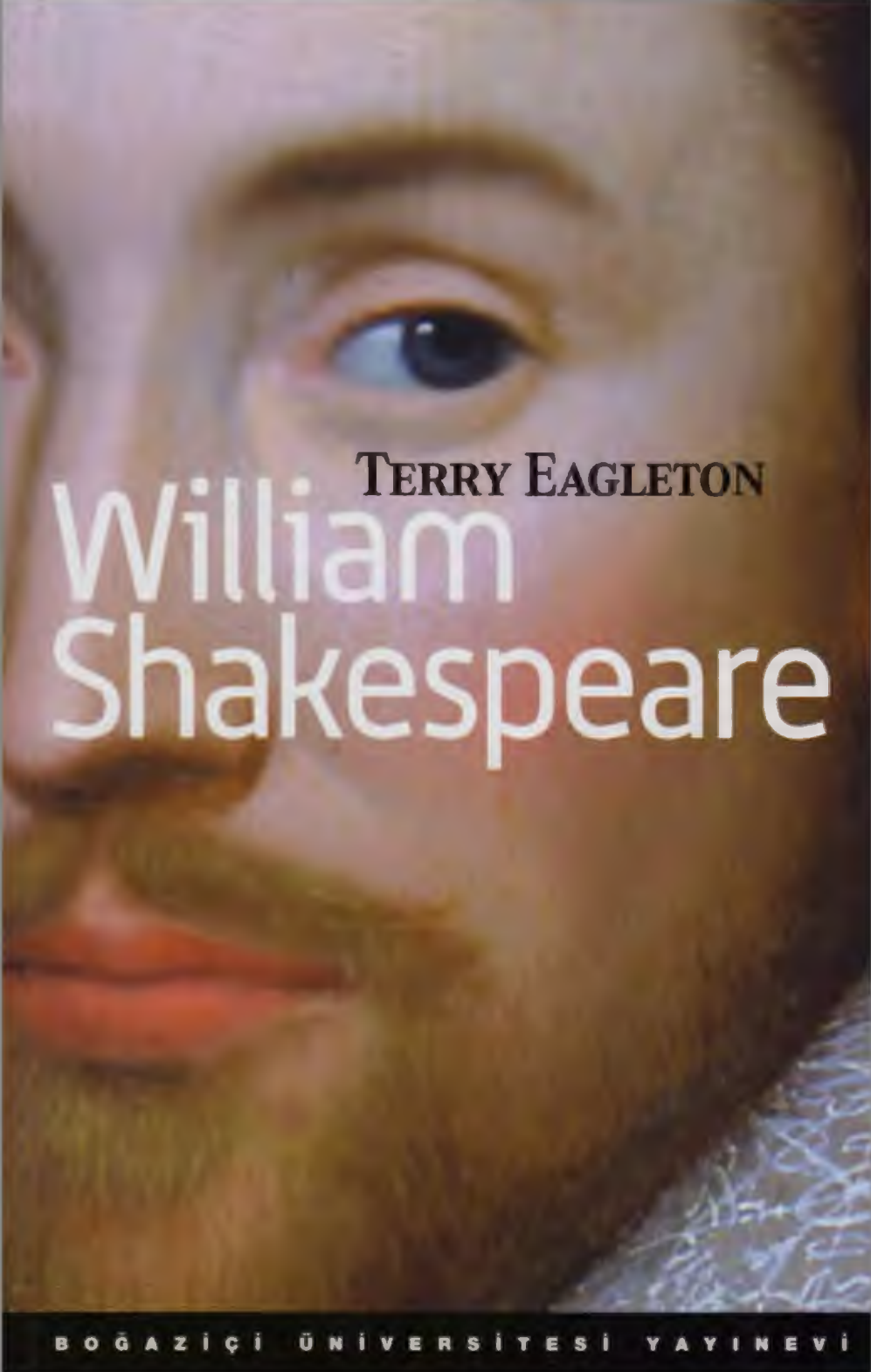




TERRY EAGLETON

William Shakespeare

WILLIAM SHAKESPEARE

WILLIAM SHAKESPEARE

Terry Eagleton

Çeviren: A. Cüneyt Yalaz



**BOĞAZIÇI
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ**

Terry Eagleton
William Shakespeare

© John Wiley & Sons Limited.

Tüm hakları saklıdır. Blackwell Publishing Limited tarafından yayımlanan İngilizce baskısından dilimize çevrilmiştir. Çeviride gösterilen özen konusundaki sorumluluk yalnızca Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi'ne aittir; Blackwell Publishing Limited bu konuda sorumlu tutulamaz. Bu kitap kısmen de olsa, telif hakkı sahibi Blackwell Publishing Limited'in yazılı izni olmaksızın hiçbir surette çoğaltılamaz.

© BÜTEK A.Ş. 2010.

Çeviri © A. Cüneyt Yalaz.

Bu kitabın hakları ONK Ajans aracılığıyla alınmıştır.

Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü
Cengiz Topel Caddesi, Garanti Kültür Merkezi, Arka Giriş
Etiler/İstanbul

bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org, www.bupress.net
Telefon ve faks: (90) 212 257 87 27
Sertifika No: 10821

Yayına Hazırlayan: Ergun Kocabıyık
Kapak tasarımı: Kerem Yeğin
Baskı: G.M. Matbaacılık ve Ticaret A.Ş.,
100 Yıl Mah. MAS-SİT, 1. Cadde, No: 88, Bağcılar/İstanbul
Telefon: 0212 6290024-25
Sertifika No: 12358

Birinci Basım: 1998
İkinci Basım: 2005
Üçüncü Basım: Şubat 2011

Boğaziçi University Library Cataloging in Publication Data
Eagleton, Terry.

William Shakespeare / Terry Eagleton; çeviren A. Cüneyt
Yalaz
90 p. ; 21 cm.

ISBN 978-605-4238-26-2

1. Shakespeare, William 1564-1616. 2. Criticism and
interpretation. I. Title. II. Yalaz, A. Cüneyt.
PR2976.E 2419

İçİndekiler

Önsöz, 7

DİL

Macbeth, II. Richard, IV. Henry, 9.

ARZU

Bir Yaz Gecesi Rüyası, Onikinci Gece, 28

HUKUK

Venedik Taciri, Kısasa Kısas, Troilos ile Kressida, 47

HİÇBİR ŞEY

Othello, Hamlet, Coriolanus, 78

DEĞER

Kral Lear, Atinalı Timon, Antonius ve Kleopatra, 92

DOĞA

Beğendiğiniz Gibi, Kış Masalı, Fırtına, 107

SONUÇ, 114

DizİN, 123

ÖNSÖZ

Bir keresinde Monty Python ekibi "Proust'u Özetleyin" adlı bir yarışma programı sunmuştu; yarışmacılara Proust'un romanının öyküsünü önce mayo giyerek, daha sonra da gece kıyafetleri içinde özetlemeleri için yirmi saniye veriliyordu. Elinizdeki çalışma ancak bir parça daha az şapşalca görünüyor. Shakespeare'in bütün yapıtlarını ele almak gibi bir girişimde bulunmadım; yine de genelde önemli sayılan oyunlarının birçoğu hakkında kısaca da olsa bir şeyler yazdım. Bunu yaparken kronolojiye pek saygı göstermedim ve bana artık önemi kalmamış gibi görünen janra dair ayrımlara da özel bir dikkat sarfetmedim. Genel olarak beni ilgilendiren oyunlar hakkında yazdım. Amacım Shakespeareyen drama ya dair özel bir örnek geliştirmekti, aynı şekilde çalışmak isteyen herhangi biri tarafından daha da derinleştirilebilecek, dil, arzu, hukuk, para ve vücut arasındaki karşılıklı ilişkileri merkezine alan bir örnek. Bu kitap hiçbir biçimde kendi konusu üzerine tarihsel bir çalışma değildir; ama sanırım söz konusu tarihi, metne harfiyen yerleştirmeye çalışan politik gösterebilim içinde bir alıştırmadır.

Çağdaş eleştirel teorinin Avon'lu Swan'a¹ ne kadar uygun olduğu konusunda şüpheli olanlar, Shakespeare'in oyunlarında *Julius Caesar*'daki saatten daha fazla anakronizm olduğunu unutmamalıdır. Elde çok fazla sonucu belirleyici kanıt olmasa da, Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Wittgenstein ve Derrida'nın yazılarıyla neredeyse kesinlikle tanışık olduğu duygusuna kapılmadan Shakespeare'i okumak oldukça güçtür. Belki de bu, basit olarak, bu patriyarka birçok yönden geride bırakmış olmamıza karşın, onu hâlâ yakalayamadığımız başka yönlerin var olduğunu söylemek anlamına geliyor.

¹ Shakespeare için kullanılan bir lakap. "Swan" İngilizce'deki ozan, şair anlamıyla kullanılmıştır. "Avon" ise Shakespeare'nin doğduğu şehirdir. —çev. notu

Birçok konudaki akademik uzmanlıklarını benimle paylaştıkları için Wadham College'daki İngiliz meslektaşlarım Robin Robbins ve Alan Ward'a son derece müteşekkirim ama argümanlarımda karmaşıklığından ikisi de sorumlu tutulamazlar. Ayrıca bu kitabın hazırlanışında cömert yardım ve tavsiyelerini esirgemeyen Catherine Belsey, John Carey, Philip Carpenter, Jonathan Dollimore, Emrys Jones ve David Norbrook'a da teşekkür etmek istiyorum.

Terry Eagleton

Macbeth, II. Richard, IV. Henry¹

I

Shakespeare hakkında çok az şey bilenler bile, oyunlarının toplumsal düzene ve istikrara itibar ettiğinin ve modern kuramcıların 'metinsel üretkenlik' diye adlandıırabilecekleri durdurulamaz bir akışla bir metaforun bir diğerini doğurduğu olağandışı bir belagatle yazıldıklarının az ya da çok farkına varabilirler. Sorun şudur ki Shakespeare'in bu iki yönü bir-biriyle potansiyel çatışma içindedir. Çünkü göstergelerin istikrarı -her sözcüğün sağlam bir biçimde tam yerinde olması, her gösterenin (işaret ya da ses) gösterilenine (ya da anlamına) denk düşmesi- herhangi bir toplumsal düzenin ayrılmaz bir parçasıdır: Oturtulmuş anlamlar, paylaşılan tanımlar ve dilbilgisi kuralları, iyi düzenlenmiş bir politik durumu hem yansıtırlar hem de onun oluşturulmasına yardımcı olurlar. Ne var ki Shakespeare'in parlak cinaslarının, mecazlarının ve bilmecemsi konuşmalarının sorgulamakla tehdit ettiği şey tam da budur. Toplumsal istikrara duyduğu inanç, tam da bu istikrarın eklemlendiği dilin kendisi tarafından tehlikeye atılır. Bu durumda, yazma ediminin bizzat kendisi, Shakespeare için, onun politik ideolojisiyle anlaşmazlık halinde bir epistemolojiyi (ya da bilgi kuramını) ima ediyor görünür. Bu hayli tedirgin edici bir ikilemdir ve Shakespeare'in oyunla-

¹ Bu bölüme temel oluşturan bazı kuramsal yazılar için bakınız: Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (New York, 1984); Michel Foucault, *The Order of Things* (Londra, 1970); Karl Marx, *Capital* cilt 1, Bölüm 1; Ernest Mandel, *Marxist Economic Theory* (Londra 1962), özellikle 2. Bölüm; ve Jean-Joseph Goux, 'Marx et l'inscription du travail', *Tel Quel: Théorie d'ensemble* (Paris, 1968).

rının çoğunun bu ikilemi çözmek için strateji oluşturmaya adanmış olması şaşırtıcı değildir.

Herhangi bir önyargısız okuyucu –Shakespeare’in kendisini, onun çağdaşı olan seyircileri ve hemen bütün edebiyat eleştirmenlerini dikkate almıyor görünen okuyucu– için, *Macbeth*’te, olumlu değerın üç cadıda yattığı son derece açıktır. Cadılar oyunun kahramanlarıdır (*heroine*); her ne kadar oyunun kendisi bu gerçeği çok az tanısa da, her ne kadar eleştirmenler onları karalamak için çok fazla uğraşsa da bu böyledir. *Macbeth*’teki muhteris düşünceleri serbest bırakarak, hiyerarşik toplumsal düzene duyulan saygının foyasını, düzenli zulme ve kesintisiz savaş haline dayanan bir toplumun sofuca kendini kandırışı olarak ortaya çıkaran onlardır. Cadılar bu vahşi düzenin sürgünleridir; bu düzenin sisli-puslu sınırları üzerindeki kendilerine ait kızkardeş cemaatinde ikamet eden, onun kabile çekışmeleri ve askerî payeleriyle her türlü alışverişı reddeden sürgünler. Bu yapıyı altüst etmeyi vaat eden onların bilmecemsi, çift anlamlı konuşmalarıdır (‘iki anlamda da bize oyun ederler’): Onların tacizkâr söz oyunları, *Macbeth*’te, onun varlığının içini boşaltıp arzuya dönüştüren bir eksikliği açığa çıkararak, *Macbeth*’in içine sızar ve onun altını oyarlar. Cadılar, yapının sınırlarında süzölen, kendine has bir hakikat türüne sahip olan anlam-dışının ve şiirsel oyunun alemine işaret ederler; ve *Macbeth*’e söyledikleri sözler onun içindeki bu ötekilik ve arzu bölgesini katalize eder, böylece oyunun sonuna gelindiğinde bu ötekilik ve arzu bölgesi, onun önceden sağlama alınmış kimliğini paramparça etmek ve yutmak üzere onun içinden taşar. Bu anlamda cadılar oyunun, tehlikeli olduğu için sürgün edilmesi ve bastırılması zorunlu ama her zaman intikam almak üzere geri dönmesi muhtemel ‘bilinçdışı’ olarak ortaya çıkarlar. Bu bilinçdışı, anlamın tökezlediği ve kaydırıldığı, katı tanımların çözüldüğü ve ikili karşıtlıkların aşındığı bir söylemdir: iyi demek kötü demek, kötü demek iyi demek; hiçbir şey, hiçbir şey olmayandan başka bir şey değildir.² Androjen (sakallı kadınlar), çoğul (üçü bir arada)

² “*fair is foul, foul is fair*”, “*nothing is but what is not*”. —çev. notu

ve "yarım ağızlı"³ olan cadılar, oyundaki toplumun, beka-sını sürdürmek için gereksinim duyduğu istikrarlı toplum-sal, cinsel ve linguistik biçimlere darbe vururlar. "Kendi var adı yok bir iş" görürler ve bir kez onların etkisi altında kal-mış olan Macbeth'in eylemleri "Ne diller[ın] ne yürekler[ın], anlatabilir[-leceği] ne de inanabilir[-leceği]" hale gelir. Cadıla-rın fiziksel akışkanlığı Macbeth'in dinmek bilmez arzusunda kazanmış hale gelir; sürekli olarak krallığın saf varlığı peşin-de koşarak ama her aşamada ironik bir biçimde bu olasılığı ortadan kaldırarak: "İş kral olmakta değil, / Kral olup sağ kalmakta."⁴ Macbeth sonunda hep elinden sıyrılıp kaçan bir kimliği kovalamayı bırakır; yıkıma mahkum bir biçimde ve durmaksızın demir atmış bir gösterilenin peşinde koşarken, yüzen bir gösteren haline gelir:

Hayat dediğin ne ki:
Yürüyen bir gölge, bir zavallı kukla bu sahnede:
Bir saat boy gösterip, boyun kırıp gidecek!
Bir daha da duyulmayacak artık sesi.
Bir aptalın anlattığı bir masal bu:
Kuru gürültüler deli saçmalarıyla dolu. (V. v.)

Macbeth, rolüyle özdeşleşemeyen acemi bir oyuncuya in-dirgenir. Oyundaki en doğurgan güç olarak cadılar, resmi toplumun hem içinde hem de dışında anarşik ve hayli bel-lirsiz bir bölgede ikamet ederler: Kendi dünyalarında yaşar ama Macbeth'in dünyasıyla kesişirler. Dışı kültünün şairi, peygamberi ve mürididirler; eril iktidarı hor gören ve onun yüreğindeki öfkeyi ve yankılanan sesi açığa vuran radikal ayrılıkçılardır. Cadılar dans ettikçe, buhar olup sonra ye-niden cisimlendikçe, sözleri ve vücutları, genel kabul gören anlamları bozarak mutaassıp sınırları alaya alır, sabitlenmiş konumları maskara ederler. Ama resmi toplum oldum olası kendisinin radikal 'öteki'sini yaratıcılıktan ziyade ancak kaos

³ 'imperfect speakers'. Sabahattin Eyüboğlu bu kalıbı 'yarım ağızlı-lar' olarak karşılamış. —çev. notu

⁴ İngilizce aslı: "To be thus is nothing, / But to be safely thus" Tam çevirisi "Bu durumda olmak bir şey değil / Önemli olan güvenli bir biçimde bu durumda olmak". —çev. notu

olarak tahayyül edebilmiş, bu nedenle kızkardeşleri şer olarak tanımlamak zorunda kalmıştır. Kötülük –kanla beslenip büyüyen bir politik düzen– kendisinin iyi olduğuna inanır; oysa ki cadılar bu zıtlığı tersyüz etmekten çok onun yapısını bozarlar. Macbeth'in kendisi kesin tanımların bulanıklaşmasından korkar: Ona göre otantik olarak insan olmak, hiyerarşik sadakatin belirli hassas bağları tarafından yaratıcı bir biçimde kısıtlanmış, sabitlenmiş ve çerçevelenmiş olmaktır. Bu bağların ötesinde, Macbeth'in Duncan'ı öldürerek bir hamlede kendisini içine fırlattığı cadıların sefih karanlığı yatar. Macbeth için, bu belirleyici bağları ihlal etmek, insandan fazla bir şey olmaya çalışırken, daha azı haline gelmektir, kendi kendini iptal eden bir özgürlüktür yalnızca:

Bir insana yaraşan her şeyi yapmaya varım.

Ondan ötesini yaptım mı, insan olmaktan çıkarım. (I. vii.)

Çok fazla olan, kendisini tersyüz edip hiçbir şeye çevirir. Daha sonra Ross 'Azmış kudurmuş bir denizin ortasında / Sağa sola boşuna yalpa vurup / Olduğumuz yerde sayar gibiyiz' diyerek aynı anda bütün yönlerde doğru hareket etmenin olduğu yerde kalmak demek olduğunu söyleyecektir.

Lady Macbeth ise zıt görüşe sahiptir: İhlal, sınırların sürekli olarak aşılması insan olmanın gerçek işaretidir:

O zaman insandın asıl,

Yapmaya yüreğin olduğu zaman.

Daha ileri git şimdi.

Daha fazla insan olmak istiyorsan. (I. vii.)

