean Spirits: Possession and Exorcism in France and England in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981).

2) Benimkinden farklı sonuçlara varan önemli bir ayrıklık son zamanlarda basılmıştır: John L. Murphy, *Darkness and Devils: Exorcism and "King Lear"* (Athens: Ohio University Press, 1984). Murphy'nin çalışması (bu bölümün bir ders olarak verildiğini duyduktan sonra bu çalışmayı teknelerde okumama kibarca izin vermişti) şeytan kovmanın Kraliçe Elizabeth'in yasasına gizli bir politik ve dinsel direnişin bir yüzü olduğunu savunur. Bir Harsnett uzmanının, Murphy'nin kitabı üzerine yaptığı düşündürücü yorumlar için, bkz. F. W. Brownlow'un eleştirisi, *Philological Quarterly* 65 (1986): 131-33. Ayrıca ilginç yansımalar için, bkz. William Elton, "King Lear" and the Gods (San Marino, Calif.: Huntington Library, 1966). Harsnett'in Lear ile ilişkisi üzerine yararlı anlatımlar için, bkz. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 8 cilt, yay. haz. Geoffrey Bullough (London: Routledge and Kegan Paul, 1958-75), 7: 299-302; Kenneth Muir, "Samuel Harsnett and King Lear", *Review of English Studies* 2 (1951): 11-21, ve Muir'in Lear basımı, New Arden metni (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1952), s. 253-56.

3) Michel de Montaigne, "Apology for Raymond Seband," *Complete Essays*, çev. Donald M. Frame (Stanford: Stanford University Press, 1948), s. 331.

4) Edward Shils, *Center and Periphery: Essays in Macrosociology* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), s. 257.

5) Peter Brown, *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity* (Chicago: University of Chicago press, 1981), s. 107.

6) S. Michaelis, *The Admirable Historie of the Possession and Conversion of a Penitent Woman*, çev. W. B. (London: W. Aspley, 1613), s. 21. Kitlesel şeytan-kovma ayinleri onaltıncı ve erken onyedinci yüzyıl Fransa'sında çok önemli bir görüngüydü. Bkz. M. de Certeau, *La Possession de Loudun*, Collection Archive Series no. 37 (Paris: Gallimard, 1980); R. Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVIIe siècle* (Paris: Seuil, 1980); R. Muchembled, *La Culture populaire et culture des élites* (Paris: Flammarion, 1977); Jonathan L. Pearl, "French Catholic Demonologists and Their Enemies in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries," *Church History* 52 (1983): 457-67; H. Weber, "L'Exorcisme a la fin du seizième siècle, instrument de la Contre Réforme et spectacle baroque," *Nouvelle Revue du seizième siècle* 1 (1983): 79-101. Fransa'daki ve İngiltere'deki şeytan kovma ayinleri arasında bir karşılaştırma için, bkz. D. P. Walker, *Unclean Spirits*, ve kendi makalem, "Loudun and London", *Critical Inquiry* 12 (1986): 326-46. Bu makaleden bazı sayfaları bu bölümün içine aldım.

7) *A Book Declaringe the Fearfull Vexation of one Alexander Nyndge. Beynge moste Horriblye tormented wyth an evyll Spirit* (London: Thomas Colwell, 1573), s. Biiiii^r.

8) Carlo Ginzburg, *I benandanti: Recerche sulla stregoneria e sui culti agrari tra cinquecento e seicento* (Turin: Einaudi, 1966).

9) Harsnett'in cadılık üzenie yorumları için, bkz. *Declaration*, s. 135-36. Şeytansı delilik ve cadılık arasındaki ilişki karmaşıktır. John Darrel, şeytan kovma ayinlerinin ortasında, kanıtı kesin olarak şeytansı delilik olan cadılık suçlamalarından yararlanmıştı. Harsnett iğneleyici biçimde şunu belirtir: "Onunla Somers arasında gerçekleştirilen trajik Komediya'nın tüm bölümleri arasında, içinde M. Darrel'in kendi rolünü daha fazla yığitlik ve cesaretle oynadığı bir tek sahne yoktu, cadıların bulunuşu sahnesi

dışında" (*Discovery of the Fraudulent Practices of J. Darrel ... concerning the pretended possession and dispossession of W. Somers, etc.* (1599), s. 142). Harsnett ile Darrel'in önemli bir anlatımının yanı sıra, şeytansı delilik ile cadılık üzerine yararlı bir tartışma da vardır; Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1971).

10) "Merkez bölge" deyimini Edward Shils'den ödünç alıyorum. Ona göre bu deyim toplumun merkezi değer sistemiyle (genel yargılama ve edim standartlarından oluşmuş ve toplumun seçkin sınıfınca onaylanmış bir sistemle) bitişiktir (*Center and Periphery*, s. 3). Bu merkezi değer sisteminin odağında, otoriteye doğru olumlu bir tutum vardır. Otorite, her ne kadar dolaylı ya da uzaktan da olsa, bir kutsallık ölçütüne sahiptir. Shils'in yazdığına göre "Otoritenin onlara hükmetmesi ile, seçkin sınıf kendilerine, toplumlarının kutsal unsurlarıyla birlikte esaslı bir çekicilik atfederler; ve kendilerini o toplumun koruyucuları olarak görürler"(5).

11) Brown, *Cult of the Saints*, s. 109-11.

12) Thomas, *Religion and the Decline of Magic*, s. 485. "Bu uygulamaya etkin bir biçimde son verdi," diye yazar Thomas, "en azından ittakâr Anglikan Kilisesi üyelerine göre."

13) S. M. Shirokogorov, *The Psycho-Mental Complex of the Tungus* (Peking: Routledge, 1935), s. 265.

14) Brown, *Cult of the Saints*, s. 110.

15) Michael MacDonald, *Mystical Bedlam* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981). Ayrıca bkz. Mac Donald, "Religion, Social Change, and Psychological Healing in England, 1600-1800," *The Church and Healing*, yay. haz. W. J. Shiels, *Studies in Church History* 19 (Oxford: Basil Blackwell, 1982); H. C. Erik Midelfort, "Madness and the Problems of Psychological History in the Sixteenth Century," *Sixteenth Century Journal* 12 (1981): 5-12.

16) *A Report Contayning a brief Narration of certain diuellish and wicked witcheries, practized by Olisse Barthram alias Doll Barthram in the Country of Suffolke*; ve bununla bağlantılı olarak, *The Triall of Maist. Dorrell, or A Collection of Defences against Allegations not yet suffered to receiue convenient answer* (1599), s. 94.

17) John Swan, *A True and Brief Report of Mary Glovers Vexation* (1603), s. 42.

18) *The Triall of Maist. Dorrell*, s. 29

19) Alıntı (John Darrel,) *A Brief Narration of the posession, dispossession, and repossession of William Sommers* (1598), s. Diiv, Ciiiv.

20) *The Triall of Maist. Dorrell*, s. 8

21) John Deacon ve John Walker, *A Summarie Answer to all the material points in any of Master Darel his bookes* (London: George Bishop, 1601), s. 237-38.

22) Harsnett bu varsayımı eksorsistlerin genel kuralının bir çeşitlemesi olarak görür: "şeytanlar bir insandan dışarı fırlatıldığında, ellerinden gelen her şekilde onun, içlerinde daha yeni olduğuna ikna etmeye çalışırlar: böylece, kurtarışı için Tanrı'ya karşı nankörce davranan topluluğu da, onların yeniden o kişinin içine girmesinin daha iyi olabileceğine". (*Discovery*, s. 72). Harsnett, Mengus'un önemli şeytan kovma kılavuzunu aktarır. R. F. Hieronymus Mengus (Girolamo Menghi), *Flagellum Daemnonum* (Bologna, 1582)

23) 1524'te Erasmus, şeytan kovmayı, onu basit anlamda bir dolandırıcılık olarak değil, beş hareketli bir oyun olarak tanımlayarak, yermiştir. (*Exorcismus, sive spectrum*;

The Coolloquies of Erasmus, çev. Craig R. Thompson (Chicago: University of Chicago Press, 1965), s. 231-37). Erasmus'un anlatımında bu oyun, Faunus adında bir karakter üzerine oynanan ince işlenmiş uygulamalı bir şakadır. Bu karakter saçma ve kaba bir teatral gösterim içinde farkında olmadan bir oyuncu olmaya zekice sevk edilen saf ve gösteriş meraklısı bir kilise rahibidir. Şeytanların canlandırılması düzmecedir, ama bu şakanın kurbanlarının üzerindeki etkisi korku verecek düzeyde gerçektir: "Böylece bu imge onun tasarladıklarının hortlaklar ve kötü ruhlardan başkası olmadığını, başka bir şeyden söz etmediğini adamakıllı kafasına takar. Onun zihinsel durumu yüzüne yansımıştı, öyle solgun, öyle üzgün, öyle bitkin görünüyordu ki, onun bir insan değil, bir hayalet olduğunu söylerdiniz" (237). Başarılı bir şeytan oyunu kurbanlarının düşlelerini şekillendirebilir, ve yanılsamalar kendilerini, onlara inananların bedenlerine yazabilirler.