Lady Macbeth cinsel rollerin keskin ayrım çizgisini aşar ve cinsiyetsizleştirilmiş olmayı haykırır; *Kısasa Kısas*'ta Angelo'nun Isabella'ya verdiği ataerkil öğüdü küçümsemeyle reddeder:

Neysen o ol,

Yani bir kadın; daha fazlasını olursan, bir hiç olursun... (II. iv.)

Kısacası, Shakespeare'in kötü karakterlerinin çoğu gibi Lady Macbeth de bir burjuva bireycisidir ve **geleneksel mevki** ve akrabalık bağları onun kişisel kimliğinin **kurucu ögesi** olmaktan ziyade şahsi amaçlarının peşinde **koşarken aşılması**

gereken engellerdir yalnızca. Ama cadılar bunun için suçla-
namazlar, her ne kadar Macbeth'in bu konudaki önyargılı
düşüncesi böyle olsa da. Birincisi, benliğin bireysel girişim-
cilerinden farklı olarak bir cemaat içinde yaşarlar; ayrıca
Macbethler'den farklı olarak politik iktidara karşı kayıtsızdır-
lar çünkü, deyim yerindeyse, her zaman Caesar'ın tarafında
olan doğrusal zamanla hiçbir alışverişleri yoktur.

Macbethler'in ihlal etme itkisi tarihte ikamet eder: Tek
bir yörünge üzerinde benliğin sonsuz uzanımıdır, hiçbir za-
man gelmeyecek olan nihai hâkimiyete duyulan giderilemez
bir susuzluktur. Dansı, ayı, öngörüyü ve sözel tekrarı mer-
keze almış olan cadıların yıkıcılığı, doğrusal tarihe ve onun
cinsel yeniden-üretme dair emperyal temalarına düşman bir
biçimde, döngüsel zaman içinde hareket eder:⁵ Macbeth ve
Banquo'ya hitaplarında işte bu soruyu -hangi tikel erkeğin
politik iktidarın varisi olacağı sorunu- tahrif edip karmaşık-
laştırırlar; çift-anlamli konuşmalarının en ölümcül olanında
olduğu gibi: "Ana rahminden doğma hiç kimse Macbeth'e
zarar veremeyecek". Bilinçdışı gibi, cadılar da anlatı nedir
bilmezler; ama ifade ettikleri yaratıcı dağılma bir kez poli-
tik sistemin içine uyarlandığında, her zaman, iktidarın emir
kipinin kölesi kalmaya mahkum bir 'özgürlük', cinsel ve po-
litik olarak hep aynı eski hikâyeyi ve aynı zalimane yasayı
olsa olsa yeniden üreten bir arzu biçimini alabilir. Bir ihlal
üslubu vardır ki bu üslup oyun ve şiirsel anlam-dışılıktır,
bütün formel değerlerin hicvedildiği ve çığırından çıkarıldı-
ğı karanlık bir karnavaldır;⁶ bir de burjuva bireyci iştahın
farklı fakat yukarıdakiyle ilişkili düzen bozuculuğu vardır ki
her şey olmaya yönelik acımasız hırsı içinde her sınırı yarıp
geçer ve hiçliğe düşer. Bu türden bir ihtiras, kapıcının içkisi
gibi kendini-yokedicidir, cinsel arzuyu kışkırtır, cinsel başa-
rıyla öldürür: Cadıların doğurgan karanlığının tersine, içinden

⁵ Bkz. Julia Kristeva, 'Women's Time', *Signs* 7:1 (1981).

⁶ Bkz. Stuart Clark, "Inversion, misrule and the meaning of witch-
craft", *Past and Present* 87 (1980) ve Peter Stallybrass, "Macbeth
and witchcraft", *Focus on 'Macbeth'* (editör John Russell Brown,
Londra, 1982).

hiçlik doğan bir hiçliktir.

İhlalin bu çelişik değerliliği *Komünist Manifesto*'da gayet iyi yakalanmıştır. Marx ve Engels burjuvazinin bütün toplumsal ilişkilerde sürekli devrim yapmaksızın var olamayacağını yazar:

Üretimin sürekli devrimci dönüşümü, toplumsal koşulların kesintisiz müdahaleye uğraması, sonu gelmez belirsizlik ve kışkırtma, burjuva çağını daha önceki çağlardan ayırır. Bütün sabitlenmiş, dondurulmuş ilişkiler eski ve saygıdeğer önyargılar ve düşünceler silsilesiyle beraber süpürülürler, bütün yeni oluşmuş ilişkiler daha kemikleşmeden antika haline gelirler. Katı olan her şey buharlaşır, kutsal olan her şey kirlenir ve insan en azından kendi gerçek yaşam koşullarını ve kendi türüyle girdiği ilişkileri ağırbaşlı duygularla karşılamak zorunda kalır.⁷

“Katı olan her şey buharlaşır, kutsal olan her şey kirlenir”: Bu, ince havada çözünüp yok olan ve bütün kutsal değerleri bozan cadıların pozitif sınır tanımazlıkları ve gerçeği çarpıtan taklitleridir. Ama bütün “sabitlenmiş, dondurulmuş ilişkiler”in bu tasfiyesi, burjuvazi söz konusu olduğunda, nihai olarak kendini-yıkıcıdır, en sonunda sömürüyü ortadan kaldıracak yeni sömürü biçimleri doğurur. Macbeth gibi burjuvazi de kendi aşırılığı nedeniyle başını belaya sokacaktır; kendi mezar kazıcısını (işçi sınıfı) doğurarak, tarihsel gelişiminin önündeki engeli kaldırarak –ki bu kendisinden başka bir şey değildir– ve kendi fazlalığından öterek. Odysseus’un *Troilos ile Kressida*’da belirttiği gibi, açgözlülüğün evrensel kurdu “Dünyaya saldırır her şeyi yer yutar / Sonunda da kendi kendini kemirir.” (I. iii.) Lady Macbeth kadın iktidarını yüceltmede cadılarla aynı soydandır ama modern deyişle o, kendisine hükmeden eril sistemi, tahakküm ve erkeklik alanlarında geçmek için çarpınan bir ‘burjuva’ feministtir. Böyle olsa bile, bebeklerin beyinlerini patlatmak hakkındaki kana

⁷ Marx ve Engels, *Selected Works* (Londra, 1968), s. 38. Kültürel modernizmle ilişkili olarak bu tarihsel eğilimler üzerine yapılan canlandırıcı bir tartışma için, bkz. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air* (Londra, 1983).

susamış konuşmasının, bir düşman askerinin bağırsaklarını deşmekten neden daha 'doğa dışı' olduğunu anlamak zordur. Uysal kadınlar, askeri katliam ve aristokratik unvanlar oyun tarafından doğal olarak kabul edilir; cadılar ve kralın katli ise edilmez. Yine de bu karşıtlık *Macbeth* oyununun kendi terimleri içinde kalmayacaktır çünkü 'doğa dışı' olanın -*Macbeth*'in iktidar hırsı- doğal olanın içinde -soylular arasındaki rutin gırtlak kesme rekabeti- halihazırda gizlenmiş olduğu cadılar tarafından ifşa edilir. Doğa, doğa dışı olanı koynunda barındırır ve bunu varoluş koşullarından biri olarak yapar: *Macbeth* "hiçbir şey hiçbir şey olmayandan başka bir şey değildir"e inanmakta haklıdır çünkü doğa, ancak ona ait sözde sapkınlıklara referans yaparak tanımlanabilir. Normatif olmak gerekirse, tıpkı bir göstergenin aldatmak amacıyla kullanılabilen bir şey olarak tanımlanabilmesi gibi,⁸ doğa kendisine ait sapkınlık olasılığını zaten barındırmak zorundadır. Yapısal olarak kötüye kullanılabilme kapasitesine sahip olmayan bir işaret bir gösterge olarak adlandırılmaz. *Macbeth*'in fatihinin sezaryenle (yani 'doğal olmayan bir biçimde') doğmuş olması gerçeği, erkeklerin kadınlara bağımlılığının, 'doğa dışı', babaerkil bir biçimde bastırılmasıdır; ama cadılar, kimi sömürebileceğinizi, kimi mülksüzleştirebileceğinizi veya kime hürmet ve riayet edebileceğinizi doğumun 'doğal bir biçimde' belirlediği bir toplumda cinsel yeniden-üretimden uzak durmayı becerirler.

Siyasi oluşumun⁹ simgesi olan Duncan'ı öldürmekle *Macbeth* oyunun ideolojisi bakımından kendi yaşamının fiziksel köklerine darbe vurur, bu nedenle kralın katledilmesi edimi de bedensel kendine-yabancılaşmanın bir biçimidir. Öz-parçalanmanın simgesel bir jesti olarak *Macbeth*'in eli, kendi beyninin ürettiği bir hançeri yakalamaya çalışır. Dil -cadıların çift anlamlı muammaları- vücudu istila eder ve parçalara ayırır; arzu bilinçliliği öylesine şişirir ki onu, kendisini duyusal kısıtlamalardan koparma ve boşlukta tüketme

⁸ Bkz. Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Londra, 1977), s. 7.

⁹ *Body politic*: Siyasi oluşum, siyasi bir bütün olarak millet ya da devlet. —çev. notu

noktasına getirir. Dil gerçeklikten koparıldığında, gösterenler gösterilenlerden kopar; sonuç bilinçlilik ile maddi yaşam arasında radikal bir yarılmadır. Sonunda Macbeth bir kırılmış gösterenler yığını haline gelir, vücudu gözü kararmış bir savaş robotuna indirgenir; uyurgezer karısı sanrılı konuşma ve akıl yoksunu fiziksel eylem parçalarına bölünür. Bununla tezat oluşturacak biçimde Duncan'ın yaralı subaya yönelik övgüleri ("Yaraların da sözlerin gibi yiğitçe: Onlar da şanlı şerefli") vücut ve konuşmanın organik bir birliğini anımsatır. Vücut ikiye bölünmüş bir gösterendir; bazen içsel bir özün saydam ifadesi, bazen de, Macbeth'in görünüşünde olduğu gibi, deşifre edilmesi gereken bir kriptometridir. Bu çalışma boyunca da göreceğimiz gibi, Shakespeare potansiyel olarak kibirli bir bilinçliliği vücudun kesin sınırları içine entegre etme ihtiyacını hisseder ve bu Shakespeare için bireylerin siyasi oluşuma entegre edilmesinden ayrılamayacak bir süreçtir. Bu, aynı zamanda göstergenin yeniden istikrarlı hale gelmesini, yüzmekte olan gösterenlerin kendilerine uygun gösterilenlere iadesini içerir çünkü anlam sözcüklerin tinidir, sözcüklerin maddi biçimleri içinde hakiki vücuda gelişlerini bulması gereken'ini. Mesele, bütün bunların, bireysel enerjiler için üretken olanı ve kaygan, metaforik sözcük için anımsatıcı olanı bastırmadan nasıl yapılacağıdır.

Sonunda Macbethler, vücut ile dil, geleneksel sadakatın donmuş bağları ile arzusunun yatıştırılmaz dinamiği arasındaki çatışma içinde parçalanırlar. Cadılar böylesi bir çatışmayı yaşamazlar çünkü onların vücutları durağan değil değişkendir, bir nefes gibi rüzgarda eriyip giderler, çifte değerli bir biçimde maddi ve gayri maddidirler ve 'nefes'in de anımsatdığı üzere dilin her kalıba girme niteliğine sahiptirler. Oyunun trajedisinden bir çıkış yolu kısaca, tamamen farklı bir vücuda, tekil kimlikten, dağılmaya ve çoğulluğa kaçmış bir vücuda sahip olmaktır.

Shakespeare bu düşünceye son oyununda Ariel karakterinde dönecektir. Ama *Macbeth*, dağılmayı yıkım olarak kabul ederek, bu dişil akışkanlıktan politik anarşiymişçesine korkar. Böyle yapmasının en inandırıcı nedenlerinden biri, daha sonra da göreceğimiz gibi, göstergelerin, rollerin ve vü-

cutların bu verimli yer değiştirebilirliğinin –bütün farklılıkları aynı ölümcül düzeyde, pazaryerinin anarşi ve keyfiyetinde ortadan kaldırıp düzleştiren– burjuva düşüncesindeki belirli bir yıkıcı eğilime olan yakınlığından endişe etmesidir.¹⁰

II

Göstergeler kendilerini maddi dünyadan kopardıklarında, garip bir paradoksun ortaya çıkması söz konusudur. Bir yandan, bu türden göstergeler, artık her türlü kısıtlayıcı içeriği boşaltılmış, anlamsız, ölü harflerdir ve aynı soydan gelenlerin katıldığı bir orjide rastgele birbirleriyle çiftleşmekte son derece özgürdürler. Öte yandan, dünya ile bağını gevşeten göstergeler, gerçekliğe geri dönebilecek ve onu gelgeç gönüllü tasarımlarına göre yoğurabilecek bir biçimde, dünya ile aralarına etkin bir mesafe koyarlar. Shakespeare her zaman hem böyle yabancılaşmış bir dilin 'hiçliğinden', onun zeminsizliğinden ve tözsüzlüğünden hem de dünyayı kendi iradesine göre eğip bükebilme gücünden etkilenmiştir. Kendi içinde bir amaç haline gelmek üzere belirli bir bağlamdan mahrum kalmış, fetiş olarak gösterge, ironik bir biçimde, maddi olarak en güçlü olan göstergedir; gerçek durumları, hem kendisi hem de bu durumlar bir kez daha karmakarışık hale gelinceye kadar değiştirir. Bu söylem zalimane bir monarkın söylemi olduğunda, bu tikel paradoks bir başka paradoksla birleşir. Çünkü kral aynı anda hem toplumsal

¹⁰ Kapitalist toplumda bir nesnenin kullanım değeri –insani ihtiyaçları tatmin etmesindeki pratik faydası– onun değişim değerine yani fiyatına tabi kılınır. Aynı nicelikte emek içeren bütün nesneler bir diğeriyle, kullanım farklılıkları ve maddi nitelikleri dikkate alınmaksızın eşit olarak değiş tokuş edilebilirler ve bu türden nesneler meta olarak bilinirler. Shakespeare için böylesi bir 'metalaştırma'nın dilin, cinselliğin ve insan ilişkilerinin doğasını nasıl şiddetli bir biçimde değiştirdiğini daha sonra göreceğiz.

düzenin kişi-dışı simgesi, o düzenin paylaşılan anlamlarının ifadesidir hem de keyfi buyruklarıyla bu düzenden bağımsız kalmaya ve ona dışarıdan hükmetmeye muktedirdir. Sözü 'yaratıcı'dır: Söylem –özellikle de kraliyet söylemi– maddi iktidardır, en az kafaya inen bir yumruk kadar gerçek, dünyaya yapılmış etkin bir müdahaledir. Ama yine de bu yaratıcılığın, gerçekliğin sözcükleri değil sözcüklerin gerçekliği belirlediği söylemsel emperyalizme huzursuz bir yakınlığı vardır.

Buna benzer bir durum *II. Richard*'da vuku bulur. Oyun linguistik bir çıkmazla açılır: Bolingbroke ve Mowbray ritüelleştirilmiş, retorik bir biçim içinde birbirlerini hainlikle suçlarlar ve mesele sözel olarak çözümsüz kaldığından ancak vücuda müracaat ederek sonuca gidilebilir. İki adam haklılıklarını kanıtlamak için birbirlerini öldürmeye çalışacaklardır. Bolingbroke "Söylediğim her sözün doğruluğunu bu dünyada bileğimin gücüyle kanıtlanm" der: Eylemler göstergelerin doğruluğunu, onları otantik fiziksel içerikleri düzeyine getirerek kanıtlayacaktır. Richard, Bolingbroke'ı sürgüne mahkum ettiğinde onun ana dilini çalar, 'nefesini' ve dilini vücudundan koparıp alır ve onu ifade gücünden yoksun bir ceset gibi bırakır:

Artık kırk yıldır konuştuğum anadilimi,
İngilizceyi unutmam gerek;
Artık dilimin bana telsiz bir keman, bir harp
... kadar yaranı yok.
Dilimi ağzıma, dişlerimin ve dudaklarımın ardına hapsettiniz. (I. iii.)

Bir insanın anavatanının havasından men edilmesi, dilinin nefesinin kesilmesidir; Richard, Bolingbroke'ı sürgün etmekle onun vücudunu ve dilini ancak ölümün ayırabileceği kadar etkili bir biçimde birbirinden ayırır. Tuhaf bir biçimde merhamete gelen Richard, bir kimsenin ancak eylemle dönüştürebileceği kadar kesin bir biçimde gerçekliği yeniden şekillendirerek Bolingbroke'un cezasının dört yılını siler:

Bir küçük sözcük ne de uzun bir süre içermekte!
Dört zorlu kış ve dört güzelim bahar
Bir sözle uçuverdi: İşte böyledir kralların nefesi. (I. iii.)

Ne var ki Richard'ın sözü, dili ne kadar güçlü gösterse de, dil onun gösterdiği kadar güçlü değildir: Hükümsüzlük ve mutlak kudret arasındaki belirsiz sınır çizgisi üzerinde süzülür. Gaunt, Bolingbroke'u, sürgününün hoşnutluk verici olabileceğine inandırıp onun kederini hafifletmeye çalıştığında, oğlu metafora yapılan bu çenebaz başvuruyu nezaketsizce reddeder:

Kim tutabilir ki ateşi elinde
Karla kaplı Kafkasları düşünerek;
Ya da açlığını bastırabilir
Gözlerinin önünde bir şölen canlandırarak;
Ya da çırlıçıplak yuvarlanabilir Aralık karında
Yaz sıcağını düşünerek? (I. iii.)

Maddi dünyaya yönelik, mecazın ve kurgunun çözemediği inatçı bir itaatsizlik ve karşısında söylemin iktidarının silahsız kaldığı maddi bir sınır vardır. Biraz sonra Aumerle sert bir biçimde eğer 'elveda' sözcüğü Bolingbroke'un sürgününe seneler ekleyecek olsaydı, kendisinden bir dolu elveda duyacağını söyler, "Ama böyle bir şey olmayacağı için elveda demedim ona".

Ölmek üzere olan Gaunt kendi ismini kullanarak cinas yaptığında, Richard bu kelime oyununu son derece rahatsız edici bulur: "Hasta biri adı ile böyle kelime oyunları yapabilir mi?". Bu sözler, tam da burnunu bir simge haline getirmeden kaşıyamayacak bir krala yakışır biçimde hayli nüktedandır. Bir 'şair kral' olarak Richard, gösterenin hakimiyetine itimat eder: Rahatsız edici politik gerçekliklerle, ancak onları dekoratif sözel kurgulara çevirerek, mücadele edebilir. Bolingbroke'un orduları ülkeyi istila ederken, Richard oturup kralların ölümüne dair narsistik hikâyeler uydurmayı ister. Tahttan indirilişini trajik bir oyun olarak yeniden yazarak göğüslemeye çalışır ve en nihayetinde infazı sırasında ölümü, alelacele konuya ilişkin kısa bir metafizik şiir yazarak karşılar. Böylesi uğursuz bir mit oluşturunca, onun acımasız politik oportünizmiyle bir hayli uyum içindedir. Simgecilik, kendi içinde bir amaç haline gelmek üzere politik gerçeklikten koptuğunda, bu gerçekliği, anlamlı değerinden yoksun kalmış ve böylece olsa olsa pragmatik

bir biçimde sömürülecek kaba bir malzemeye dönüşmüş bir halde bırakır. Modern politikacıların çoğu gibi Richard'ın da hem yüreği nasır bağlamış hem de aşırı duygusal olması şaşırtıcı değildir. Ne var ki gösteren, kendini toplumdan, onu kendi yasalarına göre yeniden örgütlemek için ayırmıştır. Richard İngiltere krallığını ipotek etmiştir, bu nedenle 'mürekkep lekeli ve çürümüş parşömen senetlerle' bir arada tutulan ülkenin tamamı artık 'kiraya verilmiştir'. Toplumsal düzen boş sözcüklerle örülmüştür, mali söylemin yamalarıyla tutturulmuştur ki bu söylem paranın yerine geçer ve sırası geldiğinde para da maddi emeğin yerine geçer. Metinsel kurgular İngiltere'nin ekonomik yaşamını belirler, tıpkı kralın kendini kayıran retoriğinin İngiltere'nin politikasına hükmetmesi gibi: Richard bir noktada 'sözünün İngiltere'de hâlâ bir kuruluş değeri' olup olmadığını merak eder. Buna karşıt olarak Gaunt, ölüm döşeginde Richard için söylediği her bir sözcüğü ölümünün fiziksel emeği ve ahlaki otoritesiyle destekleyerek ve böylece kralın sözel tedavülün değerini düşürmesine karşı çıkararak ekonomiyi konuşması içinde pratiğe döker.

†

Saatleri sayılı olanlar boşa harcamazlar zamanı,

Acı içinde olanlar doğrudan ayrılmazlar.

Bir daha konuşamayacak olanların sözleri daha çok önemsenir

Gençliğin ve rahathğin verdiği gevşeklikle konuşanlardan.

(II. i.)

Linguistik bir enflasyon söz konusu olduğunda, tıpkı her şeyin hiçbir şey haline gelmesi gibi, az olan çok haline gelir. Çok fazla konuşmak daha az iletişim kurmak anlamına gelir; öte yandan yeteri kadar söylemek her şeyi söylemektir. (IV. Henry, 1. Bölüm'de Henry her gün bal yiyen birinin tatlıdan bıkağını söyledikten sonra "Azın en azı ona çoğun en çoğu gelir" der; (III. ii) *Beğendiğiniz Gibi*'de de Rosalind, şarabın dar boyunlu bir şişeden ya bir anda çok fazla akacağını ya da hiç akmayacağını söyler.) Richard'ın İngilteresinde, göstergeler arasındaki ilişkiler, bireyler ve şeyler arasındaki ilişkileri belirleyecek duruma gelir: Kral, kendinin-paraziti olan sözcük gibi, kendisine can veren kanı emen bir 'pelikan'dır.

Gaunt'un ölüm döşeğindeki alaycı konuşmaları, bu durumu, metaforun, gerçek toplumsal koşulları bulanıklaştıran değil aydınlatan metaforun, yaratıcı bir biçimde seferber edilmesiyle tersine çevirmenin peşindedir. Bunu Richard gibi kolayca sinirlenebilen bir krala yapmak açıkça nazik bir iştir: Richard sert bir biçimde, Gaunt'un dilinin 'kafasının saygısız omuzlarından düşmesi'ne neden olabileceğini, verdiği son nefesin boynunun vurulmasını sağlayabileceğini hatırlatır. Söylem, yarattığı gibi öldürebilir de: York, konuşma esnasında kralın unvanını söylemeyen Northumberland'a şunu anımsatır:

Eskiden kral bu saygısızlığın için
Hemencecik kelleni vurdurup
Seni bir kafa boyu kısaltırdı. (III. iii.)

Richard'ın görkemli simgeciliği gibi, krallığın unvanı, retorik ve nişanları da kısa ve öz konuşan Bolingbroke'un karşısında yavaş yavaş dağılır, böylece Richard'ın kimliğinin dikişleri giderek sökülmeğe başlar:

... Ne adım var, ne unvanım-
Hatta vaftiz adım bile değil bu-
Çalıntı. ... (IV. i.)

Sonunda getirildiği yer ölümdür –bir anlamda nihai gerçeklik, bir diğer anlamda ise hiçliğin mükemmelleştirilmesidir– ve ölümden, kendisinin en başarılı teatral anını bulur. Richard, dağılma sürecinden en ince işlenmiş kurgusunu çekip çıkarırken, hiçlikten bir şeyler doğar.

Gösterenin ne kadar gerçek olduğu *II. Richard*'ın sürekli olarak ortaya koyduğu bir sorundur. Dil, gerçeklikten daha az bir şeydir ama aynı zamanda onun içsel biçiminin ta kendisidir; göstergelerin ve şeylerin bu 'uygun' karışımı ile –ki bu karışım da imge ve simge insan ilişkilerinin fazlasıyla olanak sağlayıcı grameri halindedir– bu ikisinin 'uygunsuz' harmanını –ki bu harman özerk göstergenin emperyal müdahalelerinden kaynaklanır ve gerçekliği onun keyfine düşkün kaprislerine göre şekillendirir– birbirinden ayırmak zordur. Mit ve metafor topluma hükmetmekten ziyade ona hizmet etmelidir; öte yandan mit ve metafor toplum için yalnızca tali şeyler, kullanılıp atılabilir

süs eşyaları da değillerdir çünkü dışsal ifade kazandırdıkları tarihin içinden çıkarak şekillenirler. Kurgu gerçekliğe içkinmiş görünür: Politika retorik ve mitolojiyle çalışır, iktidar teatraldır ve toplumsal roller keyfi bir biçimde birbirleriyle yer değiştirebilir göründükleri için toplumun kendisi de, üyelerinin inançsızlıklarının belli bir miktar askıdalığını talep eden bir tiyatro eseridir. Macbeth bunu, ölüm anı geldiğinde, çok iyi anlamıştır, bütün kedilerin kara kedi olduğu o cadıların gecesinde yaşamın anlamsız teatrallliğini ve kimliklerin tesadüfi doğasını bir an için görmüştür. Tıpkı aldatmak için kullanılamayacak hiçbir göstergenin olmaması gibi, hiçbir toplumsal gerçeklik de yoktur ki karışımında uydurma, maske, gösteri ve kuruntu öğeleri içermesin. Bir insanın kendisi olması her zaman belli bir miktar oyunculuk içerir ve en aldatılmış oyuncu –yani rolüyle bütünüyle özdeşleşen oyuncu– gerçeklikte en inandırıcı olanıdır.

Oyuncular, deyim yerindeyse, rollerinin gösterilenleriyle bir olmaya çabalayan gösterenlerdir; ama oyuncular bunu ne kadar başarsalar da biz yine de böylesi bir temsilin bir yalan olduğunu, oyuncunun o karakterin kendisi olmadığını ve sahnenin dünyadan başka bir şey olduğunu biliriz. Oyuncu rolüyle bütünleşmek için kendi kimliğinin içini ne kadar 'boşaltırsa', o kadar otantik bir icracı haline gelir. Shakespeare'e göre bu yalnızca oyuncular için değil bütün bireyler için geçerlidir. Macbeth kendisine tahsis edilmiş toplumsal işleve, bu işlevi ihlal etme peşindeki suçlu arzuları bastırarak, kendisini ne kadar mıhlarsa, o kadar gerçek bir insan olur. Öyleyse hakiki kimlik, bastırma sayesinde gelişip serpilir ve sahici özgürlük bağımlılıkta yatar. Benlik, kendisi olmayanın hiçbir şeyidir: Egemenliğini gasp etmekle tehdit eden kendi içindeki güçleri sürgün ederek hayatta kalır. Ama bağımlılık, otantik olmak gerekirse, özgür rızadan kaynaklanmak zorunda olduğundan (*Kısasa Kısas*'ın Provost'u, Dük'e 'Sizin özgür bendenizim' der), bu özgür edim her zaman için bağımlılığa karşı hale getirilebilir. Benlik, enflasyona uğramış gösterenlerin oluşturduğu sonsuz zincir boyunca kendisini yönlendiren arzusu ile toplumsal konumunun sabit gösterileniyle 'hayali' bir birliği amaçlayan çabaları arasında çö-

zümlememeyen bir bölünmüşlük yaşar.¹¹ Hamlet'in durumu düşünülürken, bu türden çabaların astarı yüzünden pahalıya gelecektir.

Eğer temsil bir yalansa, o zaman teatral göstergenin yapısı da garip bir biçimde ikiye bölünmüştür; bir bölünmeyi açığa vururken bir özdeşlik iddiası taşır ve bu bağlamda metaforun yapısına benzer. Çünkü metafor eşzamanlı olarak farklılık ve özdeşlikle çalışır, tutkunun ateş olduğunu iddia ederken öte yandan aynı anda bu iddianın altını oyar –bir şey başka herhangi bir şey nasıl olabilir? Metaforun önerdiği hiçbir şeyin kendisi olmayandan başka bir şey olmamasıdır; ve bu, bir şeyin biricik niteliklerine dair duyumuzu keskinleştirirken (tutkunun ateşli olduğunu biliyoruz), farklılıkları sonsuz bir biçimde tekrarlanan bir özdeşlikte, her şeyin aynada başka her şey olarak yansıdığı bir koşulda eşitleme tehdidinde de bulunur. Bu anlamda metafor daha ziyade para gibi işler ki para, Marx'ın keyifle alıntılacağı bir parçada Atinalı Timon'un da karşı çıktığı gibi, herhangi bir ayrıştırıcı niteliği, bir başka ayrıştırıcı niteliğe dönüştürebilir:

Altının bu kadarı karayı ak, çirkini güzel,
Yanlış doğru, soysuzu soylu, yaşlıyı genç,
Korkağı yiğit etmeye yeter de artar bile. ...
Bu sarı köle, dinleri yıkar da, yapar da;
Cehennemliği cennetlik eder;

¹¹ 'Hayali', psikanalitik teoride, erken dönem çocukluğa özgü olan ama bütün yetişkinlik yaşantısını da etkileyen narsistik durumu ifade eden teknik bir terimdir. Narsistik durumda dışsal gerçeklik sadece, bireyin kendisini, kendisine dair idealize edilmiş bir imgeyle uyumlu bir biçimde özdeşleştirdiği bir aynadır, henüz tam anlamıyla bağımsız bir öznellik, özne ile nesne arasında katı bir sınır çizgisi yoktur. Ödipal kriz noktasında ve dilin edinilişi esnasında bu hayali birlik kopuşa uğrar: Kendisine tahsis edilmiş yerini saptayan kişisel olmayan bir ilişkiler yapısı içinde çocuk kendini yalnızca tek 'gösteren' olarak onaylamak zorundadır. Bu ilişkiler yapısı 'simgesel düzen' olarak bilinir ve bu düzende her bir yer ya da 'özne konumu' yalnızca ötekilerinden farklılığıyla tanımlanır ve arzulan nesnenin yokluğu veya ortadan kaldırılması nedeniyle 'hayali' imgenin tamamlanmışlığı arzusunun 'yokluğu'na teslim olur.

İğrenç cüzamlıları sevdirebilir insana;
 Hırsızları baş köşelere oturtup
 Şanlar, şerefler, alkışlarla senatörler arasına sokar. (IV. iii.)

Tedavülde olan, yeni olandır ve bu nedenle farklı olması beklenir; ama tedavül aynı zamanda standart oranlarda mübadele edendir, yani o eski bildik hikâyenin usandırıcı bir tekrarıdır. Benzer bir biçimde, metafor, şeylerin kendileriyle özdeşliğini bozarak (tutku artık ateştir), göstergelerinin oyununu sayesinde yeni bir sezgi vaat eder, ama bu yeni bilgiyi, kendisine ait iki göstergeyi, bu göstergelerin direnç gösterdiği bir aynılığı onlara yutturarak, eşdeğermiş gibi 'mübadele etme' pahasına elde eder. Para, kendi içinde hiçbir şeydir: O da dil gibi değerini yalnızca, yaşamın maddi biçimleri içindeki kullanımından türetir. Buna rağmen söz konusu yaşamdan özerk olarak gelişip kendi içinde bir şey olarak fetişleştirildiğinde bir tür çifte hiçbir şey haline gelir. Artık yalnızca kendi içinde hiçbir şey değildir, aynı zamanda arabuluculuk etmesi beklenen nesnelerin tözünü emerek, onların ayırt edici niteliklerini soyar ve onları soyut olarak birbirlerinin yerine konulabilir hale getirir. Macbeth'in hırsı ya da Richard'ın kral kelamı gibi, paranın mutlak kudreti, acizliğin örtülü bir biçimidir: Bütün değerleri belirsiz bir biçimde bir araya getirerek onları ve kendini atıl kayıtsızlığa indirger. Toplumun tam yüreğinde içi boşalmış bir şey, devletin içinde çürümüş bir şey vardır ki bu tam da onun gerçek varoluşunun koşuludur.

Eğer Shakespeare'de benlik, arzu ve konum arasında ikiye bölünmüşse, ikincisine daha sınırlı bir saygı besleyen karakterlerin potansiyel olarak trajik bir parçalanmadan kaçışları daha muhtemeldir. IV. Henry'nin Sir John Falstaff'ı kendisini, dükkardan ziyade ayyaşlarla birlikteyken evindeymiş gibi rahat hissederek ve bu nedenle aynı anda hem vücuduna hem de konuşmasında görünür olan politik istikrara yönelik bir tehlikeyi temsil eder. Vücudu o denli hantal bir biçimde maddidir ki zor hareket eder; dili o denli kaypaktır ki bütün hakikatlere direnir. Falstaff tekil figüründe hem vücut hem de dil kendisiyle alay eden bir uç nokta haline getirilir. Katışıksız ve inatçı bir biçimde kendisi olmakla, vücudunun itkilerini toplumsal

edeple uzlaştırmayı reddeden utanmaz bir hedonist olmakla toplumsal düzenin 'altına' düşer. Ama aynı zamanda vücudu ne kadar doluyorsa o kadar boş olan –uzun dizeleriyle iki kişiden kolalı giysiler içinde on iki serseri yaratan– fantastik konuşmasıyla da söz konusu düzenin 'ötesine' düşer. Falstaff vücudun hayvani maddiliğini, yönetici sınıf retoriğinin havai soyutlamalarının karşısına çıkarır:

Onur, kırık bacağı yerine takabilir mi? Takamaz. Kopan kolu yapıştırabilir mi? Yapıştırılmaz. Ağrıyan yarayı ağrıtmayabilir mi? Hayır. Onurun doktorluğu filan yok yani. Neymiş onur o halde? Bir kelime. Ne var bu onur kelimesinde? Onur. Ne yani bu onur? Hava. (1. V. i)

Ama Falstaff'ın kendisi, patolojik övünmelerinde sözü eylemden ayıran, metaforik aşırılığında pervasızca farklılıkları ortadan kaldıran, Shakespeare'in en utanmaz sözel hilekârlarından biridir:

Falstaff Hay Allah, nedense bir tekir kedi ya da kapana kısılmış ayı kadar dertliyim.
 Prens Ya da geçkin bir aslan veya ozanın sazi kadar.
 Falstaff Aah, ya da Lincolnshire gaydasının iniltisi kadar.
 Prens Bir tavşana ne dersin ya da Moor Ditch'in¹² hüznüne? (1. I. ii.)

Eğer Falstaff ideolojik yanılsamaların balonunu söndürmek üzere vücudun duyusal gerçeklerine başvuruyorsa, aynı zamanda bu türden gerçeklere karşı dikkat çekici bir biçimde laubali bir tarzı da vardır:

Falstaff Şarap ver! Bugün damla içtiysem şerefsizim.
 Prens Hadi be sen de! Daha dudağın bile kurumamıştır.
 Falstaff Ne olmuş yani. (1. II. iv.)

Falstaff'ın her iki yönü de –indirgeyici materyalizm ve sözel serbestlik– karnavala, halkın hicivsel komedisine aittir; ama bu yönlerin birbirine uymazlığını belirtmek ilginç olacaktır. Toplumsal düzen iki zıt yönden eşzamanlı olarak darbe alır:

¹² Moor Ditch: Dar, çamurlu, karanlık bir kanal. Yörede yaşayanlara iç sığantısı vermiş. —çev. notu

saf ve maddi bir biçimde kendisi olan, toplumsal emirlerle yazılmayı reddeden kendisini hoşnut edici vücut tarafından; ve hiçbir zaman kendisiyle tam anlamıyla bütün olamayan, ağırbaşlı ve ruhsuz muhaliflerinden daha hazırcevap olanların putkırıci dili (*idiom*) tarafından. Tam anlamıyla özbilinçli olan Henry ve Hal'ın tersine, kendisine ait geniş hacimli mekânda kendini rahat hisseden ve iştahlarını gizlemeyi veya ertelemeyi beceremeyen Falstaff bir anlamda, yalnızca kendisini oynayan kayıtsız bir oyuncudur; ama yine de meyhanesahnesinde, hem her şey hem de hiçbir şey olan birinin sonsuz oportünizmiyle Hal ve Henry rollerinin arasında akıcı bir biçimde gidip gelir.

Bu bakış açısından, *IV. Henry*, 1. Bölüm'de Falstaff'a en çok benzeyen karakter, gariptir ki, Hotspur'dur. Hotspur tabii ki bir eylem adamıdır; ama onun ateşli imgelemi, I. Perde, iii. sahnede Worcester ve Northumberland'la yaptığı tartışmada olduğu gibi, retoriğinin kendi kendisini ürettiği bir noktaya varmak üzere kendisini aşmak eğilimindedir. Hal'ın, oyunun sonunda Hotspur'un cesedi önünde söyledikleri sınırlayıcı vücut ile sınırları aşan tin arasındaki farklılığı kavrar;

Ah, kötü dokunmuş ihtiras, nasıl da çekip ufaldın!
 Bu bedende bir can varken,
 Krallığın sınırları ona dar geliyordu;
 Ama şimdi en kötü toprağın iki adımı
 Yetiyor da artıyor bile. (V. iv.)