Bu konuşmalar görünüşte, şakacıların dramatik kurnazlıklarını kutlar, ama Erasmus ortada daha büyük kurumsal anıştırmalar olduğunu açıklar: Yetenekli bir yönetmen, "dışavurumunu kusursuzca yönetebilen" vicdansız bir oyuncu, ve birkaç sahne donatımı. Bu donatım, sadece kalabalık izleyici gruplarında şiddetli bir şeytansı yanılsama yaratmaya değil, aynı zamanda ahmakları, teatralliğini kabul edemeyecekleri bir oyuna katılmaya kandırır. Bu tarz sahtekârlıklara karşı korunma, bu teatralliğin ve sonuçta ortaya çıkan şüphecililiğin halk tarafından geniş ölçüde tanınmasıyla olur: "Bu zamana kadar çoğunlukla hayaletler hakkında anlatılan gözde masallara pek inanmazdım," diye bitirir Erasmus'un konuşmacılarından birisi, "ama bundan sonra daha da az inanıyorum" (237).

24) Bkz. Edmund Jorden, *A Briefe discourse of a disease Called the Suffocation of the Mother* (Londra, 1603).

25) *A Report Contayning a brief Narration of Certain diuellish and wicked witcheries*, s. 99-100.

26) (Richard Baddeley) *The Boy of Bilson, or A True Discovery of the Late Notorious Impostures of Certain Romish Priests in their pretended Exorcisme, or expulsion of the Diuell out of a young Boy, named William Perry, sonne of Thomas Perry of Bilson* (Londra: F. K., 1622), s. 51. Baddeley, olayların Katolik anlatımından alıntı yaparak, tartışmak üzere yeniden basar: *A Faithfull Relation of the Proceedings of the Catholicke Gentlemen with the Boy of Bilson; shewing how they found him, on what terms they meddled with him, how farre they proceeded with him, and in what case, and for what cause they left to deale further with him* (Baddeley, s. 45-54).

27) Hem İngiltere'de hem de Fransa'da şeytanın tanıklığının güvenilirliği geniş ölçüde tartışılmıştır. "Şeytana güvenmemeliyiz" diye yazar eksorsist ve araştırmacı Sebastian Michaelis, "yine de o konuşmaya zorlandığı ve bir gerçeği anlattığı zaman, korkmalı ve titremeliyiz. Çünkü bu Tanrı'nın öfkesinin bir belirtisidir." (*Admirable Historie of the Possession and Conversion of a Penitent Woman* C_{7v}) Michaelis'in Verrine adında bir şeytana karşı kazandığı zaferle ilgili anlatımı, çevirmenin öne sürdüğüne göre "insanların kendilerine inanacakları her ülkede Katolik rahipleri aynı tarzdadır ve kendilerine benzerler. Çünkü İngiltere'de kraliçe Elizabeth günlerinde *Denham* şeytanlarının Sara Williams ile arkadaşlarında örtülü biçimde yapmış oldukları, şimdi alt sınıflardan olmayan insanlar tarafından halka açık bir şekilde kabul edilmektedir"i göstermek üzere basılmıştır. (A45) Bu bana, daha fazla not veya kayıt olmaksızın, beş yüz sayfalık Katolik savunması basımı için samimiyetsiz bir bahane gibi görünüyor.

Ama açıkça görülüyor ki I. James döneminin izin-verme otoriteleri bu açıklamayı kabul etmişlerdir. (Darrel) *A briefe Narration of the possession, dispossession and repossession of William Summers*, s. Biiv.

29) “Bırakın o bazı duygusuz insanların önüne çıkarılsın, yazılı ifadeler okunsun; ve yazılarındaki gibi aynı şekilde davranınsın, ister doğal ister yapay güçle. O zaman Mr. Dorrell sahtekârlık yaptığını kabul edecektir. Eğer bunu yapamazsa (kuşkusuz bunu yapamaz) artık şeytan için suçlamayı bırakın; ama o iblis afacanını günahkâr bir yalancı ve Tanrı'nın kudretli işlerini inkâr eden biri olarak cezalandırın.” (*Brief Narration*, s. BIIIV)

30) *Booke of Miracles*, Harsnett'te alıntı, *Declaration*, s.113-14

31) Örneğin Haiti'de bir *loa* veya ruh tarafından hükmedilen bir kişi, kilisenin yönetim kuruluna götürülür ve burada kendisine hükmeden o belirgin ruh için uygun olan kostümü seçer. –Baron Saturday için, siyah bir takım, kolalı kolluklar, silindir şapka ve beyaz eldivenler; köylü Tanrısı Zaka için, hasır bir şapka, bir torba ve pipo; ve benzer şekilde – aydınlatma işine geri döner ve toplanan kalabalığa uygun mimikleri, monologları ve dansları gösterir. (Alfred Mettraux, *Dramaic Elements in Ritual Possession*, *Diogenes* 11 [1964]: 18-36). Sri Lanka'da şeytan kovma ayinleri ziyafeti, ayinsel sunuşlar yapmayı, dansetmeyi, kutsal metinlerin şarkılarının okunmasını, davul çalmayı, kılık değiştirmeyi, ve çoğu zaman açık saçık, doğaçlanmış komediyaların sahnelenmesini bir araya getirir. Bu komediyalar aynı anda hem açıkça teatraldır, hem de iyileştirme süreci için gereklidir.

Güney Sri Lanka'nın Galle kasabasında ve yakınlarında gerçekleştirilen şeytan kovma ayinleri üzerine önemli bir çalışmada Bruce Kapferer, *Sinhalese kültüründe şeytanların yanılsamalar aracılığıyla çalıştıklarına inanıldığını* gözledi. Bu yanılsamaların neden olduğu düzensizlik ve acı, olağanüstü gizem-bozucu karşıt-yanılsamalarla çarpıştırılır. Dolayısıyla eksorsistler iyileştirici ayinlerini, şeytanlara uyguladıkları ince işlenmiş hileler olarak görürler: şeytanları, yanılsamaya geçmiş gibi davranmaya sevk etmek, onlar üzerinde kontrol sahibi olmaktır (Bruce Kapferer, *A Celebration of Demons: Exorcism and the Aesthetics of Healing in Sri Lanka* [Bloomington: Indiana University Press, 1983], s. 112). *Şeytansı çılgınlık*, şeytanları utandırarak ve onları nesneler düzeni içinde hareket ettikleri ikincil alt konuma geri göndererek onarılması gereken hiyerarşik bir düzen oluşturmuştur. Bu onarım, “temel estetik biçimleri ilişkiye sokan ve onları belirli noktalara yerleştiren” törenler aracılığıyla gerçekleşir. “Bu belirli noktalar, eksorsistler tarafından, anlam ve yaşantıda belirli dönüşümlerin ortaya çıkışı veya etkilenişinin anlaşıldığı zamanlardır” (8). Bu törenler şeytansı kimliği normal toplumsal kimliğe dönüştürürler; birey kendisine ve dolayısıyla topluluğuna geri döndürülür. Bu topluluğun dayanışması estetik yaşantı aracılığıyla yalnızca yansıtılmaz, aynı zamanda oluşturulur. Öyleyse eksorsistler “yanılsama ustalarıdır” (113), ve dramatik becerileri onların gerçekliği hakkında hiçbir şüphe uyandırmaz, aynı zamanda güçlerine olan güveni artırır.

Şeytansı çılgınlık üzerine daha fazla yansıma için, bkz. Ernst Arbinan, *Ecstasy or Religious Trance* (Norstedts: Svenska Bokforlaget, 1963), 3 cilt, özellikle 9. bölüm; *Disguises of the Demonic: Contemporary Perspectives on the Power of Evil*, yay. haz. Alan M. Olson (New York: Association Press, tarihsiz); I. M. Lewis, *Ecstatic Religion: An Anthropological Study of Spirit Possession and Shamanism* (Harmondsworth: Penguin, 1971).