Hotspur aynı zamanda sözcüklerin yanında vücuda karşı yürüttüğü küçümseyici muhalefetiyle de Falstaff'ın paraleline düşer; eylem adamı ile atalet adamı paradoksal olarak bu noktada benzeşirler. Hotspur, Kral'ın esirlerini istemeye gelen 'züppe'nin çıtkırıldım konuşmaları yüzünden, esirleri vermeyi reddeder; Mortimer'in, yaralarını, bir insanın sadakatının, sözün yardımına gerek bırakmayacak kadar güçlü ifadeye sahip birer 'ağız' olarak niteler ve Hal onu, askeri mahareti saçma bir biçimde dili tarafından küçümsenen bir insan olarak alaya alıp taklit eder. Ayrıca Hotspur, Northumberland'ın asilerin kampına şahsen gelmeyip de mektuplar göndermesini, bunu fiziksel mevcudiyetin yerine alçakça metinsel mev-

cudiyeti koymak olarak değerlendirerek, kızgınlıkla karşılar. Bu iki tiplere arasındaki fark şudur: Hotspur eyleme yeterli olan bir dili ve dile yeterli olan bir eylemi arzulayan eski usûl bir idealisttir; Falstaffın ise bu ikiliyi bir bütün haline getirmek için en küçük bir isteği yoktur, bilakis bu ikilinin arasındaki derin yarıktaki etkin hale gelir. Dil anlam-dışılığa doğru uçarak yol alır ve vücut kımıldamaksızın hantallığa batarken, geleneksel toplumsal düzenin organik birlikleri, konuşan eylemle eşleştirilmiş cismani söz, yarılıp birbirlerinden ayrı düşmüşlerdir. *IV. Henry*, 2. Bölüm yarım yamalak doğruların gevezeliğinin vahşi bir çoksesliliği ve aldatıcı cinasın akrabası olan Söylenti tiplmesiyle açılacaktır: Kahinlerin Henry'yi öleceğine inandırdığı yer olan Kudüs, Söylenti'nin sarayında bir yatak odasına dönüşür. Macbeth için olduğu gibi Henry için de çift-anlamlı gösteren, sizi herhangi bir nihai huzur mekânından mahrum eder.

Arzu

Bir Yaz Gecesi Rüyası, Onkıncı Gece¹

I

Dil ve vücutun en açık biçimde kesiştiği yer cinsel arzu içinde bulunur. Çünkü, eğer cinsel arzu fiziksel bir mesele ise, aynı zamanda ondan da fazla (Shakespeare'in de takdir ettiği gibi) bir söylem meselesidir: soneler, aşk mektupları, sözlü atışmalar, ayartıcı retorik. Gerçekten de Shakespeare'de cinselliğin bu iki görünümü arasındaki oransızlık çarpıcıdır: Arzunun incelikle işlenmiş deyimleri –aşıkların tartışmaları, kur ayinleri, çılgınca sayıklamalar– cinsel birleşmenin fiziksel edimi 'hakkındadır'² ama saçma bir şekilde, öylesine aşırıya kaçılır ki insanda hakikatin tam tersi olup olmadığı kuşkusu uyanır ve fiziksel edim sadece belli bazı sözel sergileme biçimleri için uygun bir fırsat sağlar. Cinsel edimin kendisi sahne üstünde canlandırılmadığı için, kendisini kuşatan dilde bulunmayışı da ifade gücünü alabildiğine arttırır. Fakat fiziksel seksin, sonuçta bütün bu barok retorikliği belirli bir şeye oturtan, deyim yerindeyse sahne-dışı, kayıp 'gerçek' olup olmadığı veya şiir sanatı için basit, önemsiz, neredeyse ihmal edilebilir bir ek olup olmadığı açık değildir.

¹ Kuramsal arkaplan için bakınız: Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (Harmondsworth, 1977); Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis* (Baltimore ve Londra, 1976); Jacques Lacan, *Écrits* (Londra, 1977); Julia Kristeva, *Desire in Language* (Oxford, 1980); ve Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Cambridge, Mass. ve Londra, 1968).

² Terry Eagleton *about*, sözcüğünü hem 'hakkında' anlamında hem de 'yakın, yaklaşıp' anlamında kullanmıştır; tırnak T. Eagleton'a aittir. —çev. notu

Shakespeareyen komedi, âşık karakterlerin aynı anda en 'gerçek' ve 'gerçekdışı', en hakiki ve en sahte olduklarının zeki bir biçimde farkındadır. Aşk, nihai öztaanıdır, en değerli ve biricik varlık kipidir; ama aynı zamanda tahammül edilemez derecede cıltı çıkmış ve bayağıdır, önceden milyonlarca insanın yaptığı ve bundan sonra da yine milyonların yapacağı bir şeydir. Jonathan Culler'in işaret ettiği gibi, "Seni seviyorum" demek her zaman için belli bir düzeyde alıntı yapmaktır;³ benlik, tam da mutlak, özgün bir değere sahip olan bu anında, öteki insanların satırlarından başka hiçbir şey olmayan şeyle karşı karşıya kalır; kendisini, eline, kölece uymak zorunda olduğu, kılı kırk yarararak ayrıntılandırılmış bir yazı tutuşturulmuş halde bulur. Yani, her zaman önceden 'yazılmış' olduğunu, en soylu düşünceleri ve en kendiliğinden duygulanımları içindeyken beşeri cinsel davranışın usandırıcı bir biçimde tekerrür eden tekmiil tarihi tarafından düzene sokulduğunu, tam da en zinde haliyle kişisel olmayan kodlardan ve uylaşımlardan bağımsız olduğunu hissettiği anda onlara tâbi olduğunu keşfeder. Cinsellik kesin biçimde sınırlanmış bir roller topluluğuna sahip bir tiyatrodur: soğuk metres, karşılık bulamayan âşık, kıskanç paranoyak, lekesiz Meryem, kan emici fahişe. Öyleyse en 'doğal' insani etkinlik, aşırı yapaylığa dair bir meseledir; bu, belki de en fazla Shakespeareyen karakterler birbirlerine aşklarını *yazdıklarında* aşikârdır: Her türlü tasviri aştığı varsayılan şeyi dile getirmek için tantanalı edebi formülleri seferber ederler. *Aşkın Emeği Boşa Gitti* şatafatlı şiirsel söylem ile cinsel cazibenin yalın itkileri arasındaki bu tarz ironik ihtilaflarla uğraşır durur. Dil, bir kez böylesi bir arzuyla haşır neşir olduğunda, çığırından çıkar: Benedick'in, *Kuru Gürültü*'de aşk vurgunu yemiş Claudio hakkında söylediği gibi: "Eskiden dürüst bir erkek ve asker gibi az ve öz konuşurdu ama şimdi imla kılavuzu gibi; sözleri bir sürü garip yemekle süslü muhteşem bir ziyafet sanki." (II. iii). *Kuru Gürültü*'de Benedick ile Beatrice arasındaki aşk her bir partneri besleyen incelikli kurgusal enformasyonun sonucudur, öyle ki bu temelsiz söylem 'do-

³ Jonathan Culler, *On Deconstruction*. (Londra, 1983), s. 120.

ğal olarak' orada olan bir aşka açıklık mı kazandırır, yoksa fiili olarak o aşkı inşa mı eder karar vermek imkânsızdır. Bu takdire şayan ikona kırıcı çiftin iğneli, alaycı nüktedanlıkları romantik aşkın bayağılıklarına teslim olmamak için bir stratejidir; ve bu aşk onları ele geçirdiğinde bile, birbirlerine takılmak için konvansiyonel âşıkların söylemini ıskartaya çıkararak hicivsel bir biçimde birbirlerinin kirli çamaşırlarını ortaya sermekte ısrar ederler.

Cinselliğin hem vücudu hem dili oyuna dahil ettiği daha karmaşık bir anlam da vardır. Shakespeare'de arzu bir saplantı çeşidi, benliği katı bir duruş içinde paralize olmaya sürükleyen neredeyse monomanyak bir takıttır. Bu anlamda, bizzat vücudun yoğunluğu ve ataletiyle ilgili bir şeydir. Ama aynı zamanda, bir aşk nesnesinden diğerine kayıtsızca kayan, yaygın ve bölünmüş bir şekilde iş gören arzu, dilin hasarlığına ve tesadüfiliğine sahiptir. Arzu sizi vücudun derinliklerine gömer ve oraya saplanıp kalırsınız, fakat çok geçmeden sizi yine saplanıp kaldığınızı hissedeceğiniz başka bir yere taşıma eğilimine girer. Cinsel arzuya ilişkin olarak korkulması gereken anarşik bir şey vardır ve korku ahlaki olmaktan ziyade politiktir: Eros, herhangi bir tikel taahhüdün geçici doğasını sergilerken toplumsal düzeni güçlü bir şekilde tehdit eder. Eğer arzu 'doğal' ise, bunun tatsız bir sonucu şeylerin amaçsızca hareket etmesinin, sapmasının, yoldan çıkmasının da doğal olmasıdır. Daha önce de gördüğümüz gibi, bu göstergeler için geçerlidir; ve Shakespeare hem 'doğal' sadakatsizlikleri hem homojenleştirici etkileri bakımından, ayırt edici değerleri aynı düzeye getirme ve onları, değeri düşürülmüş, neredeyse-özdeş nesnelerin amorf kütlesi içinde eritme tarzı bakımından arzu, dil ve para arasında yakın bir paralellik kurar:

Ey aşk, ne kadar duyarlısın her yeni düşünceye, duyguya!
Sevgilinin aklını çelen her yeni düşünceyi,
Yutmaya hazırsın aç denizler gibi.
Ama ne olursa olsun değeri
Bir anda yitiriyor hepsini!
Sevgilinin kafası çeşitli hayallerle dolu,
Aşk ise hayal ediyor olmadık şeyleri. (*Onikinci Gece*, I. i.)

Eğer cinsellik anarşikse, öyle görünmektedir ki Kısasa Kısas'ta olduğu gibi, sıkı sıkıya yerinde tutulması için baskıcı dışsal bir otoriteye gereksinimi vardır. Fakat bu, olsa olsa libido ile yasa arasında sonsuz bir atışmaya yol açacaktır. Bunun yerine, arzu evlilik kurumu olarak bilinen kendi doğal, istikrarlı biçimini bulmalıdır. Evlilik arzuyu zorla kuşatan keyfi bir kuvvet değildir, içe yönelik yapısını -arzunun bir bilmiş olsa her zaman isteyeceği şeyi- açığa çıkarır. Kendinize uygun evlilik ortağınızı bulduğunuzda arkanıza bakabilir, otobiyografinizi yeniden yazabilir, daha önce imrenmiş olduğunuz tüm nesnelerin aslında tehlikeli, gerçek şeyin taklitleri, hakiki tözün gölgeleri olduğunu fark edebilirsiniz. Kabaca söyleyecek olursak bu, komedilerin sona erdiği andır. Evlilik, onu yalanlayan hileli tabirlere karşı, otantik iç varlığını ifade eden toplumsal rol veya dışa yönelik gösterge olma anlamında doğaldır. Erotik benliğin hakiki dili, bireysel hissin kendiliğindenliği ile kamusal kurumların istikrarının birbirine kenetlendiği noktadır. Hem özgür kişisel seçim hem kişi-dışı bağdır, hem 'özel' hem 'nesnel'dir, zihinlerin tamamen karşılıklı hale gelmesinde aracıya dönüşen vücutların mübadele edilmesidir. Bu şekliyle, evlilik minyatür organik toplumdur, bizzat Shakespeare'in bile inanmakta güçlük çekmiş görüldüğü, gülünç bir biçimde kabul edilemez olan cinsel ve politik ikilemlere bir çözümdür.

Bir Yaz Gecesi Rüyası'nın eylem çerçevesini, daha ilk baştan parayla bağlantılı bir evlilik olan Theseus ve Hippolyta'nın evliliği kurar. Oyunun açılışındaki satırlarda Theseus şikayet eder:

Şu eski ay da nasıl ağırdan alıyor değil mi?
 Babasından kalma parayla oğlunun arasına giren
 Bir dul eş ya da üvey ana gibi
 İsteklerimle benim arama giriyor bu ay. (I. i.)

Bununla birlikte, bu çerçeve içinde yer alan şey kendi resmi varsayımlarını kökten bir biçimde sorgular. Evlilik ideal olarak bireysel arzusunun kamusal göstergeyi ve vücudu bulduğu yer olsa da, oyunun edimsel cinselliği ölüm kokan, ataerkil bir kamu yasası (Theseus ve Egeus) ile Eros'un tamamen rastgele özneliği (kendi aralarında yer değiştirebilen

dört âşık) arasında parçalanır. Demetrius, bir kez Helena'yla birleştğinde, 'doğal tad'ının kendisine yeniden verildiğinden söz eder, fakat sözleri ogzimoronun⁴ sınırındadır: Hesaba kitaba gelmemesi anlamında tat 'doğal'dır ama gelip geçiciliği onu, kurulu nesnel bir yapı olan Doğanın tam da karşıtı haline getirir. Aşk, izah edilemeyecek kadar temel olduğu için mi doğaldır yoksa maceraperest bir biçimde öznel olduğu için mi izah edilemezdir? Doğal görünen şey, ormandaki karmaşada olduğu gibi, bütün ilişkilerin potansiyel olarak tersine dönebilir oluşudur; bunu doğuran şey pekala yanılısama da (Oberon'un büyüğü) olabilir ama büyü her türlü insani eylemin 'doğal bir biçimde' parçası olan yanlış algılamaların bir alegorisidir. Eğer Oberon'un likörü karakterleri, tam anlamıyla birbirlerini farklı bir biçimde algılamaya sevk ediyorsa, bu, her şeyden önce, tam da Theseus'un, oyunun başlangıcında isyankar Hermia'dan yapmasını istediği şeydir: dünyayı babasının gözüyle görmek. Bu anlamda hukuk, herhangi bir periler ülkesi halüsinasyonu kadar fantastiktir, tıpkı periler ülkesinin de mahkeme kadar sadist bir biçimde ataerkil olması gibi. Eğer 'doğal' ilişkiler büyüsel yanılısama tarafından karmaşaya itilir ve ardından mülayimce yeniden inşa edilirse, bunun varacağı yer -izah edilemez bir tercih meselesi olan- aşkın, ilk önce yanılısamaya, nesnel zeminden yoksun bir görme biçimine mahkum olduğunu telkin etmektedir. Theseus'u sevmek gerçekten bir eşeği sevmekten daha mı az aptalcadır? Aslında işe biraz aldatmaca (Demetrius'un Helena'ya âşık olmasını sağlayan Oberon'un büyüğü) karıştırmaksızın, oyunun 'gerçek' sorunları çözüme kavuşmacaktır. Bu nedenle büyüye dair aygıtlar, Doğaya yapılan tali katkılar değil, oyunun 'gerçekçi' sonucunun yapısal öğeleridir. Neticede mesele karakterlerin birbirlerini gerçekten sevip sevmemeleri değil -zira, en nihayetinde herkes herkesi sevebilir- yanılısamalarının birbirlerinininkine kenetlenip kenetlenemeyeceğidir. Eğer kenetlenirse, eğer yanılısama bütünlüklü, karşılıklı ve içsel bir biçimde tutarlı olursa, bu belki de

⁴ *Oxymoron*: Zıt sözcüklerin bir arada kullanıldığı konuşma biçimi.
—cev. notu

hakikate ya da gerçekliğe yapabileceğimiz en yakın kestirme olacaktır. Bottom'ın oyunu 'gerçekçi bir biçimde' inandırıcı olamaz, çünkü dramatik yanılsama eksiktir, seyirciyi edileştirmek üzere yaptığı beceriksiz ama iyi niyetli aparları⁵ yüzünden dramatik yanılsama bozulur.

Ukala Bottom oyununda kendisini tek bir rolle sınırlamaya niyetli değildir, aynı anda birkaç rol birden oynamak ister ve baş döndürücü bir hızla rollerini değiş tokuş eden âşıkların ormanda yaptıkları şey de tam anlamıyla budur. Yaşanıldığında her bir rol mutlak görünür ama bir an bile geçmeden tesadüf olduğu ortaya çıkar. Toplumsal ve cinsel kimlikler, oyunbaz bir dilin ya da kalp paranın mistikleştirici değişkenliğine sahiptir: Herhangi bir şey başka herhangi bir şeyle mübadele edilebilir. Bu, Shakespeare için, özellikle endişe vericidir, çünkü her türlü kimliğin karşılıklı olarak inşa edilmiş ve toplumsal bağ ve sadakatle oluşturulmuş olduğuna dair gelenekselci inancının grotesk bir karikatürüymüş gibi görünür. Bu doktrin onun, (Coriolanus'un kendisi hakkında söylediği gibi) 'insan kendisinin yazarıdır ve kendinden başka akrabası yoktur' diyen burjuva bireyciliğini eleştirirken kullandığı güçlü bir silahtır. Ama eğer herkes kendisi olmayan tarafından tanımlanıyorsa, bir başkasına bağlı olarak şekillendiriliyorsa bu, kimliklerin, herhangi bir mutlak içinde zemini yok edilen, içi boş bir döngüsellikini telkin etmez mi? Bu döngüsellik, *Troilos ile Kressida*'da Troya kampında geçen kısa, gülünç bilmeceli oyunda ortaya dökülür:

Akhilleus ... Söyle bakalım, Agamemnon nedir?

Thersites Senin komutanın, Akhilleus. Şimdi sen bana söyle Patroklos, Akhilleus nedir?

Patroklos Senin efendin Thersites. Peki, sen bana söyle lütfen, Thersites nedir?

Thersites Senin ne mal olduğunu bilen biri, Patroklos. Sen de bana söyle, Patroklos, sen nesin?

Patroklos Madem beni bilen sensin, sen söyle. (II. iii.)

⁵ Apar: Oyuncunun rol gereği seyircilerin duyacağı biçimde, ama öbür oyuncular duymuyormuş gibi düşünmesi ya da konuşması; oyuncunun doğrudan seyirciye dönerek konuşması. —çev. notu

Sevmek bir başkasıyla imgesel bir özdeşlik yaşamaktır, öyle ki özdeşlik her zaman aynı anda hem burada hem de başka yerdedir, buradadır çünkü başka yerdedir; ama eğer benlik her zaman başka yerde ise, sizi özyabancılaşma içine sokacak bir biçimde, yanılabilir ve kötüye kullanılabilir. Eğer özdeşlik her zaman kısmi olarak 'öteki' ise, üzerinde tam bir denetim sağlanamaz; benlik baştan itibaren kökten bir 'bölünme' içindedir, özdeşleştiği kişilerin kaprisli özdeşleşmelerine yem olur. Bottom, eşek kafalı başlığını giydiğinde başkalarının onu nasıl gördüğü ile kendi kendisini nasıl gördüğü arasında bir yarıma oluşur, çünkü kendi yüzünü göremez; ve aynı şey dört aşığın dönüp duran yanlış algılamaları için de geçerlidir, öyle ki Oberon'un büyüğü devreye girdikten sonra, Lysander'in Hermia için ifade ettiği şey (onun aşığı, Hermia'nın kendisi), ne kendisi için ifade ettiği şey (onun sevgilisi, Helena), ne Helena'nın kendisi için ifade ettiği şey (Demetrius'un reddedilmiş sevgilisi), ne de Demetrius'un kendisi için ifade ettiği şeydir (Hermia'nın taliplisi).

Öyleyse, mübadele devresinin konumu değiştirilebilir ve tersine çevrilebilir; ama ona ait hiçbir 'dışarı' görünmemektedir, ne de bu sürekli ötekiliğe ait herhangi bir Öteki ve dolayısıyla herhangi bir sabit hakikat ölçütü görülür. Benlik, yalnızca takas ediminde yaşayan bir meta, 'evrensel meta' (Marx'ın para için kullandığı terim) ya da değerlerin yüce eşitleyicisi olarak işleyen aşktır. (Tıpkı bir kimsenin cimri olabilmesi gibi, aşka âşık olmak da mümkündür; aslında Shakespeare bütün erotik ilişkilerde buna dair bir ögenin bulunduğu şüphesine sahiptir). Eğer benlik yalnızca toplumsal mübadele içinde yaşıyorsa, Shakespeare'in burjuva bireyciliği karşısında feodal karşılıklılık doktrinini savunması tikel olarak ironik görünmeye başlar, çünkü bu türden bir bireycilik ve meta mübadelesi mantıksal olarak yan yana gider. Shakespeare için feodal karşılıklı bağlar ideolojisine bağlı olan benliklerin 'iyi' karşılıklılığı ile bütün bağların, kişilerin ve şeylerin kendinden geçmiş devridaimi tarafından parçalandığı aynı inancın 'kötü' bir versiyonu birbirinden nasıl ayrıştırılabilir?

Ne var ki, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki toplum, yalnızca zeminsiz bir öznelliklerarasılık değildir. Çünkü öznelliklerara-

sılık kişisel kalan bir ötekiliği (bir kimsenin sevdiğinin değişebilirliğini) içerir, oysa ki bu oyundaki arzu, temelinde derin bir biçimde kişi-dışıdır. Oyun, bakışın büyük bir kısmını, cinsel cazibenin öznel doğasının semptomatik özelliği olarak gözün tatmin edilemeyen şehveti haline getirir; ama aynı zamanda baktığınız şeyin, ister bir eşek olsun ister kur yapan biri, gerçekten pek de fark etmeyeceğini ima eder görünür. Oyundaki bilinçdışının fantezisinde bireyin gözünden bakan şey, tikel vücutlara kaygısızca kayıtsız olan, açığa çıkarılmayı reddeden nihai bir hakikati umutsuzca kovalayışında görünümeleri alt üst ederek arayan bilinçdışının kendisinden daha az bir şey değildir. Bilinçdışının arzusu, Bottom'a yaşattığı düş gibi, dipsizdir; ve Öteki'nin bu vâkıf olunamaz mekânı, oyunun metninde, kendi içinde hiçbir şey olduğu için herhangi bir şekle ya da kişiliğe bürünebilen gayri insani Puck'ta cisimlenir. Puck, ormandaki avcılarını, birbirlerini kovaladıklarını zannederken bile, aslında yöneldikleri aldatici mekândır. Lysander'i Demetrius'a, Demetrius'u Lysander'e düşürerek, içinde arzuların bir araya geldiği ve birbirine girdiği içi boş bir simge, bir anlamda eylemin kontrol merkezi haline gelir, ne var ki namevcut, vücutsuz, ebedi olarak ele avuca gelmez bir merkezdir bu. Puck karakterleri birbiriyle uzlaştırır, ama yine de bu karakterlerin yanlış algılamalarının birbirine kilitlendiği noktada zorunlu olarak bir hayli gerçekdışıdır. Arzunun kendisi gibi, Puck da her yerde ve hiçbir yerdedir, sağlama alınmış kimliklerin parçalandığı dönüştürücü, muzip bir biçimde muğlak bir dildir. Ve periler gibi böylesi bir dil de hayali olmasına rağmen gerçekliği kendi amaçları doğrultusunda şekillendirme gücüne sahiptir. Periler özerk bir dünyada yaşarlar ama bu dünya, insani işlere yabancı bir güç olarak müdahale edebilir ve bu nedenle bilinçdışı arzunun kişi-dışı niteliğine sahiptir. Marx *Kapital*'de metaların karşılıklı trafiğinin gerçek toplumsal ilişkiler üzerinde belirleyici bir güç uygulamasına neden olan tuhaf paradoksu yorumlar; bu oyunda iki metafizik yanılsama arasındaki evcil tartışma 'gerçek' insanların işlerini zıvanadan çıkarma gücüne sahiptir.

Oberon ve Puck, yalnızca uydurmaca şeyler olmalarına rağmen 'kurgusal' toplumsal biçimler tarafından üzeri ör-

tülen bir arzuyu gün ışığına çıkarırlar ve aldatmanın hük-müne açık hale getirirler. Buna karşıt olarak tamirciler, nüktedan seyircileri oynadıklarının gerçek bir şey olmadığına inandırmak için araoyunlarını kesintiye uğratarak, görünüş ve gerçeklik arasındaki ilişkilerin deneyci anlamına naif bir biçimde bağlı kalırlar. Bottom aynı anda birkaç rol birden oynamak isteyebilir ama grotesk bir biçimde kötü bir oyuncudur, vurdumduymaz kimliğinin sınırlarını aşmada kendinden başka kimseyi oynayamayacak kadar beceriksizdir. Bu yüzden eşek kafası onun için biçilmiş kaftandır: Bottom, tıpkı bir hayvan gibi, kendisinden daha az ya da daha çok bir şey olmaktan acizdir. O halde Bottom, teatral vücuda gelişleri dışında hiçbir varoluşa sahip olmayan Puck'ın zıt kutbudur; Puck bir türlü tek bir şey olamaz, Bottom ise biri aşamaz. Bu bir kez daha vücut ve dilin bir dualizmdir; Theodor Adorno'nun farklı bir bağlamda söylediği gibi "bütünsel özgürlüğün ikiye ayrılmış yarımlarıdır ama toplandıklarında bu bütünsel özgürlük etmezler".⁶ Bottom günahıyla sevabıyla kendisinin ötesine geçemeyecek kadar beşenseldir; Puck ise katıksız ihlaldır. Atinalı âşıklar bu ikilinin çelişkili bir amalgamıdır; ağırkanlı Bottom'ın aksine cinsel istek nedeniyle yerlerinde duramazlar ama öte yandan Puck'ın aksine vücudun sınırları içinde kısıtlanmış olduklarından bunun yol açacağı tahribat karşısında savunmasızdırlar. Yeterince doğal olarak, 'çözüm' evliliktir; ama oyun bu noktada biter bitmez kendi uydurmaca doğasını Puck'ın son sözünde dikkatimize sunar. Eğer ormanın sanrılı yanlış eşleşmeleri evliliğin ölçülü kontratıyla hizaya getiriliyorsa, sırası gelince evliliğin ölçülü kontratı da özbi-linçli teatral yanılısma tarafından hizaya getirilir. Kendi kurgusal karakterini ön plana çıkarışında oyun, kendisinin serbest bıraktığı düzensiz arzuyu bertaraf eder; ama bunu nihai nikâhların da kurgusal olduğunu telkin etmeksizin yapamaz. Bir düş gibi sinirli bir biçimde kendini bertaraf etmek savunma değildir, çünkü düşler bir anlamda başka

⁶ "Adorno to Benjamin", Ernst Bloch'un *Aesthetics and Politics* (Londra, 1977) adlı kitabının içinde, s. 123.

herhangi bir şey kadar gerçektirler. Gerçeklik, düşleri kendi doğasının hakiki bir parçası olarak saklar –tıpkı bu cismani kamusal kurumun, tiyatronun fanteziler üretmesinin ‘doğal’ olması gibi. O halde oyun için, içeriğinin ciddiyetini, onu bir yanılsama olarak yaftalayarak dağıtmak çok zordur, çünkü yanılsamanın gerçekten de ciddi bir iş olduğunu göstermeye beş perde harcamıştır.

II

Eğer arzu herhangi bir belirlenmiş gösterileni ya da istikrarlı anlamı, gösterenlerin fazlalığıyla alt etmek eğilimindeyse, *Onikinci Gece*’nin açılışında Orsino’nun arzuyu yalnızca gösterene ait bir sanat biçimi olan müzikle, tıkabasa doyup ölmek istediği müzikle bağlantılandırması uygundur. *Onikinci Gece* sözcüklerin kendini-üreten bir hale gelmek, hiçbir yerde gerçekliğe iliklenemeyen kördüğüm olmuş bir metafor zincirine dönüşmek üzere maddi bağlamlarından koparılması fikrinin etkisi altındadır:

Sir Andrew ... Güzel bayan, yoksa avucunuzda budala mı var sandınız?

Maria Elinizi tutmadım ki efendim, avucumda budala olsun.

Sir Andrew Aman efendim söylesenize, bence hiç mahzur yok; buyrun işte elim!

Maria Peki öyleyse, madem öyle düşünüyorsunuz; şimdi elinizi şarap mahzenine götürelim de biraz kafayı bulsun.

Sir Andrew Ama neden sevgilim? Ne demek istiyorsunuz?

Maria Kupkuru da ondan.

Sir Andrew Gayet tabii ki öyle. O kadar da eşek değilim, elimi kuru tutabilirim. Ama doğrusu şakanızı pek anlayamadım.

Maria Budalaca bir şaka, efendim.

Sir Andrew Sizde bunlardan çok var mı?

Maria Var yal Her parmağıma bulaşmış. Ama şimdi elinizi bırakıyorum ve işte bütün budalalıklardan kurtuluyorum. (I. iii.)

Maria'nın konuşması hoppa bir biçimde gerçekten bağımsızdır ("düşünce özgürdür"⁷), şeylerin özkiimliğine karşı düşmanca-
dır, içinde dünyanın herhangi bir parçasının kaleydoskopik bir biçimde bir diğeriyle birleşebileceği açık bir mekândır. IV. Henry, Bölüm 2'de Falstaff şöyle söyler: "Sivri zekâ her şeyi çıkarına kullanmayı bilmeli. Hastalıklarımı satışa çıkaracağım" (I. ii.). Maria gibi dili mistifiye etme bir sözcüğün kullanım değerini gereksizleştirir ve gerçekliği soyut mübadelenin bir kapalı devresine dönüştürür, tıpkı meta biçiminin maddi malları dönüştürmesi gibi. Ama bu, daha önce de gördüğümüz gibi, emperyal dünya için Pirus zaferi⁸ gibi bir şeydir, çünkü bütün şeyleri asimile edip kendisine dönüştürürken, dünyayı içi boş, hükmedilemeyen ve karşısında aciz kalınan bir 'hiçbir şey' olarak bırakır. Şeylerin basitçe ne iseler o olduklarını ileri sürmek, bu sözel kolonyalizme karşı bir hamledir; Sir Andrew Aguecheek'in, Sir Toby Belch'in bilgiçlik taslayan gevezeliklerini bertaraf etmek için yaptığı gibi:

Sir Toby Yaklaş, Sir Andrew. Gece yarısından sonra yataktaki değilsen, erken kalktın demektir. 'Diluculo surgere', siz de bilirsiniz.

Sir Andrew Hayır, inanın bilmiyorum; bildiğim tek şey, geç vakte kadar ayaktaysanız, geç vakte kadar ayaktaşınız, demektir.

Sir Toby Yanlış bir muhakeme ama bu! Bundan doldurulmamış bir kadeh kadar nefret ederim. (II. iii.)

⁷ Ö. Nutku'nun "madem öyle düşünüyorsunuz" şeklinde karşıladığı tümceciğin İngilizce orijinalinin (*thought is free*) *mot-a-mot* karşılığı "düşünce özgür"dür. —çev. notu

⁸ "Pyrrhic victory: Büyük kayıplar pahasına kazanılan zafer. Romalıların üzerine yürüdüğü fakat ordunun kaymak tabakasını yitirdiği Asculum Savaşı'ndan sonra Epir Kralı Pyrrhus'un (MÖ 319-272) söylediği sanılan sözden: "Bir kez daha böyle bir zafer kazanırsak, işimiz bitik". —çev. notu

Aguecheek'in yavan literalliği sizi ironik bir biçimde kaçmayı umut ettiğiniz ikileme geri döndürür: Totoloji hiçbir şey taşımayan bir özkimlik, Maria'nın seri ateş eden metaforlarında olduğu gibi, konuşmayı kendine gönderme yapan bir halde bırakır.

Shakespeare'de alıştığımız üzere oyunun en profesyonel paradoks taciri, kendisini bilfiil "sözcüklerin pezevengi" olarak adlandıran Soyta'nıdır:

... Şimdiki nesil harika. Hazırcevap olanlar için sözcükler sadece oğlak derisinden yapılmış bir eldivendir. İstendiği anda tersyüz edilebilir! ... Doğrusu, efendim, sözcükler olmadan size bir tek örnek bile gösteremem; sözcüklerse öyle ikiyüzlü oldular ki, onlarla mantıklı bir işe girişemiyorum. (III. i.)

Akl, gerçekliğin hakiki biçimi, ancak sözcüklerde eklemenebilir ve aynı zamanda sözcükler tarafından şekli bozulabilir. Dil olmadan akıl olamaz ama akıl dil ile birlikte de olamaz; Cordelia'nın da keşfettiği gibi konuşmak ya da sessiz kalmak eşit derecede yanıltıcıdır. Feste'nin bakış açısıyla dilin itibarını kaybettiren şey ticarettir, senetlerin kırılmasıdır: "Ne yazık ki yapılan senetler, sözcüklerin yüzünü kara çıkarttığından beri sözler de tam anlamıyla düzenbaz oldular". Senetler –yazılı ticari kontratlar– göstergeleri değersiz kalmıştır çünkü çok zaman vaat ettikleri fiziksel eylemler tarafından desteklenmezler; tıpkı *Kısasa Kısas*'ta Dük'ün yakındığı gibi: "Toplumları güvenli kılmaya yetecek kadar canlı bir hakikat yok, ama dostluğu lanetli kılmaya yetecek kadar güvenlik var." (III. ii.). Soyta'nı dille oynamanın rasgele cinsel ilişkide bulunmayla akraba olduğunu öne sürer:

Viola	Sözcüklerle ustaca flört edenler, göz açıp kapayıncaya kadar onları orta malı yaparlar.
Soyta'nı	İşte bunun için de efendim, kızkardeşimin adı olmasın istiyorum.
Viola	Niçin ahbap?
Soyta'nı	Niçin olacak, efendim, onun adı da bir sözcüktür. O sözcükle oynaşa oynaşa bir gün kızkardeşimi de orta malı yaparlar. (III. i.)

Feste, sözel fetişizm ve cinsel arzu düşüncelerinden, man-

tıksal bir biçimde para başlığına yönelir. Viola'dan bir teklik kaptıktan sonra bir ikincisini ister:

- Soytarı Bunun bir de eşi olsa, üremez mi, efendim?
 Viola Üst üste konup da işletilirse, elbette.
 Soytarı Frigyalı Lord Pandaros olup şu Troilos'un Kressida ile arasını yapmayı çok isterdim, efendim. (III. i.)

Feste madeni paraları, kendisini onların arasını bulan bir pezevenge indirgeyerek, canlı cinsel eşler olarak şeyleştirir; Viola'nın kullanım değerini hatırlatmasına rağmen, insanlığın sözde uşağı olan para, kendi uçkuru gevşek gücü sayesinde 'ürer'. *Venedik Taciri*'nde Bassanio sofı bir biçimde altını "insanla insan arasındaki /benzi atmış, ortak köle" olmakla suçlar, ama hakikat bunun tam tersiymiş gibi görünmektedir: İnsanlar metalar arası hımbıl araçlardan, metaların karşılıklı mübadelesinin fani vesilelerinden başka bir şey değildir.

Oyunda dilin en dramatik biçimde manipülatif hale geldiği yer, katıksız sözel yanılsamayla kumpasa getirilip Olivia'ya beceriksizce kur yapan Malvolio'nun işletildiği yerdir. Nasıl ki Olivia'nın sahte mektubu onu anlamsız harflerin hükmü altındaymış gibi ("Hayatıma hükmeden M.O.A.İ.'dir") sunuyorsa, bu metnin kendisi de haşın bir biçimde Malvolio'nun cinsel yaklaşımını doğrudan doğruya gülünç çapraz dizbağlarına ve sarı çoraplarına tutsak eder. Konuşmasının yapmacıklı küçük burjuva titizliğiyle uşak Malvolio, insanlığın her zaman kendi yerini unutmaya eğilimli bir 'uşağı' olan dilin ihlal edici gücüyle toplumsal rolünün fazlasıyla ötesine geçer. Macbeth gibi Malvolio da yanlış bir linguistik tedavül tarafından kendi 'münasip' konumunu aşmaya ayartılır. Malvolio'nun daha geniş bir özgürlük teşebbüsü ironik bir biçimde kendi kendini iptal edicidir; Malvolio'yu, zifiri karanlık olduğu için aynı zamanda bir tür hiçlik olan, maddi olarak sıkıştırıcı bir zindana tıkar. Malvolio, kendisini çok titiz bir biçimde sınırlayarak, ayrıntıcı bir biçimde düşmanlarının hazırladığı "mektuba harfiyen" uyararak, kibirlice bütün sınırlamaları aşmayı ve hanımının aşığı olmayı umut eder. Süreç içinde adım atacak yer bile olmayan bir zindana tıklır ama yine de bu zindanın karanlığı imgeleminin dolu dizgin koş-

turmasına engel olamaz. Bir kahya olarak, Malvolio'un görevi kararınca harcamak ve tasarruf etmektir, ne kaskanç bir biçimde istiflemek ne de müsrifçe har vurup harman savurmaktır. Aslında, işlevine saçma bir biçimde katı bir bağlılıktan yabanıl bir arzu taşkınlığına savrulur. Benzeri bir keskin tersine dönüşü *Kısasa Kısas*'ın *Angelo*'sunda da göreceğiz.