32) Michel Leiris, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar* (Paris: Plon, 1958)

33) Bu tartışmanın tüm şeytan kovma ayinlerini (bunlara papa ile birlikte, topluma ayak yuduramayan rahipler tarafından yürütülenler de dahildir) tanımlamak gibi garip bir görevi vardır. Bir tiyatro olarak Katolik kilisesine yapılan saldırılar üzerine, bkz. Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice* (Berkeley: University of California Press, 1981), s. 66-131 (çeşitli yerlerde)

34) En azından Platon'dan beri sahneyi düşsellikle, değersiz taklitçilikle, ve büsbütün sahtekârlıkla tanımlamaya yönelik güçlü bir eğilim olmuştur. Socrates *Republic*'te der ki; tıpkı ressam gibi, tragedya şairi, kendileri birer taklit olan ve dolayısıyla "kraldan ve gerçeklikten tekrar tekrar uzaklaştırılmış" (597e) olan nesnelerin bir taklitçisidir. Bu konunun önemli Hristiyan taraftarları vardı, ama yine de o, Batı'daki tek entelektüel akım değildi. Yalnızca ortaçağ dinsel tiyatro oyunları, dramatik gösterimin din gerçekliğiyle çelişmediği inancına bağımlı değildir; aynı zamanda kitlenin kendisi de birçok ortaçağ düşünürü tarafından teatral canlandırmaya benzer olarak tasarlanmıştır. Daha fazla tartışma için, bkz. bana ait olan "Loudun and London", s. 328-29.

35) *Discovery*, s. A 3r. Bir başka onaltıncı yüzyıl Protestan tartışmacı şöyle yazar: Katolik rahipler *Ekmek-şarap ayininin* ('Lords Supper') '*Sacrament*'ini kutlamayı bir *ayın-oyununa* ('Masse-game'), ve kilise hizmetinin ('Ecclesiastical service') teatral görüntülere dönüştürdükleri için; sözcüğü öğütlemek yerine, onun oynanmasını sağladılar" (John Rainolds; Barish de aktarılır, *The Anti-theatrical Prejudice*, s. 163).

36) Harsnett, elbette yalnız değildi. Bkz. örneğin, John Gee: "Böyle bir ustalığın Oyuncuları Cizvitler olduğu için, kendileri için bir ortaklık kurmalarından başka bir mantık göremiyorum; bu ortaklık The Fortune'ı ['Kader'], Red-Bull'ı ['Kızıl-Boğa'], Cock-pit'i ['Güverte'], ve Globe'u ['Yerküre'] altedecektir." (John Gee, *New Shreds of Old Snare* (Londra, 1624)). Bu referansı, (halk tiyatrosunun fiziksel marjinalliğinin önemi üzerindeki güçlü yansımalarla birlikte) Steven Mullaney'e borçluyum.

37) Bu sezgi Harsnett'in şeytan kovma üzerine yazdığı her iki kitapta da epigraf olarak iş görebilirdi; bu, Harsnett'in retorığının içinden çıktığı temel algıdır.

38) Stephen Gosson, *Plays Confuted in Five Actions* (kopya 1582), aktarıldığı yer: E. K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 4 cilt (Oxford: Clarendon, 1923), 4:215.

39) Bu satırlar 'quarto'da vardı ama 'folio'da çıkartılmıştı. Karmakarışık edilen metin için, bkz. Michael J. Warren, "Quarto and Folio King Lear, and the Interpretation of Albany and Edgar," Shakespeare: *Pattern of Excelling Nature*, yay. haz. David Bevington ve Jay L. Halio (Newark: University of Delaware Press, 1978), s. 95-107; Steven Urkowitz, *Shakespeare's Revision of "King Lear"* (Princeton: Princeton University Press, 1980); ve Gary Taylor, "The War in King Lear," *Shakespeare Survey* 33 (1980): 27-34. Tahminen, folio ortaya çıkıncaya kadar, Harnett'e yapılan imlemenin amacı kaybolacak, ve bu satırlar atlanacaktır.

40) John Bunyan, *Grace Abounding to the Chief of Sinners*, yay. haz. Roger Sharrock (London: Clarendon Press, 1966), s. 15.

41) Edgar'ın daha sonraki açıklaması -babasının, bir çarpışmanın şokuna dayanabilme becerisinden korktuğu-, *Kral Lear*'daki birçok açıklama gibi, çok azdır, çok geçtir. Oyunun büyüklüğüne ait bir unsur olarak bu karakteristik gecikmişlik üzerine, bkz. Stephen Booth; *"King Lear", "Macbeth", Indefinition, and Tragedy* (New Haven: Yale University Press, 1983).

42) Korku ve merak uyandırmak üzere türetilmiş “sahtekârlık mucizeleri” için, bkz. özellikle Harsnett, *Discovery*, Epistle to the Reader.

43) Gerçek-üstü ile, mutlak iyilik ve mutlak kötülük ile ilişkili olduklarını öne süren sözcükler, işaretler, jestler; zeki olan tarafından idare edilen ve ahmağa aşılanan boş-yanılsamalar olarak gösterilir.

44) Bu, aslında, Edmund Jordan’ın, *A briefe discourse of a disease*’de, Lear’ınki gibi durumlar için yazdığı reçetedir.

45) Peter Milward, S. J. şöyle yazar: Weston ve Dibdale gibi birçok rahibin Shakespeare’e, saklanmakta olan Edgar’ı tarif etmesi için bir öneri sunmuş olmaları bile mümkündür” (*Shakespeare’s Religious Background* (London: Sidgwick and Jackson, 1973), s. 54). Ama Milford’un şu görtüşünü kabul edemem: “VIII. Henry’nin Roma ile ilgisini kesme kararı verdiği günden beri” Shakespeare’in sürekli olarak “yoksul ülkesinin kötü durumu” için yas tuttuğu” (224).

46) Yorkshire gösterimi için, bkz. John Murphy, *Darkness and Devils*, s. 93-118.

47) Duyumlarımızın tanıklığına karşı bu büyü-bozumunu arzularken, tiyatroya vergi öderiz. Harsnett, bu vergiyi olası kılmak için ters çevirir. Harsnett şeytan kovmayı bazen “traji-komedy” olarak tanımlar (*Discovery*, s. 142; *Declaration*, s. 150). Harnett’in traji-komedy kavramı üzerine, bkz. Herbert Berry, “Italian Definitions of Tragedy and Comedy Arrive in England,” *Studies in English Literature* 14 (1974): 179-87.

48) O. B. Hardison, Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages: Essays in the Origin and Early History of Modern Drama* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1965), özellikle s. 220-52.

49) C. L. Barber, “The Family in Shakesperae’s development: Tragedy and Sacredness,” *Representing Shakespeare: New Psychoanalytic Essays*, yay. haz. Murray M. Schwartz ve Coppelia Kahn (Baltimore: John Hopkins University Press, 1980), s. 196.

50) Richard Hooker, *Laws of Ecclesiastical Polity*, 1: 582-83. Bu gerçeklik, yani metaforik olanın gerçek olan karşısındaki zaferi, kiliseye belli isimleri ve ayinleri (feshedilmiş olsalar bile) kullanma özgürlüğünü verir. Hooker’deki bütün paragrafın, edebiyat alanı ile din alanı arasındaki karşılıklı görüşmeyi kavramak için güçlü bir anlamı vardı:

Yasa’yı, Tanrı’nın kendisine ait bilgeliğin bir imgesi olarak onurlandıran onlar, buna rağmen aynı şeyin İsa’da sona erdiğini bilmezler. Ama nedir bu? Yasa, İsa ile birlikte bu kadar bozulmuş mudur ki onun yükselişinden sonra Rahipler zümresi tanrısal olmayan bir görevin uygulanışını getirmekle derhal günahkâr, ve tam anlamıyla nefret dolu olsunlar? Hayır, Tapınak’ın şerefî devam ettiği sürece, ve o son perişanlığın üstesinden geldiği zamana kadar, Hristiyan Yahudilerin kendileri, kurbanlar vermeye ve yasal hizmetlerinin diğer kısımlarına devam ettirer. Bu yüzden, kurtarıcımızın ortadan kaldıracağı o Yasa, bazılarının tasarladıkları gibi gözlenicek kadar erken kanunsuzlaşmadı; daha sonra da, Mihrap, Rahip, Kurban isimlerinin kendilerinin dünyadan sürülmesine neden olacak kadar geç de kanunsuzlaşmadı. Çünkü, Tanrı şimdi, putperestçe veya Yahudice olsun, kurbandan nefret ettiği halde; Tanrı’ya saygısızlık dışında, onların sahip olduklarının aynısına sahip olamayız. Yine de Musa Yasası’nın tek boşaltımından daha büyük bir engel olmazsa, isimlerin kendileri (umarım) günahsızca akılda kalabilir. Bu da, Kurtarıcı’mızın kurduğu şeylerin, onun iptal ettiklerine olan oranına göre olur. Ve böylece eski dönem Babaları’nın yazmaları boyunca bu sözlerin devam ettiklerini görürüz; tek fark şudur ki, daha önce gerçek iken, şimdi metaforik bir kullanıma sahiptirler ve bizim için pek çok hatırlatma notu vardır. Bu da, onların harflerle belirttikleri şeyin, gerçeklikte ele geçirildiğidir. Ve hiç kimsenin Kilise’yi

Yasa'nın alışkın olduğu isimleri kullanma özgürlüğünden yoksun bırakmadığı gibi; çoğunlukla bize de Yasa'da bulunanların kullanımı yasaklanmaz. Yasa bize (tıpkı bir grup Yahudi'ye yaptığı gibi) belirli bir ayini gerçekleştirmeyi emretmez, ama Yahudilere emrettiği en sıkıntılı ayinler, yasaklanan İncil'de bize de yüklenir. (4.11.10).