Macbeth'inki gibi, Malvolio'nun toplumsal ihtirası da yanılısma ve gerçeklik, delilik ve akıllılık, sözcük ve şey arasındaki sınır çizgilerini tamamen ortadan kaldırma tehdidinde bulunur. Bireyler mekânda amaçsızca dolandığında dil de dolar; ve konuşma için dünyaya çakılı çivilerini sökmesi deliliğin öteki adıdır. Bu, Feste ve Sir Toby'nin Malvolio'yu zindanında ziyaret ettiğinde yeterince açıktır; bu sahne, Harold Pinter'in *Doğumgünü Partisi* adlı oyununda Goldberg ve McCann'ın talihsiz Stanley'e işkence yaptıkları sahneyi anıstırır. Soytanı durum gereği rahip kılığına girer ve böylece dört yanılısma düzeyini üst üste yığar: o, karanlığı kılık değiştirmesini gereksiz kılan bir zindanı ziyaret etmek için riyakârlığıyla nam salmış bir rolü ("Keşke böyle bir cüppe içinde, olduğundan başka görünen ilk kişi ben olaydım.") üstlenen bir Soytan'dır (bir tür hiçbir şey). Malvolio'nun deli olduğuna dair kurguyu başlatmış olan Feste ağırbaşlı bir biçimde bu spekülasyonu gerçekmiş gibi ele alır; bunu yaparken de Malvolio'nunkinden çok da farklı olmayan zıvanadan çıkmış bir kesinlikle bu spekülasyonu destekleyen 'rasyonel' ölçütlerini getirir. Dil oyununun kurallarını o kontrol ettiği için Malvolio'nun herhangi bir yanıtı onun deliliğinin ek bir kanıtı olarak ona karşı çevrilebilir:

- | | |
|----------|---|
| Soytan | Pythagoras'ın yaban kuşları hakkındaki fikri nedir? |
| Malvolio | Büyük anamızın ruhu rastlantısal olarak bir kuşa geçebilir, der. |
| Soytan | Peki, sen bu düşünceye ne dersin? |
| Malvolio | Ruh konusunda saygım var ama onun düşüncelerine katılmıyorum. |
| Soytan | Hoşça kal. Karanlıkta kalmaya devam et. Seni akıllı saymam için önce Pythagoras'ın düşüncesini kabul etmelisin. (IV. ii.) |

Malvolio kazanamaz: Ürettiği her türlü fiili ifade, oyunun kuralları tarafından çarpıtılacak ve tahrif edici bir biçimde taklit edilecektir. 'Nesnel' normlar askıya alındığı için, hakikat kimin linguistik olarak ötekini tahrip edeceği meselesi haline gelir; Soytarı sorularını, kurbanı için aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık durumlar yaratacak biçimde, titizlikle oluşturur ("Ama bana doğruyu söyleyin: Gerçekten deli değil misiniz? Yoksa numara mı yapıyorsunuz?"); tıpkı V. Perde, i. sahnede Fabian'ı faka bastırıp mektubu görme isteğinden vazgeçmesini sağlaması gibi. Malvolio kendi akıllılığını Feste'ninkiyle kıyaslayarak doğrulamaya çalıştığında ("Benim de aklım seninki kadar başımda, budala.") Feste bu denemeyi, *fool*⁹ kelimesinin hem toplumsal işlevi hem de kişisel niteliği bakımından çift anlamlılığını kullanarak uç noktasma götürür. Malvolio'nunkiyle beraber kendi akıllılığını da olumsuzlayarak "Bir budaladan daha akıllı değilsen, zaten oynatmışsın demektir" cevabını verir. Yanılsama, deneyimin bütününü kendi içine emerek ve böylece sınırlarının dışında kendisini olumsuzlayabilecek hiçbir şey bırakmayarak, kendi kapsamının ötesindeki herhangi bir normu etkisiz hale getirebilir ya da oyun dışı bırakabilir. Hiçbir 'gerçek' deneyim parçası bu türden sözel insan mahsüllerini yanlışlayamaz çünkü bu mahsül her zaman kanıtları önceden işlemiştir ve kabul edilebilir olanı belirlemiştir. Bir hapishane hücresi olarak ortaya çıkan şey yalnızca zindan değil, dildir de.

Bunun böyle olduğu Viola ile Aguecheek arasındaki 'düello'da yeterince açıktır. Tıpkı *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'ndaki Titania'nın -ki kendisi de bir kurgudur- Oberon tarafından daha ileri bir fantezinin (Titania'nın Bottom'a âşık olması) kapanına kısıtılması gibi, Malvolio'ya karşı kurulan kumpasa katılan Aguecheek de şimdi kendisini, Sir Toby Belch'in kandırmacalarından birinin kurbanı durumunda, kurban edilişin sonsuz bir gerilemesinin kanıtı olabilecek bir şeyin içinde bulur. Kaypak bir aracı rolünü oynayan, Viola ve Sir Andrew'a birbirleri hakkında yanlış bilgi taşıyan, Belch'in

⁹ İngilizcedeki *fool* sözcüğü hem soytarı anlamına hem de 'ahmak', 'budala', 'aptal' anlamlarına gelmektedir. —*çev. notu*

sözel hilesi tehlikeli bir biçimde gerçek bir durumu şekillendirir. Tıpkı madeni paralar ve göstergelerde olduğu gibi, sözde aracı da olayın gizli yazarıdır, hiçbir şeyden bir şeyler çıkarır, iki eksiyi (iki tarafın da birbiriyle kavga etmeye yönelik isteksizlikleri) sahte bir artıya dönüştürür. Yazılı bir biçimde meydan okuması için Aguecheek'e baskı yapışında Belch, kağıdın boyutu ne kadar büyük olursa hakaretlerin de o kadar büyük olacağını telkin ederek, metinleri ve fiziksel nesneleri şeytanice bir araya getirir:

Diliniz yettiği kadar onu tepeden tırnağa bir güzel sıvayın. Sonra iki üç kez de 'sen' diye hitap ederseniz cuk oturur. Kağıdınız şu ünlü Ware yatağı gibi geniş de olsa, hiç düşünmeyin, yazabildiğiniz kadar yalanla doldurun. Hadi hemen git, başla yazmaya. Mûrekkebinde yeterli öküz safrası bulunsun. Kaz tüyünden karnış kullansan da zarar yok. Hadi başla (III. ii.)

Belch ayrıca, söyledikleriyle yaptıkları arasındaki ümitsiz uçurumla tanınan biri olan Aguecheek'i, dilin ("korkunç bir kûfür") rakibini korkutmada eylem kadar etkili olduğuna da ikna eder.

Linguistik kuralsızlığın efendisi olan Belch, mistifikasyonları sayesinde büyük ölçüde zarar görmemiş olarak kalır. Falstaff gibi o da toplumsal kısıtlamaları reddeder ama bunu, totolojik bir biçimde, kendinden başka bir şey olmama özgürlüğü adına yapar:

Maria ... Siz de biraz makul olun, kendinize çekidüzen verin.

Sir Toby Çekidüzen mi vereyim? Bana göre kılığım kıyafetim yerinde. (I. iii.)

Yine Falstaff gibi Belch de halinden memnun bir biçimde kendi vücuduna demir atmış, sözel anarşisinde toplumun sembolik düzeninin 'ötesine' ve vücudunu toplumsal denetime maruz bırakmayı karnavalvari reddedişinde de 'berisine' düşen, azgın bir hedonisttir. Bu nedenle etrafındakilere göre aynı anda hem daha çok hem de daha az 'gerçek'tir, şiş göbek ama aynı zamanda fantastiktir.

Benzer bir paradoks Soyтары'ı da imler. Soyтары bezdirici

derecede her tarafa çekilebilir konuşmasıyla bütün simgesel kodları, toplumsal düzenin bağrındaki belagatli boşluğu sorgular. Zaten tam da bunu yapması için kiralanmıştır: Onun rolü rolsüzlük olduğu için, sözel serbestliği onaylanmıştır. Olivia'nın da öne sürdüğü gibi "Profesyonel soytarı kimseye iftira etmez". Soyтары, sözcüklerin pezevengi olarak, toplumsal biçimlerin yaygın sahteliğini, hem de olduklarından daha az gerçek bir biçimde vücuda getirir; ama diğerlerinin farkında olmadan yaşadıklarını özbilinçli olarak icra ettiğinden, bu türden bir olumsuzluğu ikinci güç haline getirir ve etrafındakilerden daha gerçek bir hale gelir. Soyтары'nın kendisinin de belirttiği gibi: "Zekaya sahip olduğunu sanan bir sürü akıllı çoğu kez budala çıkıyor ve ben zekâya sahip olmadığım için belki akıllı sayılabilirim." (I. v.). Viola'nın da işaret ettiği gibi budalayı oynamak bir tür zekâ gerektirir; Orsino ve Olivia'mın tersine ama Viola'ya benzer bir biçimde, Soyтары bilinçli olarak gizleyici bir maske takınan ve böylece hayranlık uyandıracak biçimde mistifiye edilmemiş kalan marifetli bir oyuncudur. Macbeth ve Malvolio'nun tersine Soyтары, yıkıcı özgürlüğü güvenli bir toplumsal kimlikle harmanlayabilir ve böylece hiçbir zaman kendisini çiğneyip geçemez, çünkü o katıksız ihlaldır. Ne var ki bu yalnızca mümkün olandır, çünkü soyтары bir vücudu yokmuşçasına ortaya çıkar: Soyтары, daha ziyade Puck gibi, başkalarının bilinçdışını taklit etmede kendisini arzudan bağımsız kılmıştır.

Onikinci Gece'nin bir başka yerinde, dil gibi toplumsal roller de taşıyıcılarının davranışını belirler. Duyguları ne kadar 'sahici' olursa olsun Olivia ve Orsino dargınlıklarını da, mecnunluklarını da, davranışlarının hiçbir zaman dışına çıkmaması gerektiği bir teatral senaryo olarak oynayan oyuncular. Her bir rol, yanılsamaların karşılıklı bir kilitlenmesi içinde, asalakça birbirinin üzerinden beslenir: Orsino'nun reddedilen aşık kimliği Olivia'nın semirtilmiş kibrine bağımlıdır, ya da tersi. Orsino'nun hizmetinde kılık değiştirme kurgusunu kabullenmiş olan Viola, bu durumda, bir oyuncunun rolünü (Orsino) kendi hakiki kimliğiyle (onun Orsino'ya olan aşkı) uyuşmayan bir biçimde bir başka oyuncuya (Olivia'ya) oynayarak, bir pezevenk ya da aracı olarak bu dışa kapalı maskaralığın

içine çekilir. Soytarı'nın paraları üst üste koymasında başına geldiği gibi, Viola fetişleştirilmiş iki kurgu arasında edilgin bir aracıya, iletişimsiz iki maddeyi bir araya getirme peşinde koşan cisimleştirilmiş bir sözel mesaja ya da metafora indirgenir. Olivia'nın karşısına, kendisini katı bir biçimde metnine uydurmak zorunda olan, onun ötesinde herhangi bir kişisel kimliğe sahip olmayan bir oyuncu olarak çıkar:

Olivia	Nereden geliyorsunuz efendim?
Viola	Ezberlediklerimden başka söyleyecek sözüm yok. Bu soruya cevap vermek de rolümün dışında kalıyor. (I. v.)

Viola Olivia'dan yüzünü göstermesini istediğinde, Olivia ona 'rolünün dışına çıktığı' uyarısında bulunur. İnsan davranışını denetleyen şey yazıdır, tıpkı Olivia'nın çehresinin yazılı bir envanter ya da mekanik bir biçimde maddeler halinde yazılmış özellikler kümesi biçiminde sunulması gibi.

Ne var ki Viola bir kez Orsino ve Olivia'nın kapalı devresine girdikten sonra tarafsız bir mevcudiyet olarak kalmaz. Haberci, efendi haline gelir, Olivia'da öyle bir aşk uyandırır ki bu aşk hem onun Orsino'ya olan tavrının yapaylığını alttan alta oyar hem de bir anlamda gerçekdışıdır: Viola'nın kadın olduğunu bilmez. III. Perde, i. sahnede her iki kadın da birbirlerine 'sorun' çıkarmaya zorlandıkça, onların 'hakiki' benlikleri ile senaryolaştırılmış performansları arasındaki bu komik gerilim aralarında geçen diyalogun başına bela kesilir: Eğer Viola rolünü başarıyla oynarsa Orsino'yu Olivia için kazanacak ama kendisi kaybedecektir; Olivia, Viola'nın Orsino'nun savunucusu olmasını reddedişinde, sevdiği 'adamı' kaçınılmaz olarak sepetlemek zorundadır. 'Hakiki benlik', şeylerin gerçek kimliklerinin dilin bükümleri ve kinayeleri tarafından bozguna uğratılması kadar kesin bir biçimde, önceden senaryolaştırılmış modelleriyle iç içe girer.

Oyun boyunca, toplumsal rollerin yer değiştirmeleri ve tersine dönüşleri bir tür dramatize edilmiş metafor olarak hareket eder: Örneğin, Viola'nın ve erkek kardeşinin fiziksel olarak ikileşmesi bir tür görsel cinastır. Hamlet'in Oyuncular'a, eylemin söze, sözün eyleme uyması yönün-

deki ögüdü, gülünç bir biçimde ütöpik görünmeye başlar; aksine, dil, kendi aşırılığı içinde tükenme tehlikesiyle karşı karşıya kalana kadar gerçekliği yalayıp yutar ve bünyesine katar. İster konuşmaya, ister paraya, ister arzuya ait olsun, gösteren gösterileni yaratır ve ona hükmeder; ama *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda olduğu gibi, oyun bu belalı gerçeği kendi kurgusal statüsünü ön plana çıkarmak için kullanabilir; Fabian'ın Malvolio'nun davranışını eğer sahnede görmüş olsaydı uygunsuz bir kurgu olarak ayıplayacağını belirtmesi gibi. Viola (bir erkeği oynayan bir kadını oynayan bir oğlan çocuğu) Olivia'yla Orsino'nun kılığında karşılaştığında, bir oyuncuyu oynayan bir oyuncuyu oynayan bir oyuncu, bir oyuncuyu aynı şeyi yapan bir başkasına oynayan bir oyuncunun durumunu sergilemektedir. Final sahnesinde inanmamız istenilen şey, yani evlilik kurumunun bu düğümleri çözmeye yeterli olacağı, bir hayli şüphelidir.

Hukuk

Venedik Taciri, Kısasa Kısas, Trollos ile Kressida¹

I

Dilin aynı anda hem bütünüyle genel hem de indirgenemez bir biçimde tikel olduğu, dilin tamamına dair paradoksal bir gerçektir. Bir yandan, herhangi bir dil, bir görelî düzenlilikler sistemi olarak görülebilir: Bir 'sözcük'e ancak bir kez ortaya çıkmış bir işaret demeyiz. Bir sözcüğün tam anlamıyla sözcük olabilmesi için dilin yapısı içinde verili ya da potansiyel bir konuma, onun herhangi bir tekil özgül kullanımından bağımsız olarak sözlükte fiili ya da potansiyel bir yere sahip olması gerekir. Aynı şey herhangi bir somut içerikten bağımsız olarak tamamıyla biçimsel konvansiyonlar olarak ele alınabilecek dilin kuralları -sözdizimi, semantik ve diğerleri- için de geçerlidir. Öte yandan, her türlü dilin bütünüyle tikel olduğu ve 'genel olarak dil' diye bir şeyin gerçekte var olmadığı da açıktır. Dil her zaman, şu ya da bu durumda yapılan şu ya da bu konuşmadır. O halde paradoks, fiili konuşma ya da yazının, kendisini ortaya çıkaran yapının bizzat genelliğini altüst etmesidir.² Yapısal linguistiğin söz (*parole*) terimi ile karşılaştığı şey, tikel somut konuşma, bu anlamda kendisini üreten

¹ Kuramsal arkaplan için bakınız: Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (Londra 1978); V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language* (New York, 1973); Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (Oxford, 1953); Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore, 1976) ve *Writing and Difference* (Londra, 1978); ve Jonathan Culler, *On Deconstruction* (Londra, 1983).

² Bkz. Paul de Man'ın yazdığı *Allegories of Reading* (New Haven ve Londra, 1979) s. 268.

dilin (langue) (ya da genel linguistik yapının) bizzat kendisini ihlal eder. Bir başka deyişle, dil söz konusu olduğunda her zaman 'öteye geçen' bir şey vardır: Söylemin tamamı bir tür kendini-aşıcı dinamiği açığa çıkarır, sanki sözlüğün formüle edebileceğinden daha fazlası olabilmek ve daha fazlasını yapabilmek bizzat onun doğasının bir parçasıymış gibi. Bu belki de en açık biçimde genellikle sözlükte bulunan sözcükleri seferber eden ama onları birleştirerek ve yoğunlaştırarak indirgenemez bir güç ve anlam özgüllüğü üreten şürde ortaya çıkar. Edebi bir metnin sınırları, bir anlamda, dilin biçimsel ilkeleri tarafından çizilir ama dil herhangi bir noktada bu ilkeleri sorgulamaya da tabi tutabilir. Dil, onu üreten biçimsel yapılardan basitçe okunamayacak özgül bir olaydır.

Eğer bu dil için geçerliyse hukuk için de geçerlidir. Çünkü hukukun hukuk olabilmesi için, kararlarının, herhangi bir somut durum karşısında kayıtsız ve ondan oldukça bağımsız olarak genel ve tarafsız olması gerekir. Eğer böyle olmasaydı, ne kadar durum varsa o kadar sayıda hukuka sahip olurduk ki bu da, hukukun *karşılaştırmalı* doğasını, oldukça farklı koşullara aynı genel ilkeleri uygulama girişimini tahrip⁷ ederek hukuk düşüncesinin tamamını bozardı. Bir grup için bir hukuk diğer grup için başka bir hukuk, genel olarak itiraza açık görünmektedir: Bu da kelimenin tam manasıyla 'özel hukuk' anlamına gelen ayrıcalığa yol açabilir. Buna karşın, dil gibi hukuk da her birisi biricik olan özgül insani bağlamlarda 'yaşar'. Hukukun genel karakteri ile bu biricik bireysel bağlamlar arasındaki uçurum, hukukun 'uygulanışı' köprüsüyle birleştirilebilir; ama bu, dilde de olduğu gibi, hiçbir zaman verili bir eylemin doğrularını ve yanlışlarını kanunnamede sıralanan biçimsel soyut akideler vasıtasıyla tayin etme meselesi değildir. Böylesi bir uygulama bu akidelerin yaratıcı *yorumlanışını* gerektirir ve pekala onların değiştirilmesi ya da dönüştürülmesi gibi bir sonuca varılabilir. Dilde de olduğu gibi, hukukun biçimsel yapısı, bu yapının altını oymaya yol açabilecek belli bazı olayları (hükümler, yasal kararlar ve benzeri) üretebilir. Yasal vaka tarihi yalnızca hukukun geçmiş uygulamalarının bir kaydı değil, onun, yürürlükteki herhangi bir yasal karar edimi üzerinde

zoraki bir etkisi olan sürekli yeniden yorumlanmasıdır.