Hooker'in referansı için John Coolidge'e minnettarım.

51) Barthes şöyle yazar: "Gerçeği söylemek gerekirse, benim mitime karşı en iyi silah, belki de onu kendi biçimiyle mitleştirmek, ve bir 'yapay mit' üretmektir: ve bu yeniden-oluşturulmuş mit aslında benim mitolojim olacaktır" Roland Barthes, *Mytologies*, çev. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1972), s. 135.

5

Cockaigne Diyarında Sıkıyönetim

1) "First Sermon on the Lord's Prayer", *The works of Hugh Latimer*, 2 cilt, yay. haz. George Elwes Corrie, Parker Society (Cambridge: Cambridge University Press, 1844), 1: 335. Annesinin Aragon'lu Catherine ile yakın ilişkisi olduğu halde, Suffolk Düşesi Mary Tudor'un yönetimi sırasında sürgüne giden sadık bir Protestan idi.

Latimer'in bu öyküyü anlatmak için retorik nedeni tuhaftır: Tanrı'ya "babamız" olarak seslenmenin uygunluğu üzerine yorum yapar, çünkü Tanrı'nın "bize karşı, ölümlü ebeveynlerin çocuklarına karşı duydukları sevgiden çok uzakta, babacan ve sevecen bir ilgisi vardır." Latimer daha sonra İsaiah'dan bir bölüm aktarır. Burada, Tanrı sevgisinden bahsederken peygamber retorik kullanarak şöyle sorar: "Bir kadın rahmindeki çocuğu, ve doğurduğu oğlanı unutabilir mi?". Latimer'e göre İsaiah bir kadın imgesi kullanır, "çünkü kadınlar çoğu zaman çocuklarına karşı erkeklerinden daha çok sevgiyle yaklaşır." Daha sonra, şeytanın etkisi altında kalarak bazı kadınların aslında kendi çocuklarını öldürmüş olduklarını dehşetle hatırlar, ama dinleyicilerini duydukları bu türden her öyküye inanmamaları konusunda uyarır. Ve bu uyarıyı Cambridgeli kadının öyküsüyle destekleyerek devam eder.

2) Alternatif olarak, Latimer'in orta düzeyde bir konumda olduğunu söyleyebiliriz. Bunu oyuncular tarafından işgal edileni göz önüne alarak yapabiliriz: aynı anda hem özgür hem de kısıtlı, sahnenin ve toplumsal alt tabakanın çalımı efendisi, şiddetli *cathexis*'in karizmatik nesnesi ve bağımlılığın somutlaşması.

3) Bana kalırsa en yakın koşutluk, gece-boşalmalardır. Ortaçağ'da ve erken modern dönemde bu konu üzerine önemli bir kaynak birikimi vardır; ama onlar hakkında bir öykünün Suffolk düşesi için uygun olup olmayacağından emin değilim.

4) Bu noktada ortaya çıkan boşluk çok küçüktür ve ceza evinden serbest bırakılışının ardından kadın pekâlâ kocasına geri gönderilmiş olabilir. Latimer bunu söylemekten çekinmez, çünkü tahminen kadının kaderinin, kocasının nutuk çekme durumuyla ilgisi yoktur.

5) Bir fedakârlığın (basit bir elemeye karşılık) doğrulanışı belirsiz bırakıldığı halde (belki de Suffolk düşesinin duyarlılığını *esirgemek* için), Latimer çocuk doğurduktan bir süre sonra kadın bedeninin bozulduğuna –"toy bir kadın" buradan çıkar, tıpkı çığ veya bozuk et parçası gibi– ve toplum sağlığının yararı için diğerleriyle ilişkiye, özellikle cinsel ilişkiye, girmesine izin verilmemesi gerektiğine inanıyor olabilir. Veya belki de

basitçe, çocuk doğurmanın sıkıntısıyla, daha da güçsüzleşmiş bir kadına –burada “toy kadın” için yeni bir anlam çıkar, tıpkı taze bir yara gibi– gayretleri için normal isteklerinin bağışlanması gerektiğine inanmaktadır.

6) Benzer şekilde, Duessa’nın anlatımına bakınız (*Faerie Queene* 1.8.46-48). Kadınların doğuştan gelen pisliliği üzerine, tıbbi olduğu kadar edebi ve teolojik yansımalar da vardır.

7) Bu vaaz olasılıkla *Kısasa Kısas* için bir kaynak değildir, ama Latimer’a ait bir başka, daha ünlü bir vaazın –“Sermons on the Card”ın ilki– Shakespeare’in oyunuyla belli bir benzerlik taşıyan simgesel bir öykü içermesi şaşırtıcıdır. Latimer’ın fablndaki kral kendi koruması altına “sıradan bir adamı” kabul eder, ancak “bu kişinin, kendisinden böyle bir iyiliği hak etmiş olduğu için değil; kralın ona bu iyiliği sadece kendi öneri ve hayali ile yapmıştır.” Böylece kendisine iyilik edilmiş olan adam, “Calois kasabasının lideri ve koruyucusu” olarak atanır, ama o bu güveni haince yıkar (*The works of Hugh Latimer*, 1:4-5).

8) Shakespeare komedyasına karşılık tarafsız bir tepki verilmesi tasarlanabilir, böyle bir tepki oyunun keyif vermedeki başarısızlığını veya oyunun sunmakta olduğu keyfin reddedilişini gösterecektir.

9) Ancak bu, kaygı ve keyif arasında değişken bir ilişki olduğunu belirtmek üzere işlemekte olan bir ayrımdır. Kaygı ve keyif aynı şey değildir, ama onlar basit zıtlıklar da değildir. Gerçek tehlikeye atılmış gerçek bedenlerin varlığından kaynaklanan kaygı, en azından bazı izleyiciler için bir keyif kaynağı iken; tiyatrodaki imgesel durumlardaki keyif, kaygıdan büsbütün bağımsız değildir (ve kaygıyı tamamen içine almaz veya dönüştürmez). O kaygının sık sık izleyiciliğin (veya okumanın) eziyetli acısı ile zorlulardan bahseden edebi bir eleştiri içindeki retoriksel abartılışına aldırmasak bile; Shakespeare’in sık sık önemli ölçüde kaygı uyandırdığını kabul etmeliyiz. Dahası, izleyicilerin ortak bedeni için tiyatrodaki kaygının keyfe oranının tiyatronun duvarları dışında olduğundan farklılaşmış olabileceğini de kabul etmeliyiz.

10) Teatral kaygı sadece tiyatro içinde keyif vermemeli; kendilerinde yer bıraktıklarında tiyatro için bir özlem yaratmalıdır. Eğer büyük sayıda güçlü seyirci başka mekânlarda ihtiyaç duydukları şeyi alabileceklerini duyumsarlarsa ise, geri dönme zahmetine katlanmayacaklardır. Burada önemli nokta açıktır ama yine de belirtilmeye değer, çünkü şunları unutmamız olasıdır: Birincisi, Elizabeth ve I. James dönemleri halk tiyatroları olağanüstü büyük (neredeyse ikibin izleyicilik) kapasiteye sahipti ve dolayısıyla önemli miktarda kalabalıklar çekmeleri bekleniyordu. İkincisi, tiyatroların birçoğuna katılmak hiç de o kadar basit değildi. Globe’a bir yolculuk günün önemli bir bölümünü alıyordu ve tekneyle ulaşım ve yiyecekler de dahil olmak üzere önemli miktarda harcama gerektiriyordu. Tiyatro, potansiyel izleyicilerin “Tiyatrodaki olmak isterdim” diye düşündürmenin, ve sık sık düşündürmenin bir yolunu bulmalıydı. Bunu yapmak için tiyatro afişleri ve duyurularla tanıtımını yapabiliirdi, ama bu aynı zamanda derin benzerlikleri göz önüne serebilirdi: yani, belli kaygılar herhangi birine tiyatroyu hatırlatabilirdi; aynı kaygıların, keyif hizmetine dönüştürüldükleri yeri.