Hukuku yaratıcı bir biçimde yorumlarken, kişi genellikle onun 'ruhu'na uygun saygıyı göstermesi gerektiği hissine kapılır: Kararlar gerçekçi ve sağduyuya seslenir olmalı, dar bir biçimde teknik ya da ayrıntıcı olmamalıdır. Öyleyse, *Venedik Taciri*'nde hukukun ruhuna saygı gösteren kişi Portia değil Shylock'tur. Shylock'un senedinde onun Antonio'nun bir parça etiyile beraber bir miktar kanını alma hakkına sahip olduğu fiili olarak belirtilmez ama herhangi gerçek bir mahkemenin de fark edebileceği gibi metinden yapılabilecek akla uygun bir çıkarımdır bu. Hiçbir yazı parçası, gönderme yaptığı durumun akla gelebilecek bütün yönlerini tafsilatlı bir biçimde sıralayamaz: Bir kimse pekala Shylock'un senedinin noksan olduğunu, çünkü bir bıçağın kullanılacağını fiili olarak belirtmediğini ya da kesim anında Antonio'nun oturması mı, tavana asılması mı yoksa kırmalı golf pantolonu giymesi mi gerektiğini belirlemediğini iddia edebilir. Yani herhangi bir metin ancak onun yazılı içeriğinin ötesine geçerek, onun etkili olduğu maddi bağlamlara ve onun hakkında bilgi veren ve onu kuşatan genel olarak kabul görmüş anlamlara başvurarak anlaşılabilir. Buna karşıt olarak, Portia'nın senedi okuma biçimi 'metne sadık' ama bu nedenle de onun anlamına acınacak derecede uzaktır. Onun okuyuşunda kendi içinde 'yanlış' olan hiçbir şey yoktur, yalıtılmış bir biçimde ele alındığında, metin, onun okuyuşunun haklılığını onaylayacaktır; onun yorumu fazlasıyla doğru, fazlasıyla ahmakça kelimenin sözlük anlamına bağlı ve ironik bir biçimde fazlasıyla ayan beyan bir tahrifattır. Portia'nın dahiyane ayrıntıcılığı modern bir mahkemede dikkate bile alınmayacak ve (her şeyden önce senedinin yasallığı göz önüne alındığında) Shylock davayı kazanacaktır.

Öyleyse paradoks, hukukun yapısını korumak için, onun fiili olarak söylediği şeyi ihlal etmek zorunda olmanızdır. Bunu yapamayan Portia, fazlasıyla sadık olduğu için sapkın olan bir okuma vasıtasıyla 'özel hukuk'u teşvik etmenin sınırında tehlikeli bir biçimde dans ederek, hukukun itibarını tehdit eder. Portia'nın metni anlamlandırışında, Shylock'un senet sahibi olduğuna dair amansız ısrarıyla kesinkes pa-

raley olan acımasız bir kesinlik vardır. Bu anlamda, davayı kaybetmesine rağmen Shylock'un muzafferane bir biçimde haklılığının kanıtlandığı iddia edilebilir: Hristiyanları kendisinin 'insanlık dışı' yasacılığını yenmeye zorlamıştır. Aslında Shylock'un asla öncelikli olarak kazanmayı beklemediği biçiminde bir spekülasyon yapmak oldukça baştan çıkarıcıdır; güçlü ve eli sopalı bir egemen sınıf karşısında yalnız ve hor görülen bir yabancı olarak böyle bir beklentiye girecek konumda değildir. Shylock'un, Hristiyanların kendi türlerinden olan birini beladan kurtarmak için nasıl bir hilekârlık yapacaklarını görmek amacıyla akademik bir merakla beklediği tahayyül edilebilir. Belki de, Portia bitirici argümanını öne sürdüğü anda, Shylock seyirciye her şeyin farkında olduğunu gösteren bir göz kırpış fırlatır. Shylock'un, davasının peşinde koşmasının ardındaki güdüyü belirlemedeki garip isteksizliği, intikamının tuhaf beyhudeliği, bunun kanıtı olarak anlamlandırılabilir; tıpkı en önemli açıklamalarından biri gibi:

Ondan istediğim bir libre et de bana pahalıya mal oldu,
Benimdir, istiyorum, alacağım ben onu.
Eğer reddederseniz unutmayın kanunul
Venedik yasalarında kimseyi zorlamak yok. (IV.i.)

Neredeyse Shylock mahkemenin içinin boşalmış olduğunu teşhir etmek için, mahkemeyi kendisini reddetmeye zorluyor gibidir. Her iki durumda da o kazanacaktır: Antonio'yu öldürerek ya da Hristiyan adaletinin maskesini indirip onun bir şarlatanlık olduğunu açığa çıkararak. Eğer Venedik yasalarının değersiz olduğu gösterilirse, devlet için can sıkıcı politik sonuçlar gündeme gelebilir. Hristiyanları tikel bir adli hilekârlık yaparken yakalamak elbette genel olarak hukukun itibarını sarsacaktır, tıpkı Antonio *usulü* bedelsiz borçlanmanın şehirdeki genel mübadele oranını etkilemesi gibi. Öyleyse mahkeme salonunda söz konusu olan şey Shylock'un Antonio'nun vücudundan bir parça koparma arzusundan ziyade Venedik hukukunun kendisidir: Bireyler karşısındaki hakiki kayıtsızlığını koruyacak mıdır, zengin destekçilerinden birini iğrenç bir Yahudinin isteği üzerine cezalandıracak mıdır? Cevap tabii ki hayırdır; ama böyle yapmaktan kaçınmak için, reddetmek

üzere var olduğu öznel hilekârlık türünü kesin bir biçimde seferber ederek kendi yapısını bozma riskine girmek zorundadır. Hukuk kendisini korumak için, nihai sonucu politik anarşi olabilecek bir yorumsama hatasına düşmeye zorlanır. Bu nedenle Shylock bu yabancı sisteme içeriden girerek ve onun kurallarını kendisiyle çelişkili bir yere doğru itecek bir tarzda işleterek, Venedik hukukunu, kendi kendisini kısmen iptal etmeye ayartır. Sistemin bağrındaki gerçek yanılsamaları ortaya çıkarmak için, pek az inanç duyduğu bu sistemin dramatik şarlatanlığını 'gerçek olarak' kabul eder.

Hukukun ruhunu inkar edecek olanların Hristiyanlar olması tabii ki son derece ironiktir, çünkü onlar kendilerini kesinlikle, 'insaniyet' namına Shylock'un katı yürekli yasacılığına direniyor olarak görürler. 'İnsaniyet' yazının zalimane kesinliğinden kaçandır, matbuatın çelikvari sabitliğinden ziyade Portia'nın belagatli konuşmasının canlı sesidir. Ne var ki bu saçmadır çünkü yazı (yasal senetler, ticari kontratlar, devlet kararları, evlilik anlaşmaları) Venedik toplumunun hakiki özüdür. Böylesi bir toplumsal düzende, kimin satın aldığı, kimin yemek yediği, kimin hükmettiği ya da zina yaptığı kaçınılmaz bir biçimde bir yazı sorunudur: Yazının bir hayli ötesinde yatan katıksız 'insani' değerler alemine hiçbir müracaatta bulunulamaz. İnsani olan, yazının ötesine geçen değildir, yazının ya da dilin kendi kendisinin ötesine geçtiği tarzdır; Antonio'nun da rahatsızlık duyarak öğrendiği gibi yazının kendisi bir insan doğası meselesidir. O halde oyunun yüzleştiği sorunlardan biri, dil ve vücudun bu karşılıklı pozitif ilişkisinin, vücudun tözünü tahrip eden yazının tiranlığından nasıl ayırt edilebileceğidir. Bir anlamda, yazılı harfler havai konuşmadan çok daha gerçek gibi görünürler çünkü maddidirler ve bir ölçüde fiziksel vücuda benzerler. O halde, böylesi bir yazının anlamı ya da 'tini', ruh ya da bilinçlilikle benzer hale gelir ve bilinçlilik gibi, o da kendi maddi vasıtasıyla çelişkiye düşebilir. Bir başka anlamda, vücudun dolaysız bir ürünü olduğu için, 'nefes' ya da canlı konuşma onun uygun bir sembolüdür. Ne var ki konuşma gelip geçici ve fanidir, yazının aksine sabit değildir; ve bu sabit olmama durumu onun, her zaman aleyhinize delil olarak kullanılabilen

yazıdan daha kolay aldatmasına neden olabilir. Antonio'nun sözleşmesinin aksine, âşıkların hanımlarının yüzüklerini koruyacaklarına dair ettikleri yemin yazılı olarak yapılmamıştır ve bu nedenle kolayca bozulabilir; yazılı kontratlar harflerinin ölümcül değişmezliğiyle insanı ezebilir ama aynı harfler sizi başkalarının ihanetinden daha etkin bir biçimde koruyabilir. Her halükarda, daha önce de gördüğümüz gibi, yazının değişmezliği fazlasıyla abartılabilir. O halde sorun, nefesin ılık ama bozulabilir tözüyle, sürekli onu boğmakla tehdit eden bir yazının zorunlu kalıcılığını ve genelliğini bağdaştırmakla ilgilidir. Shylock Antonio'yu şöyle uyarır: "Senedim olacak, konuşmanı duymayacağım"; buna karşıt olarak Portia tepeden tırnağa tutkulu belagattır. Ne var ki ikincinin birinciden 'daha gerçeğe sadık' olduğuna dair herhangi bir varsayım, kılık değiştiren Portia'nın görüldüğünden hatırı sayılır bir biçimde daha az tarafsız olması ve sevgilisinin en iyi arkadaşını ıvır zıvır bir ayrıntı ile kurtarmaya niyetlenmesi nedeniyle sorgulanmaya açık hale gelir. Görüldüğü kadarıyla belagat hiçbir zaman saf otantik mevcudiyet değildir; her zaman için ayrılmaz bir biçimde onunla birlikte olan bir retorik yapaylık ögesi vardır. Coşkuları ne kadar yoğunlaşırsa, Shakespeare karakterlerinin diksiyonları da o kadar anlaşılmaz bir biçimde gösterişli hale gelme eğilimi gösterirler.

Portia'nın mahkemede Antonio'yu savunmak için yaptığı konuşma huysuz literallığın hizmetindeki metaforik aşırılıktır; ve bu iki uç nokta arasında kabul edilebilir bir ölçünün nasıl elde edilebileceği oyunun kaygılarından biridir. Nerissa hanımına "bol bol yiyip hasta düşünle bir şey bulamayıp acından ölen de hep bir halli" (I. ii.) derken normu tanımlar. "Sükut[un] kuru dil sövüşüyle evde kalmış bir kızda" buhunacağına inanan Gratiano, Antonio'nun kederli sessizliğiyle belirgin bir karşıtlık içinde, "sonsuz miktarda bir hiçlik"ten söz eder ki Antonio'nun melankolisi, (karşılıksız aşk gibi) olumsuzlamaya dayanan bir 'her şey'in hakiki imgesidir. Freud'un da yazdığı gibi melankoli, nesnesi olmaksızın yas tutmaktır; bir eksikliği ya da kaybı temel alarak, bir kimsenin bütün yaşamını istila eder ama görünüşte amaçsız olduğu için aynı zamanda saf bir boşluk olarak da görünür:

Bu kederim ne için doğrusu bilmiyorum.
 Beni üzüyor; siz de üzüldüyorsunuz;
 Nasıl tutuldum ona, nasıl uğradım? Nerden buldum?
 Neden oldu? Nerden çıktı? Hiç bilmiyorum.
 Bu gizli keder beni o kadar kavramış ki
 Kendim bile kendimi tanıyamıyorum. (I. i.)

Melankoli kuru gürültüdür, bir boşluktur, dünyanın güdüsüz devalüasyonudur. Nedeni ne kadar az tanımlanabiliyorsa, durum kendi belirsizliğinden beslenerek o kadar çok akut hale gelir; ve durum ne kadar çok akutsa, zemini de o kadar az tanımlanabilir. 'Her şey' ve 'hiçbir şey' ile ilgili olarak bu türden paradoksları, Shakespeare'de parayla bağlantılı olarak daha önce görmüştük ve Antonio'nun yalnızca melankolik değil, aynı zamanda Venedikli bir tacir —aslında Venedik Taciri— olması bu yüzden tesadüfi değildir. Sayesinde kendini besleyeceği nesnelerin tözlerini yağmalamak için onların kullanım değerlerini bir kenara atan melankoli, kâr temelli bir topluma uygun bir nevrozdur. *Beğendiğiniz Gibi*'deki Jacques, gerçekliği, kendi narsisizmini beslemek için içi boş kabuklara indirgeyerek "bir sansarın yumurtaları emmesi gibi her şarkıdan melankoli çıkarabilir".

Öyleyse melankoli ölçüye hakim olur ama bunu yıkıcı bir biçimde yapar. Oyunun bu türden bir artık değer olarak daha yaratıcı olan metaforu, müsrif bir biçimde karşılıksız (zarafet benzeri) bir jestle, hassas suç ve ceza, kredi ve borç mübadelelerine önem vermeyen merhamettir. Hiç kuşkusuz Portia'nın, daha ziyade temkinli olmaya yatkın olan Shylock'tan istediği şey de budur. Çünkü bu tür bir karşılıksızlık, derin bir biçimde çifte değerli bir niteliğe sahiptir: Eğer adaletin katı denkliklerinde (göze göz, dişe diş) yaratıcı bir biçimde kısa devre yaratabiliyorsa, bunun bazıları için son derece iyi olduğu iddia edilebilir. İktidara sahip olanlar zaman zaman kesin adalet olmaksızın idare edebilirler çünkü her şeyden önce oyunun kurallarını koyanlar onlardır. Shylock gibi yalnızca hukukla korunan toplumdan dışlanmış olanlar için, hukukla böylesine laubali bir biçimde oynamak daha az kolay ya da daha az akıllıcadır. Kurban edilenler ne kadar katı yürekli görünürse görünsün sabit bir kontrata ih-

tiyaç duyarlar çünkü yazıdan bile daha katı yürekli olan zalimlerinin cömertliğine güvenmeleri safdillik olacaktır. Eğer merhamet karşılıksız ise, mülksüzleştirilmiş olanlar hiçbir zaman tam olarak egemenlerinin ne zaman kendiliğinden bir dostanelik nöbetine gireceklerini bilemezler. Dahası karşılıksızlık, hukukun esasa dair ögesi olan tarafsızlığını aynı ölçüde aşındırma tehdidinde bulunan bir edim olan Portia'nın senedi tersinden okumasının ipucunu verir.

Sorun, hukukun biçimsel, soyut karakterinin hem gerekli hem de şeyleştirici olması gibi görünüyor. Eğer toplumun biraradalığı korunmak durumundaysa bu gereklidir çünkü hukuk, birbirinden ayrı durumları istikrarlı ilkeler altında aynı grupta toplayarak uzlaştırır. Ne var ki bunu yaparken bu durumlara ilişkin özgüllükleri, hayati farklılıkları katı bir düzleyici kuvvet olarak homojenleştirerek silme tehdidinde bulunur. Bunun alternatifi, genel normları özel olaylara uyacak şekilde eğip büken Portia tarzının tam anlamıyla *ad hoc*, bağlama endeksli yargıları gibi görünmektedir. Ama bu yaklaşım ironik bir biçimde sizi kaçınmaya çabaladığınız türden bir kayıtsızlık taraftarlığının yakınına yerleştirir: Gösterenin dizginlerini serbest bırakmakla, kanıtları, verili bir teoriyi doğrulamak üzere işleyerek ve sıralamalarını değiştirerek istediğiniz her türlü yorumlamaya izin verir bir biçimde ortaya çıkacaktır bu kayıtsızlık. En nihayetinde, anarşi ve yetkecilik göründükleri gibi birbirlerinin zıt kutupları değildir: Bir yandan ölçütlerin dönüştürülmeye ve ihlal edilmeye yatkın olduklarını fark ederken bir yandan da tutarlı ölçütlerin nasıl elde tutulacağı sorununa her ikisi de kısmi cevaplar verirler. *Venedik Taciri*'nin ortaya attığı yorumsamaya dair ikilem, ehliyet ile sınırlanmışlık arasındaki bir karşılık olarak görülebilir. Doğru bir okuma aynı anda hem metin tarafından sınırlandırılmıştır hem de onu ihlal eder, ne düz bir biçimde literaldir ne de hayali bir biçimde metaforiktir. Yorumlamak bir dizi kodu etkin hale getirmektir; ama bu kodların size bazen söyledikleri şeyin rolü, onları bir kenara itip ötesine geçtiğinizde, bir kez tırmanıldıktan sonra atılan merdivenlere benzer. Peki ama üretici bir 'ötesine geçme' ile tamamen kaprisli olanı birbirinden nasıl ayırt edilir? Verimli

bir artık ile olsa olsa bir şişme (enflasyon) olan artık arasındaki sınır çizgisi nereye çekilir?

Oyunun senet üzerinde tuhaf bir biçimde böylesine keskin odaklanmasının anlamı, bir parça Shylock'un antisemitizm karşıtı muhteşem protestosunda bulunabilir:

Ben bir Yahudiyim. Yahudinin gözleri yok mu? Yahudinin elleri, kolları, bacakları, organları, duyuları, seveleri, tutkuları yok mu? Onun karnı da aynı yemekle doymuyor mu? Aynı silahlarla yaralanmıyor mu? O da aynı hastalıklara tutulup aynı ilaçlarla iyileşmiyor mu? Bir Hristiyan kadar aynı kışın soğuğuyla üşüyüp aynı yazın sıcakıyla ısınmıyor mu? Bizi yaralarsanız akıyor mu kanımız? Gıdıklarsanız bizi gülmez miyiz acaba? Zehirlerseniz çıkmaz mı canımız? Peki ya siz bize bir haksızlık yaparsanız, intikamını almayacak mıyız? Bütün öteki şeylerde size benziyorsak bunda da elbet benzeriz ya. (III. i.)

Bireylerin en hayati olarak paylaştıkları şey vücuttur: Vücutlarımız sayesinde birbirimize ait oluruz ve şu ya da bu şekilde bu gerçek üzerine inşa edilmemiş bir kültürel ya da linguistik cemaat büyük bir ihtimale yaşamını sürdüremez. Shylock'un itimat ettiği metinler için –Eski Ahit (Tevrat)– vücut, ilk olarak fiziksel bir nesne değil, başkalarıyla birliğin bir ilkesi, bir ilişki kurma biçimidir.³ Shylock'un Antonio'nun etinden bir parça almadaki şiddetli ısrarı antisemitistlerin elinden çektikleri göz önüne alınarak okunmalıdır; yalnızca yaşadıklarının bir intikamı olarak değil –ki hiç şüphesiz güdülerinden biri budur– aynı zamanda Antonio'nun ona vaat edip de küstahça inkar ettiği şeyin –Shylock ile paylaştığı ortak insanlığın bir tasdiki olan vücudunun– skandalvari bir biçimde teşhiri olarak. Bu her anlamda iki insan arasında bir et ve kan meselesidir: Antonio'dan bir parça koparılması ritüeli, soğukkanlı bir biçimde vücudunun bir parçasının alınması, efkaristiya⁴ kominyonunun grotesk parodisi ya da bir tür kara ayindir.⁵ Shylock Antonio'nun

³ Bu inancın daha modern bir versiyonu için, bkz. Maurice Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception* (Londra, 1962), Bölüm 1.