11) Teatral kaygının tek anlamı, onun “gerçek” olmayışı olabilir –yani, bizler tehdit edilmeyiz, gerçek dünyada şansın veya konumun görevin veya yaşamın hiçbir önemi yoktur, ve benzeri. Ama bu formülasyon en iyi koşulda yarı-gerçeklik olurdu, çünkü duygular düzeyinde, edebi bir yaşantı ile yaratılan kaygıyı kişinin kendi yaşamındaki olaylar tarafından yaratılan kaygıdan ayırmak her zaman o kadar kolay olmaz.

12) Ancak bir anlamda bu öyküyü dinleyicilerini bilgilendirmenin yanı sıra, onlara keyif vermek amacıyla anlatır, ve bence kaygının katıksız teatral kullanımları ile kültür içinde başka bir yerlerdeki kullanımları arasında kesin bir ayırım yapmaya karşı direnmek önemlidir. Bu ayırım uygulamalı ve görelidir: bu açıdan daha önemsiz değildir, ama kuramsal bir gereklilik olarak yorumlanmamalıdır.

13) Onun stratejisi ayrı zamanda, *yıpranma* ve *pişmanlık* arasındaki ayırım ile ilgili geç dönem-ortaçağ bürokratik düşüncesinden çıkar. İlki kaderin tokatlarının ve ihtiyatlı bir pişmanlık aracılığıyla cezadan kaçma ümidinin neden olduğu bir davranış değişikliğidir; ikincisi ise hesaplamalardan değil, keder ve acıdan kök salan daha sahici bir pişmanlıktır. Latimer, kadının sadece ölüm anına geldiği zaman içten bir pişmanlık duyabildiğini hissetmiş olabilir. Aşağıda, *Kısasa Kısas*'taki bu ayırımın bir örneğini tartışıyorum.

14) Bu rastlantısal sözün inlemeleri, eleştirilmeye değer: "İnsanlar" cezanın şiddeti ile suçun çirkinliği arasında ters bir ilişki olduğuna inanıyor gibidir.

15) Sahnenin bir anlatımı için, bkz. Catherine Drinker Bowen, *The Lion and the Throne: The Life and Times of Sir Edward Coke* (Boston: Little, Brown and Company, 1956), s. 220-22.

16) James'in mektubunun metni için, bkz. *Letters of King James VI and I*, yay. haz. G. P. V. Akrigg (Berkeley: University of California Press, 1984), s. 218-19.

17) James, İngiliz tarihinde en kötü tanınmış, sıkıntılı krallardan biriydi ve bunun için geçerli nedenleri vardı. Bu olayda, oğlunun yanı sıra annesi ve babası da şiddetli bir sonla karşılaşmışlardır.

18) Dudley Carleton'ın 11 Aralık, 1603 tarihli mektubunun yeniden basıldığı; Thomas Birch, *The Court and Times of James the First*, 2 cilt (London: Henry Colburn, 1849), 1: 27-32, Carleton, Bye Plot Planında da suçlu bulunmuş olan Sir Walter, Raleigh'in, kralın kaygı uyandırma tekniklerinin özel nesnesi olduğunu öne sürer. Raleigh bir sonraki Pazartesi günü idam edilecekti ve darağacındaki manzarayı hücresinin penceresinden izliyordu. Carleton şöyle yazar: "Bu tuzağın anlamını belirtmek üzere Raleigh'in kafasının içinde vurulan çekiçleri tahmin ediyor olmalısınız" (31). Karşılaştırılabilir bir son dakika ceza tecilinde, James Raleigh'in infazını da kaldırdı; Raleigh on üç yıl boyunca tutuklu kaldı (ve yasal olarak ölmüş kabul edildi), ve 1618'de, Guiana fiyaskosunun ardından (resmi olarak 1603'ten kalma ilk suçlama ile) infaz edildi.

19) Bunların, görülmeye değer bir manzara olarak gözde olmaları, korkunun izleyici üzerinde bir ölçüye kadar keyif verici olduğunu gösterir. Bu, Hobbes'un öne sürdüğü gibi, kurbanların kendileri olmamasından memnun olmaları yüzünden, veya resmisözcülerinsavundukları üzere, korkunun, daha üst düzeyde bir düzen tarafından üretilmesinden (çünkü onun çıkarlarına hizmet ediyordu) kaynaklanıyordu. Her iki durumda da, bu yaşantının, izleyenleri daha itaatkâr özneler haline getireceği varsayılıyordu.

20) Alıntısı yapılan yapıt bana ait olan; *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), s. 103.

21) Pourçainli St. Durandus; Thomas N. Tentler, *Sin and Confession on the Eve of the Reformation* (Princeton: Princeton University Press, 1977), s. 251. Tentler ayırtışmanın böyle ruhbilimleştirilmesinin, ortaçağda itiraflar için *Summæ*'nin özelliği değildir; bu önemli ayırım daha çok kusurlu olan acı ile, erdem tarafından oluşturulan

ve dolayısıyla kusursuz olan acı arasındaydı. Her iki durumda da bu ayrımın sınırlaması –ve belki de kurnazlığı– onun güvenle oluşturulmasının gerçekte olanaksız oluşudur.

22) Darağacının üzerinde toplandıkları zaman Bye Plot suikastçılarının yüzlerini deki ifade için Carleton'ın yaptığı tanımlamayı hatırlayın.

23) Rönesans kralılıklarında, affın bir strateji olarak önemi üzerine, bkz. Natalie Zeman Davis, *Fiction in the Archives* (Stanford: Stanford University Press, piyasaya çıkmak üzere). Davis'in taslaklarını okumama nezaketle izin verdiği bu harika kitabı, Fransa'daki af sistemlerinin önemli bir öykü yelpazesi yarattığını gösterir. İngiliz yasa sistemi önemli yönlerden Fransız sisteminden farklılaştığı halde, affın daha sınırlı da olsa önemli bir rolü vardır. Shakespeare, prens aflarının güçlü toplumsal enerjisini *Fırtına*'ya kasıtlı olarak yakıştırmış gibidir.

24) Bu anlamda Prospero, Latimer gibi bir kökten devrimciden çok, Kraliçe Elizabeth gibi bir yöneticiye benzer: iç yaşam üzerindeki bütünsel engizisyon yönetimini yadsıyan ve gerektiği zaman itaatın dış (görünüştaki) belirtilerini düzenleyen bir yönetici.

Prospero'nun Antonio ile ilişkilerinin çarpıcı bir tartışması için, bkz. *The Tempest*'in Oxford Shakespeare basımının giriş bölümü, yay. haz. Stephen Orgel (Oxford: Oxford University Press, 1987). Bu bölüm boyunca, Orgel'in giriş bölümünden yararlandım. Bunu, basımından önce kibarca bana göstermişti.

25) Burada, Latimer'in öyküsünün, o zamanların sanat çalışmalarında betimlenen gerçek uygulama olduğu; ve dolayısıyla bunun içinde teatral kurguların gerçeklikteki temeliyle karşılaştığımız önermesine karşı çıkmaya çalışıyorum. Cambridge'deki olayların tam olarak Latimer'in anlattığı gibi gerçekleştiğini varsayacak bile –ve bu, pervasız bir güven edimi üzerine kurulu geniş bir varsayımdır– o olaylar öykü gelenekleriyle doymuş görünürler. Bu sadece Latimer'in yaşamını vaazlarında anlatacağı öyküler için malzememiş gibi yaşamasından değil; aynı zamanda bildirdiği edimlerin sadece bir öyküde önceden şekillenmiş olursa anlaşılabilir olduğundandır.

26) Strachey'in kariyeri üzerine, bkz. S. G. Culliford, *William Strachey, 1572-1621* (Charlottesville: University Press of Virginia, 1965). Ayrıca bkz. Charles Richard Sanders, "William Strachey, the Virginia Colony, and Shakespeare," *Virginia Magazine* 57 (1949): 115-32. Sanders "onsekizinci ve ondokuzuncu yüzyıl Stracheylerinin Doğu Hindistan Ortaklığı'nın uşakları hale geldiklerini" belirtir.

27) William Strachey; Samuel Purchas, *Hakluytus Posthumus or Purchas His Pilgrimes*, 20 cilt (Glasgow: James Maclehose and Sons, 1905-7), 19: 5-72. Bu olay ile Latimer'in vaazını soylu bir bayana da sunması arasında garip bir rastlantı olduğu belirtilmeye değer. Bu dönemde erkekler sık sık, güçlü konumlardaki hanımefendilere yönerge veya eğlence olarak sunmak üzere dünyadaki yaşantılarını şekillendirir gibidirler. Bu toplumsal temanın Shakespearyen keşfi *Othello*'dur.

28) Erken modern dönemdeki anonim ortaklıkları üzerine, bkz. William Robert Scott, *The Constitution and Finance of English, Scottish, and Irish Joint-Stock Companies to 1720*, 3 cilt (Cambridge: Cambridge University Press, 1912). Tiyatro ve pazaryeri üzerine, bkz. Jean-Christophe Agnew, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550-1750* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).

29) Doğrusu bu tarz bağlantılara duyulan istek, erken modern dönemde neredeyse her zaman boşa çıkarılmış bir istek, sanatın biçimsel izolasyon durumunu güçlendirmişti.

30) Charles Mills Gayley, *Shakespeare and the Founders of Liberty in America* (New York: Macmillan, 1917); William Strachey, *The Historie of Travell into Virginia*

Britania (1612), yay. haz. Louis B. Wright ve Virginia Freund. Hakluyt Society 2. seri, no. 103 (Londra, 1953), s. XIX.

31) Denizcilerin iğrenmesi dönemin gezi edebiyatında sık görülen bir temadır. *Fırtına*'da elitist bir ütopyanın en güçlü unsurlarından biri, adada kalış süresi boyunca denizcilerin uyumalarına izin verileceği ve sadece dönüş yolunda çalışmak üzere uyarılacakları hayalidir.

32) *The Historie of Travell into Virginia Britania*'nın giriş bölümünde aktarılmıştır, s. XXV.

33) Bu satırları aktarıyorum çünkü bunlar Shakespeare'in dikkatini çekmiş olabilir: Caliban'ın görüntüsünü yakalayan Trinculo, "Burada elimizde ne var?" diye sorar, "bir insan mı, bir balık mı? Ölü mü diri mi? Bir balık bu, bir balık gibi kokuyor" (2.2.24-26). Prospero öfkeyle Caliban'ın bir kaplumbağa olduğunu söyler. (1.2.316).

34) 1609 yolculuğundan önce Virginia Ortaklığı adına yazılan destekleyici edebiyat; İngiltere'de, İngiliz sömürgecilerinin karşılaştıkları zorluklara ilişkin yaygın bir konuşmanın zaten varolduğunu açığa çıkarır. *Sea Venture*'da hiç kimse, Jamestown'daki koşullar hakkında herhangi bir yanılsamaya sığınmış olamaz.

35) Valilik görevi 1609'daki kraliyet belgesi ile yaratılmıştır. Vali, sömürgecinin baş yetkilisi olarak encümen başkanının yerini almıştır. ona, "zaman zaman ... o yöne doğru ... maceraya atılacak olan uyruklarımızı ıslah etme, cezalandırma, bağışlama, yönetme, ve dizginleme" hakkı ve isyan ve ayaklanma durumlarında sıkıyönetim ilan etme yetkisi verilmiştir (*The Three Chartes of the Virginia Company of London, with Seven Related Documents, 1606-1621*, yay. haz. S. F. Bemiss, Jamestown 350th Anniversary Historical Booklet 4 (Williamsburg, Virginia, 1957), bkz. Warren M. Billings, 1606-1650", *The Westward Enterprise: English Activities in Ireland, the Atlantic, and America, 1480-1650*, yay. haz. K. R. Andrews, N. P. Canny, ve P. E. H. Hair (Liverpool: Liverpool University Press, 1978), s. 214 ve devamı.

36) Adayı terk etmek kendi içinde, bazen öne sürüldüğü gibi, sömürgecilikten bir vazgeçiş değildir: Bermuda olayında görmüş olduğumuz gibi, adadan zorla ayrılış, sömürgeci girişimin devam ettiğini gösterir. Öte yandan *The Tempest*'in Bermuda ve Virginia özdeklerini bir araya getirinceye kadar, İtalya'ya –ve aslında İngiltere'ye– doğru yola çıkış, sıkıyönetim altında oluşturulmuş olan mutlak yasanın tamamen terk edilmesini gerektirecekti.

37) Asilzadelerin gösterişliliği, çalışmayı kibarca reddedişle ilintiliydi –ki Virginia Ortaklığı'nın liderleri bundan acı bir şekilde yakınıyorlardı. Jamestown'daki İngiliz beyefendilerinin, kendilerini kurtarmak için bir parmak kıvıldatmak yerine ölmeyi yeğledikleri söyleniyordu. Bu durumda da, *marinel başı* António ile Sebastian'ı yoldan çekilmeye veya çalışmaya zorladığında Antonio şöyle yanıtlar: "Biz boğulmaktan sizin kadar korkmuyoruz" (1.1.44-45).

38) Sycorax ile benzerlikler üzerine keskin gözlemler için, bkz. Stephen Orgel, "Prospero's Wife," *Representations* 8 (1985): 1-13; Caliban üzerine yazılan birçok denemeyazısı arasında bana ait bir tane vardır: "Learning to Curse: Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century," *First Images of America: The Impact of the New World on the Old*, 2 cilt, yay. haz. Fredi Chiappelli (Berkeley: University of California Press, 1976), 2:561-80

39) Nicholas Canny, "The Permissive Frontier: The Problem of Social Control in English Settlements in Ireland and Virginia, 1550-1650", *Westward Enterprise*, s. 36.

40) Willam Crashaw, *A Sermon preached in London before the right honorable the Lord Lawarre, Lord Governour and Captain Generall of Virginia... at the said Lord Generall his leave taking of England ... and departure for Virginea*, Febr. 21, 1609 (Londra, 1610), s. H_{1v}-H_{1r}. İngiliz Kütüphanesi'nde Strachey'in *Lawes Diuine, Morall and Martiall* yapıtının bir kopyası ile yazarın Crashaw'a ithaf ettiği bir el yazması vardır; bkz. Sanders, "William Strachey, the Virginia Colony, and Shakespeare," s. 121.

41) William Strachey, *For the Colony in Virginea Britannia. Lawes Diuine, Morall and Martiall*, c. (London: Walter Burre, 1612), Peter Force, *Tracts and Other Papers, Relatin Principally to the Origin, Settlement, and Progress of the Colonies in North America, from the Discovery to the Year 1776*, 4 cilt, (Washington, D.C, 1836-46), 3:67.

42) Yüzyılımızda kitap olarak Shakespeare için Pazar, giderek kolej ve üniversite-lerde, ayrıntılı eleştirel giriş yazıları ve editör notlarıyla cıllanmış pahalı metinleri ödev alan gençler üzerinde yoğunlaşmıştır. Müfredattaki Shakespeare'in ideolojik dokundurmaları için, bkz. Alan Sinfield, "Shakespeare ve Öğretim üzerine bir rapor hazırlayarak, neden bunların etkili olduklarını düşündüğünüzü ve onlarda hoşunuza giden şeyi gösterin. Yorumlarınızı uygun kaynaklarla destekleyin," *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, yay. haz. Jonathan Dollimore ve Alan Sinfield (Manchester: Manchester University Press, 1985), s. 134-57.

43) Ama eğer Shakespeare'in çalışmaları bir fetişe dönüştüyse, sahipleri için sihirli yorumlama güçleriyle değil, kural kaygılarından uzak oluşları ile tanımlanır. Onlar inceliğin, uygarlığın, yeniden-yaratımın simgeleridir, ama krallığın işinde doğrudan araçlar olarak tasarlanmazlar.

44) Henry M. Stanley, *Through the dark Continent*, 2 cilt (New York: Harper and Brothers, 1878). 2: 384-86. Bu öyküyü Walter Michaels'e borçluyum. Kendisi bunu bir dipnotta William James'in yaptığı bir alıntı olarak bulmuştur. James'in ilgisini çeken, ilkel literalizm olarak gördüğü şeydir. Yerlilerin sözlü kültürü, onların yazıyı anlamalarını olanaksız kılar. Çoğaltılabilir kitaplarla tek olan kitapları, veya bu yüzden kurgu ile saha (çalışma) notlarını birbirinden ayıramazlar, ve bu yetersizlik nedeniyle en azından kültürlerine yönelik en yakın tehdidi bile tanımlayamazlar. Kitabı bir fetiş haline getirirken hayal ve gerçek arasındaki gerekli ayrımı yapamazlar. Bu ayrımın temelleri *Fırtına* gibi metinlerde, yani sanat adası ile gerçeklik kıtası arasında bir farklılığı konu alan metinlerdedir.

Bu çözümlemenin ne kadarının James'in kendi hayali olduğunu ölçmek zordur. Yerliler böyle bir ayrım yapmayı gerçekten becerememiş olmayabilirler. Bu anlamda onların tüfek taşıdıklarının söylenmesi ilginçtir, böylece Araplarla veya Avrupalılarla ilgili bir tarihçe olması gerekir. Stanley bu tarihçeyi, kâşifrolünün önemli bir bölümünü yerine getirerek, bastırır. Bununla birlikte Stanley öyküsünü kızıştırdıkça, yerlilerinin King Kong gibi filmlerden tanıdık olduğumuz ırkçı lehçeyle konuşmaya başlamaları dikkate değerdir: "m-m. Hayır, hayır, hayır." Ve aynı zamanda daha önce önermiş olduğum gibi, Stanley'de kitabın gerçek fetişizmini görmek mümkündür: gücün ve değerın ve dostluğun ölmüş olan mektuba atfedilmesi. Stanley'in düşüncesinde Shakespeare sömürgeci tasarıyı korumak için kurban edilmesi gereken (tıpkı Stanley'in Safe-ni'yi kurban etmeye hazır görüldüğü gibi) bir arkadaş haline gelir. Bu yüzden Shakespeare iki şekilde vazgeçilmezdir, imparatorluğun uzun, acı dolu deneyimlerinde birleştirici bir güç olarak ve aldatıcı bir takas belirtici olarak.

45) *The Exploration Diaries of H. M. Stanley*, yay. haz. Richard Stanley ve Alan Neame (New York: Vanguard Press, 1961), s. 187. Stanley'in *Through the Dark Continent*'ta kopyaladığını söylediği günlük kayıtların birçoğu aslında uydurulmuştur: "Editörlerin belirttiğine göre *Through the Dark Continent*'taki şu 'günlüğümden alıntılar' yazıyı çeşitlendirmek için bir araçtan başka bir şey değildir, çünkü bunlar öykünün geri kalanı kadar üzerinde düşünülerek yazılmıştır. Stanley, kanosu ters döndüğü zaman boğulan yakın arkadaşı ve ortağı Frank Pocock'u kaybetmiştir. Bu iki arkadaşın kaybı arasında garip bir ilişki vardır. Sanki Stanley, birinin yanışı ile diğerinin boğuluşunu, imparatorluğun amacı ile bağlantılı kurbanlar olarak görmüştür.

Dizin

- A *Declaration of Egregious Popish Impostures* 110, 114, 122, 127, 129, 131, 133, 198.
Agnew, Jean-Christophe 208.
Alışveriş 9, 21, 33, 175.
Althusser, Louis 142.
Anglikan kilisesi 112-113, 120, 200.
Arbman, Ernst 202.
Arınma 146.
Arınma ayinleri 146.
Aristoteles 90, 165, 192.
Aristoteles'in Şaheseri 98.
Ataerkil otorite 147.
Ateizm 35-40, 48, 54, 187, 195, 198.
Aubrey, John 183.
Auerbach, Erich 62.
Aziz Paul 154.
Bacon, Francis 46, 186.
Baines, Richard 35, 184.
Bakeless, John 183.
Baltrušaitis, Jurgis 182.
Barber, C. L. 87, 101, 141, 181, 192, 204.
Barish, Jonas 197, 203.
Barthes, Roland 205.
Beier, A. L. 188.
Bentley, Gerald Eades 182.
Benzeşim 16, 25, 95-99, 129, 147, 165.
Berry, Herbert 204.
Bersani, Leo 197.
Bıçimselcilik 17, 31, 68, 88.
Bigges, Walter 187.
Billings, Warren M. 209.
Bilney, Thomas 145-146, 149.
Bobbitt, Philip 187.
Booth, Stephen 10, 203.
Bourdieu, Pierre 182-183, 193-194.
Bradley, A. 144.

- Brecht, Bertolt 142.
 Brooke, C. F. Tucker 152-153, 184.
 Brown, Peter 111, 114-115, 199-200.
 Brownlow, F. W. 199.
 Bullough, Geoffrey 191, 199.
 Bunyan, John 133, 203.
 Burchardt, Jakob 91.
 Bye Plot 152, 207-208.
 Bynum, Caroline Walker 198.
- Cadılık 114, 199-200.
 Calabresi, Guido 52, 187.
 Calvin, John 48, 123, 187.
 Canny, Nicholas 209.
 Carleton, Dudley 152-153, 163, 207-208.
 Castle, Terry 197.
 Céard, Jean 194.
 Certeau, Michel de 10, 199.
 Chambers, E. K. 181-182, 203.
 Cin çarpması 114.
 Cinsel enerji 102, 198.
 Cinsel farklılık 91-92, 97.
 Cinsel kimlik 90, 96, 98-99.
 Cinsiyet metamorfozu 97.
 Cockaigne 145, 161, 167, 205.
 Colaiacomo, Paola 190.
 Coleridge, Samuel Taylor 144.
 Columbus, Christopher 43.
 Coolidge, John 10, 49, 187, 205.
 Crashaw, William 174, 209-210.
 Culliford, S. G. 208.
- Çift-cinsiyetlilik 89, 92.
- Darrel, John 117-121, 125-126, 131-132, 199-200, 202.
 Davis, Natalie Zemon 10, 208.
 De Bry, Theodor 41, 185-187.
 Deacon, John 120, 200.
 Değiş-tokuş 21-22, 26-27, 34, 59-60, 105, 110, 136.
 Dollimore, Jonathan 184, 190, 210.
 Donne, John 190, 192.
 Douglass, Anne 197.
 Durandus (Pourçainli) 207.
- Duval, Jacques 89-90, 92-93, 97-101, 192, 195-196.
 Dünyevileştirilmiş olan 148.
- Eagleton, Terry 197.
 I. Elizabeth 17, 31, 33, 35, 46, 48, 54, 58, 60, 75, 77, 79, 80, 84, 103, 107, 118-119, 129, 136, 149, 152, 165, 182-183, 188-190, 199, 201, 203, 206, 208.
 Elton, William 199.
 Empson, William 57, 188.
 Erasmus 200-201.
 Erotik enerji 197.
 Erotik okşama 103-104.
 Erotik sürtünme 100-101, 103.
 Estetik yetkilendirme 20.
 Estienne, Henri 183, 190.
Every Man in His Humor 150.
- Fabian, Robert 131, 193.
 Fallopius 94.
 Foucault, Michel 10, 82, 182, 191.
 Foxe, John 152.
 Franklin, Wayne 186.
 Friedman, Donald 10, 186.
 Frye, Northrop 37, 184.
- Galen 93-96, 98, 195.
 Gates, Sir Thomas 164-165, 167-170, 172.
 Gayley, Charles Mills 165, 208.
 Gee, John 203.
 Greertz, Clifford 80, 190.
 Ginzburg, Carlo 113, 199.
 Goldberg, Jonathan 9, 190.
 Gosson, Stephen 132, 203.
 Greenblatt, Stephen 182, 184, 190, 197.
- Hakim Popham 37.
 Hakluyt, Saygıdeğer Richard 48.
 Hardison, O. B. Jr. 204.
 Harman, Thomas 64-68, 70, 72, 188.
 Harriot, Thomas 35-47, 49-55, 59-60, 64, 70-71, 75, 77, 80, 183, 185-187.
 Harsnett, Samuel 109-116, 118-122,

- 125-139, 142-144, 198-200, 202-204.
- Harvey, Willam 103, 197, 198.
- Highmore, Nathaniel 94, 194.
- Hobbes, Thomas 150, 190, 196-197, 207.
- Holland, Norman N. 188.
- Homoerotik arzu 82.
- Hooker, Richard 48, 142, 187, 204-205.
- Jacquot, Jean 183-184.
- I. James 17, 103, 115, 136, 149, 152, 162, 165, 182, 201, 206.
- James, William 210.
- Jonson, Ben 71, 144, 150, 165, 190.
- Jorden, Edmund 201, 204.
- Kadın bedeni 147-148, 205.
- Kafka, Franz 54.
- Kapferer, Bruce 202.
- Karizma 24, 33-34, 71, 73, 78-79, 111-113, 117, 136, 205.
- Kayıtlar 55, 87, 89, 120, 160, 182, 211.
- Kendine mal etme* 23, 104, 142.
- Kızılderililer 40-45, 47, 50, 64, 71, 170, 187, 212.
- Kızışma 104, 106, 108; oyunsu kızışma 106; sözel kızışma 25.
- Kızışma sahneleri 106.
- Kral'ın Adamları 144, 171, 177.
- Kupperman, Karen 41, 185-186, 188.
- Kutsal olan 33, 111, 143, 148.
- Kültürel poetika 19, 33.
- Kyd, Thomas 29, 39, 184; *Spanish Tragedy* 24, 29.
- Lamb, Charles 144.
- Laqueur, Thomas 11, 195.
- Latimer, Hugh 145-149, 151-152, 155, 162-163, 165, 205-208.
- Lefranc, Pierre 185.
- Leiris, Michel 126-128, 202.
- Lewis, I. M. 202.
- MacDonald, Michael 200.
- Macheray, Pierre 142.
- Machiavelli, Niccolò 36-42, 44-45, 48-49, 53, 76, 80, 184, 187; *Discourses* 38, 184-185; *Prens* 38, 184.
- Mack, Maynard 55, 187.
- Maclean, Ian 195.
- Malone, Edmond 164.
- Mandrou, Robert 199.
- Manningham, John 191-192.
- Marin le Marcis olayı 92, 108.
- Marlowe, Christopher 35, 37-40, 42, 49, 76, 149-150, 183, 184, 196; *Faustus* 150; *Malta Yahudisi* 76.
- Martin, Richard 166.
- Mary Tudor 145, 205.
- Massinger, Philip 29.
- McMath, John 196.
- Metaforik kazanım 24-25.
- Metamorfoz 97.
- Metonimi 25.
- Metraux, Alfred 202.
- Michaelis, Sebastian 112, 199, 201.
- Midelfort, H. C. Erik 200.
- Miller, D. A. 10, 190, 198.
- Miller, Nancy K. 198.
- Millot, Catherine 192.
- Milward, Peter 204.
- Mimetik 165, 175-176.
- Montaigne, Michel de 36, 81-82, 96, 110, 171, 195, 199.
- More, Sir Thomas 70, 80.
- Moretti, Franco 37, 184.
- Muchembled, Robert 199.
- Mucizeler 42, 46, 92, 126, 128-129, 194, 203.
- Mucizeler Kitabı* 126.
- Mucizevi olan 92, 96, 102, 194, 212.
- Muir, Kenneth 199.
- Mullan, John 197.
- Mullaney, Steven 9, 189-190, 203.
- Murphy, John L. 199, 204.
- Napier, Richard 115.
- Nashe, Thomas 32.
- Normatif cinsellik 90.
- Orgel, Stephen 9, 190, 208-209.
- Ortodoksi yıkımı 49.

- Otorite 17, 18, 30, 33, 37-39, 41, 48-49, 54-59, 63, 68-73, 78-80, 101, 111-115, 117, 121-125, 147, 151, 153, 157, 165-174, 185, 200, 202, 212.
- Ötekilik 34, 36, 40, 44.
- Öz-şekillendirme 106.
- Paracelsus 196.
- Paré, Ambroise 94-96, 99, 101.
- Parsons, Robert 39.
- Pearl, Jonathan L. 199.
- Peckham, Sir George 109.
- Platon 203.
- Pocock, J. G. A. 49, 187.
- Purchas, Samuel 164, 167, 208.
- Puttenham, George 20, 182.
- Pye, Christopher 190.
- Quinn, David B. 183, 185.
- Quintilian 182.
- Rabkin, Norman 190.
- Rainolds, John 203.
- Raleigh, Sir Walter 39-40, 42, 49, 183-185, 207.
- Riche, Barnaby 191.
- Rosaldo, Michelle Z. 193.
- Rosen, Edward 186.
- Rousseau, George S. 197.
- Rukeyser, Muriel 183.
- Sanders, Charles Richard 208, 210.
- Satın alma 23.
- Scaliger, Julius Caesar 182.
- Scot, Reginald 116.
- Scott, William Robert 208.
- Sea Venture* 168, 173, 209.
- Sembolik Kazanım* 24.
- Seyirci 19, 23, 25, 27-28, 78, 89, 91, 113, 116, 120, 125, 135, 145.
- Shakespeare, William 16-17, 19-21, 25; tarihçesi 66; *Aşkın Boşa Giden Emeli* 191; *Antony ve Kleopatra* 135, 194; *Beğendiğiniz Gibi* 103; *Bir Yaz Gecesi Rüyası* 25, 103, 132, 191, 197; *Fırtına* 158, 160, 163-164, 171, 173, 175-176, 186, 208-210; *Hamlet* 22, 24, 76, 135, 172, 194; *Hırcın Kız* 84, 103-104, 197; *II. Richard* 55, 68, 76; *III. Richard* 53, 102, 135, 194, 197; *IV. Henry/1* 55-57, 59-63, 68, 70, 73, 187-188, 212; *IV. Henry/2* 56, 61-62, 67-70, 77, 188, 212; *Jül Sezar* 135; *Kral Lear* 20, 25, 80, 110-111, 132, 135-144, 148, 203, 212; *Kuru Gürültü* 84, 103, 197; *Kış Masalı* 140, 148-149; *Kısasa Kısas* 24, 149, 151-155, 158, 161, 191, 206-207, 212; *Macbeth* 135, 194, 203; *Onikinci Gece* 82-83, 86-88, 102-104, 106, 108, 131, 140, 150, 191, 213; *Othello* 150, 194, 208; *Pericles* 138; *The Rape of Lucrece* 197; *V. Henry* 25, 55-78, 187-189, 212; *Venedik Taciri* 150; *Venus and Adonis* 196; *VI. Henry* 55; *Yanlışlıklar Komedyası* 130-131, 150, 192.
- Shiels, W. J. 200.
- Shils, Edward 111, 199-200.
- Shirley, John W. 183.
- Shirokogorov, S. M. 115, 200.
- Sidney, Sir Philip 132-133, 182.
- Sinek dok* 25.
- Sinfield, Alan 184, 210.
- Smith, Hilda 196.
- Smith, Lacey Baldwin 183.
- Smith, Sir Thomas 174.
- Sömürgecilik 43, 45, 48, 50-52, 54, 71, 166-168, 170-171, 174-175, 185-186, 209-210.
- Sparke, John 43-44.
- Spenser, Edmund 47, 186, 194.
- Stanley, H. M. 178-180, 210.
- Stone, Lawrence 189.
- Strachey, William 164-175, 183, 185, 208, 210.
- Strathmann, Ernest A. 183-184.
- Stubbes, Philip 197.
- Şeytan kovuculuk [Eksorsizm] 10, 109-134, 144, 198-204.

- Tavşan-yakalama 72, 212.
 Taylor, Gary 189-190, 203.
 Teatrallik 61, 128, 144, 213.
 Tentler, Thomas N. 207.
The Triall of Maist. Dorrell 200.
 Thomas, Keith 200.
 Tiyatroyu kötü ruhlarla doldurma 126.
 Toplumsal enerji 15, 181.
 Toplumsal enerjinin dolaşımı 26, 33, 212.
 Toplumsal enerji 20-21, 23-24, 26, 28, 32-34, 110, 149, 174, 208, 212, 213.
 Travestilik 34, 81, 97, 102-103, 106, 108.
 Turner, Victor 63, 188, 198.
 Tyndale, William 154.
 Upton, John 55, 187.
 Urkowitz, Steven 203.
 Vicary, Thomas 100, 196.
 Virginia Ortaklığı 164-167, 170, 209.
 Walker, D. P. 199.
 Walker, John 120, 200.
 Walter, J. H. 189.
 Warren, Michael J. 203.
 Weber, Henri 199.
 Weimann, Robert 181.
 Weston, William 109, 113, 127, 204.
 Whigham, Frank 9, 189.
 White, John 185-186.
 Wickham, Glynne 181-182.
Willobie His Avis (1594) 183.
 Wimsatt, W. K. Jr. 181.
 Winstanley, Gerrard 169.
 Wood, William 186.
 Yeats, William Butler 56.
Yeni Keşfedilen Virginia Topraklarının Kısa ve Gerçek Bir Raporu 37, 45, 47-48.
 Zinter, S. P. 188.

SHAKESPEARE VE KÜLTÜR BİRİKİMİ

Stephen Greenblatt

Türkçesi: Nilgöl Pelit

Shakespeare'in evreni ve bunun etrafında yükselen sanatsal deha, binlerce ciltlik kitaplığa rağmen, edebi kâşifler için hâlâ "dehanın evrenine yolculuk" fikrini cazip kılabiliyor. Shakespeare'in metinleri, İngiliz kültürünün en önemli edebi başarısı olarak yaygın bir biçimde kabul görmüştür. Aynı zamanda bunlar, bir Batı Uygarlığı fetişi olarak iş gördü ve bunu yapmaya devam etmektedir. Oysa Shakespeare metinlerindeki izler, uzun süreli ödünç almaların, ortak takasların ve karşılıklı büyülemelerin sonucu olan, kültürlerarasılığın ürünleridir.

Bu çalışmasında yazar, rönesans kültürünün ve Shakespeare metinlerindeki kültürlerin poetikasını keşfetmeye çalışarak, Shakespeare okuruna yeni bir bakış ve yeni sorular getiriyor.

Kapak resmi: *The Somerset House Conference, 1604*, sanatçısı bilinmiyor. National Gallery, Londra.



gösterim sanatları
fiyatı, inceleme, değeri

ISBN 975-8457-69-1



9 758457 691005