⁴ Efkaristiya: Hristiyanlarca İsa'nın etini ve kanını temsil eden ekmekle şarabın yenmesi ayini. —çev. notu

⁵ *Black Mass*: Kara ayin; şeytana tapanların Hristiyan ibadet bi-

etinin kendisine ait olduğunu iddia eder ki aslında, yalnızca yasal hakları ucuzlaştıran bir anlamda, öyledir de; ve senet alabildiğine büyük görünür çünkü senet, bu daha temel benzerliğin sembolü haline gelir. Shylock'un senedini reddetmek onu kanıyla canıyla inkar etmek, dolayısıyla onun kanını canını, onun insan olarak tanınma hakkını reddetmek demektir. Bir anlamda insan ilişkileri için yıkıcı olan senet aynı zamanda bunun tersi olarak insan ilişkilerinin bir göstergesidir; iki insan arasındaki bu ölüm kokan çatışmanın bütünü, Shylock'un arzuladığı hakiki yoldaşlığın karanlık, acı bir tersyüz edilişi, bu yoldaşlığın Shylock'un şu anda elde edebileceği tek biçimidir. Senedin peşinde koşusunun kişi-dışı mutlakçılığı, bizi ortak bir insanlığa bağlayan ve hiçbir öznel hevesin göz ardı edemeyeceği senetlerin mutlaklığını ve kişi-dışılığını parodileştirir. Shylock Antonio'yla yaptığının dostane bir alışveriş olduğunu, bütünüyle yarım ağızla yapılmış bir hesap kitap işi olmadığını iddia eder ("bu teklifim iyilik"): Tefeci, şaşılacak bir biçimde, mutat kredi ve borç hesaplamalarını, literal olarak değersiz, koyun eti kadar bile kârlı olmayan bir nesne uğruna bir kenara bırakmaktadır. Normalde bu tür meselelerde isteyeceğinden hem daha çok, hem daha az talep eden Shylock'un pazarlığında acayip bir karşılıksızlık vardır; aslında Bassanio onunla aynı fikri paylaşmasa da Antonio'nun kendisi de bu alışverişin cömert bir alışveriş olduğunu düşünür. Shylock Antonio'ya özel muamele yapmak üzere kendisinin olağan iş hukukunu terk eder; kötü bir mübadele riskini göze alarak kayırmacılık ve tarafsızlık sergiler. Birinin sizin için senede hayatını koyarak kayırılması ters görünebilir ama bu 'her şey'in alternatifi hiçbir şeydir; çünkü Antonio pekala vergiden muaf olabilir. Senet 'neşeli bir eğlence', amaçsız bir istihza ya da imalarıyla azmanlaşan ve bu nedenle ciddiye alınması zor olan taşkın bir kurgu ve hiçbir şey ifade etmeyecek derecede bütün mutat ölçüleri aşan bir şeydir.

Şaka gibi, insani dayanışmanın senetleri de bütün akıl yürütmelerin ötesindedir. İnsanların birbirlerinin ihtiyaçlarına cevap vermelerinin hesapçılık türünden hiçbir nedeni

yoktur: Bu, yalnızca 'doğa'larının bir parçası, paylaşılan fiziksel insanlığın kurucu ögesi ve yapmaları gereken şeydir. Shylock Venedik mahkemesi önünde inatçı bir biçimde görünüşte insanlık dışı olan davranışı için mantıklı bir temel sunmayı reddederken, örtük bir biçimde bunu gerçekleştirir:

Mademki akla yakın bir sebep yok ortada,
Niçin biri sırtıkan pişmiş domuz başına,
Öteki, işe yarar zararsız bir kediye,
Berikisi de şişkin tulumdan bir gaydaya
Tahammül edemiyor; işte böyle kendisi
Rahatsız olup zora gelince başkasını
Rahatsız ede ede ayıp şeyler yapıyor.
Ben de öyleyim,
Ne buna cevap verebilirim, ne de vereceğim.
Hoşnutsuzluktan, derin nefretten daha yaman
Ne varsa Antonio'ya karşı ben duyuyorum.
Ve bunun için kaybedeceğim bir dava açıyorum.
Aldınız mı cevabınızı? (IV. i.)

Ortak fiziksel insanlığımızın 'açıklanamaz' taleplerine en yakın analogi, ironik bir biçimde, 'zevk'in ya da önyargının saf özneliğidir. Aynı maddi yaşamı paylaşmamızdan kaynaklanan karşılıklı ihtiyaçlar ve sorumluluklar anlamında 'insan doğası', Shakespeare için bütün anlamlı dillerin ve eylemlerin ölçüsüdür ama [insan doğasının] kendisi bu tür bir ölçüden kaçır; toplumsal yaşantımızın bir zemine oturtulamayan 'zemin'dir. Bu nedenle hem 'objektif olarak' belirleyici hem de paradoksal olarak akılcı sorgulama karşısında neşeli bir eğlence ya da kedi korkusu kadar dirençlidir. Shylock, Antonio'nun değersiz etine, Antonio'nun senette vaat ettiği toplamdan ölçülemez dedecede daha fazla değer verir ve Portia'nın teklif ettiği rüşveti reddeder; ve tabii ki insan etinin ve kanının ölçülemez olduğuna inanmakta haklıdır. Bütün ölçülerin ötesinde, değersiz olan şey aynı zamanda en değerli olandır, tıpkı çift anlamlı 'değerlendirme dışı'⁶ deyiminin arıştırdığı gibi. Değer biçen burjuva

⁶ İngilizcedeki *invaluable* kelimesi hem 'değersiz' hem de 'paha biçilmez' anlamlarına sahiptir. Türkçede bu iki anlamı aynı anda barındıran bir kelime bulamadığımız için 'değerlendirme dışı' teri-

bizzat Antonio'nun kendisidir; Shylock ise senet ve değerlerin daha geleneksel bir kavranışının tarafını tutar.⁷ Shylock'un eylemi burjuva Venedik'i iki karşıt kampa böler. Bir yandan, [bu eylem] bireye yönelik özel bir bakış geliştirmesi ve nefret açısından tarafıllığıyla, hem hukukun hem de paranın soyut ölçümlerini hiçe sayan bir 'karşılıksızlığı' açığa vurur. Öte yandan, bu eylem, bireyler için hiçbir keyfi muafiyet olanağı tanımayan, insanlar arası kişi-dışı bir bağ adına icra edilir. Bu nedenle Shylock, ortak bir insanlığın mutlak olarak bağlayıcı doğasını açığa çıkarmak üzere görünür biçimde kaprisli bir tarzda davranır: Portia böylesi bir tanımayı engellemek için, paralel bir kaprislilikle davranır.

Değersiz olan şeyin en değerli hale gelmesi, kurşun ve altının görelî değerlerinin tersyüz edildiği Belmont'taki mücevher kutusu sahnelerinin de anafikridir. Shylock altını reddediyorsa Bassanio da reddeder; her ikisi de et ve kanı tercih ederler—Bassanio'nun durumunda bu, Portia'nın eti ve kanıdır. Ama Bassanio için Portia'yı elde etmek elbette onun zenginleşmesi de demektir. İhtiyatsızca parasını çarçur etmiş olan Bassanio, Belmont'a, Antonio'nun borçlanması sayesinde, süreç içinde arkadaşının hayatını aptalca bir cüretkarlıkla tehlikeye atarak hali vakti yerinde Portia'yı tamamıyla satın almaya gelmiştir; ama tam da bir kadını satın alma ediminde, bu kendine âşık asalağın, aşkı zenginliğin üstüne çıkarış tarzında şaşırtıcı hiçbir şey yoktur. Aşkın paha biçilmezliğine dair sofuca konuşmalar içeren bu türden romantizm yalnızca ticarî madalyonun öteki yüzüdür: Burjuvazi hep, tam da cinselliği bir metaya indirgediği anda, cinselliğin yararlılığı aştığını iddia eder görünmüştür. Bu anlamda, kendi kirli işlerinden bağımsız olduğu farz edilen bir alemi (iyi bir kadının aşkını) fetişleştiren Romantik, Yararcı'nın daha az rağbet gören öteki yüzüdür. Marx'ın yorumuna göre "burjuva

mini kullandık. —çev. notu

⁷ Shylock'un 'arkaik' ya da arta kalan karakteri üzerine mükemmel bir tartışma için bkz. Walter Cohen, *English Literary History*, 49 (1982)'nin içinde 'The Merchant of Venice and the possibilities of historical criticism'.

bakış açısı hiçbir zaman kendisi ile bu romantik bakış açısı arasındaki antitezin ötesine geçmedi ve bu nedenle romantik bakış açısı, burjuva bakış açısının mübarek ölümüne dek onun meşru antitezi olarak ona eşlik edecektir.”⁸ Buradaki ironi, tam da aşkın parayı aştığı düşünülen niteliklerinin –ölçülemez nicelikte oluşu, değişebilirliği, açıklanamaz gizemi– paranın bizzat kendisine ait nitelikler olmasıdır. Para erotik arzusunun karşıtı olmaktan çok onun hakiki imgesidir. Aşkın da Bassanio, aşkı enflasyona uğramış bir dile, daha önce de gördüğümüz gibi Shakespeare için ticari ilişkilere akraba bir fenomene benzetirken bu noktaya kendi kendine ulaşır:

Efendim bu sözlerle dilim tutuldu;
Ancak damarlarımdaki kan size seslenebilir;
Bütün melekelerim altüst oldu; adeta
Sevgili bir prensin güzel nutkundan sonra
Memnun kalabalığın coşkunluk hali gibi
Nasıl orada binlerce şey karışır karışır,
Sonra nasıl ifade edilen edilmeyen
Coşkunluktan başkası silinir, hiç olursa,
İşte öyle bir hal bu... (III. ii.)

Bassanio gibi borç içindeki bir adam füli olarak “hiçbir şeyden daha beter” bir durumdadır; bir bakıma negatif bir değere sahiptir. Ama sermaye yatırımının büyüğü böylesi bir hiçbir şeyi her şeye dönüştürebilir.

Öyleyse mücevher kutusu sahneleri, görünüş ve gerçeklik arasında yarattıkları naif karşıtlıklarla, ticari toplumun kabul edilebilir derecede idealist yüzünü temsil etmektedir. Lenin’in bir zamanlar ‘görünüşlerin gerçekliği’ diye adlandırdığı şeye inanan Shakespeare, bu ikisinin basitçe kontrpuanlanmasını reddeder. Bu toplumda et ve kan, Antonio’nun sakat bırakılmasında olduğu kadar bir kız çocuğunun satılışında da, kaçınılmaz bir biçimde kâr ve zararla bağlantılıdır. Belmont’ta para bir ölçü meselesiyken aşk ‘bedava’dır. Shylock bu yanlış bilinçliliği paylaşmaz: Ona göre aşk, Eros’un öznelci kaprisleri değil, hassas hizmetler, yükümlülükler ve farkındalıklar talep

⁸ Karl Marx, *Grundrisse* (Londra, 1973), s. 162.

eden *agape*'nin⁹ (ilahi aşk) merhametsiz bir biçimde kişi-dışı olan icaplarıdır. Uygun bir biçimde kişi-dışı olan bu sınırlamalar 'özgürlük'e meydan bırakmazlar: Gerçekte, ırkçı Antonio, Shylock'u bir köpek gibi itip kakmakta serbest değildir; çünkü bütün bireyler ırklarından ve diğer ayırt edici özelliklerinden bağımsız olarak insanlıkları üzerinde eşit iddiaya sahiptirler. Hukuka dair olduğu gibi, ilahi aşka dair de zorunlu olarak soyut olan bir şeyler vardır. Portia merhametin serbest olduğunu, 'zoraki olmadığını' (sınırlanmamış) düşünür ama bu, su götürmez bir biçimde muğlaktır: Örneğin merhametin adaleti alaya almasına izin verilmemelidir. Başkasını incitmenin cezasını vermek adalete aittir; merhamet bu cezayı hafifletebilir ama keyfi bir biçimde kaldırılmasını isteyemez. Yakın dönem antisemitistlerinden Adolf Eichmann'ın serbest kalmasına izin vermek hayranlık uyandırıcı bir merhamet örneği midir yoksa ölümlere yapılmış ahlaksız bir hakaret mi? Bir kimse, eylemleri kaçınılmaz bir biçimde kendine zulmedenleri incitiyorsa, adalet istemekten vazgeçmeli midir?

Öyleyse hukukun tarafsızlığı, kişi-dışı insani adalet ve ilahi aşk iddialarının sembolik bir vücuda getirilişi olarak davranmalıdır. Venedik hukuku tabii ki, Shylock onun yapısını bozmak üzere müdahale etmeden önce bu türden bir şey yapmayacaktır: Shylock'un kendisinin de vahşi bir biçimde açık seçik ortaya koyduğu gibi bu, sınıf hukukudur:

Parayla aldığınız bu kadar esirler var,
Onları, köpekleriniz, eşekleriniz, katırlarınız gibi
En kötü, en pis işlere koşup satıyorsunuz;
Niçin? Elbette çünkü parayla satın aldınız.
Ben size söyleyeyim mi: Hepsini azat edin,
Mirasçılarınızla evlendirin onları,
Neden onlar hep yük altında ter döksünler?
Onlar da sizin gibi kuş tüyünde yatsınlar;
Onların damağı da baklava tadı duysun, ha? (IV. i)

Eğer Dük, Shylock'un bir libre etini reddetmenin derdindeyse, bunun nedeni, Antonio'nun da iddia ettiği gibi, bu durumun

⁹ Hristiyan teolojisinde 'agape' Tanrı'nın insana duyduğu aşk ya da insanın dostlarına duyduğu sevgidir. —çev. notu

yabancı işadamlarının gözünde kötü görüneceğidir. Ne var ki sorun, tikel durumlar karşısında, ortak insanlıktan yabancılaştıran ve son derece paradoksal bir biçimde toplumsal düzenin çökmesi riskini doğuran soğuk bir kayıtsızlık pahasına da olsa, hukukun münasip tarafsızlığını koruyabilecek durumda görünmesi ve böylece toplumsal düzene dayanak olması sorunudur. Bu anlamda hukuka ilişkin olarak, tam da amaçlarına ulaşma çabası içindeyken onları sekteye uğratma eğilimi gösteren, hukukun kendi yapısını bozucu bir şey ortaya çıkar. Hukuk zorunlu olarak soyutlar ve eşitler ve böylece somut insanı durumlar anlamında 'et ve kan' üzerinde gaddar hakimiyetini kurar; bir başka düzeyde bu insanlığın 'senetler'ini¹⁰ vücuda getirirken bile. Ama bu tektiplilik, tamamıyla *ad hoc*¹¹ ya da *ad hominem*¹² yargılar uğruna bir kenara atılırsa, o zaman her bir durum özerk (kelimenin tam anlamıyla 'kendi başına bir yasa') ve yerini almayı amaçladığı hukuk kadar -kendi tarzında- mutlak hale gelir. Bu hamleyle kaybedilen şey, farklı koşulların, sonrasında kendine gönderme yapan gösterge kadar toto-lojik bir hale gelen karşılaştırmalı değerlendirilişidir. Aslında mantıklı konuşacak olursak, böyle olduğunda bir 'koşul'dan bile bahsedemeyecek durumda kalırsınız çünkü bir koşul ancak bir diğerinden kabaca ayrıştırılabiliyorsa tanımlanabilir. Deyim yerindeyse, hakiki hukuk metaforiktir ve benzerliklerin ve farklılıkların bir dengesini arar; ama bu hassas gerilim, bütün metaforlarda olduğu gibi, her iki yöne de dağılabilir; biricik durumları tekil kimliğe indirgeyerek ya da saf bir farklılık kültü doğurarak -ki kesinlikle düşünülemez bir şeydir. Kısasa Kısas'ta Angelo birinci seçeneğe yönelir; Lucio ise ikincisine.

¹⁰Buradaki *bond* sözcüğü hem 'senet' hem de 'bağ' anlamında alınabilir; tırnaklar Terry Eagleton'a aittir. —çev. notu

¹¹*Ad hoc* (lat.): belirli bir amaç ya da özel durum için. —çev. notu

¹²*Ad hominem* (lat.): akıldan ziyade coşkulara ve önyargılara seslenen. —çev. notu

II

Anarşi ve yetkecililiğin göründükleri gibi tam olarak birbirlerinin karşıtı olmadıkları gerçeği, *Kısasa Kısas*'ta Angelo'nun ani bir biçimde baskıcı kanuncudan sınır tanımayan şehvet düşkününe dönüşmesiyle dramatik olarak aşikâr hale getirilir. Ama bu *volte face*¹³ görüldüğü kadar gizemli bir biçimde açıklanamaz değildir. Birincisi, vücudun istemlerine ve itki-lerine cevap vermeyen tam anlamıyla soyut ya da biçimsel bir hukuk, kendisinin de dahil olmak üzere, arzudan koparmış hale gelir ve böylesi bir arzu, nihayetinde denetlenmeden işleyebilir. Bu anlamda Angelo, bir bütün olarak Viyana'daki hukuk ve arzu arasındaki yarılmayı kendi kişiliğinde temsil eder: Angelo'nun soğuk bir biçimde et ve kana itaat etmeyen hukuku duyuşal ihtiyaçlarla sınırlandırılmamıştır ve bu nedenle de en olumsuz tarzda vücut tarafından doldurulmaya, Isabella'nın cinsel çekiciliği tarafından fethedilmeye açık boş bir alandır. İkincisi, hukuk ve arzu benzer bir kayıtsızlık niteliğini paylaşırlar: Angelo'nun Isabella'nın vücuduna duyduğu şehvet, vücutları belli bir anlamda birbirinin yerine geçebilir gören hukukun aynı seviyeye getirici kategorileri kadar merhametsizce kişi-dışıdır. Dahası, oyun, hukukun arzuyu engellediği kadar onu fiilen *doğurduğunu* da açık hale getirir.¹⁴ Hukuk basit bir biçimde baskıcı değildir, ne de iradeye getirilmiş olumsuz bir yasaklamadır; arzulanan şey kesin olarak en katı biçimde tabu kabul edilendir ve tabu ters bir biçimde hasreti körükler. Angelo'nun tutkusunu tutuşturan Isabella'nın iffetli dokunulmazlığıdır, öyle ki arzu ve yasaklama karşılıklı olarak birbirinin tuzağına düşmüş, gerçekte birbirinin gizli koşulları olan zahiri karşıtlardır:

¹³ *Volte face* (fr.): Düşüncede, davranışta tam tersine dönme 'u' dönüşü. —*cev. notu*

¹⁴ Oyundaki hukuk ile arzu arasındaki diyalektiğin aydınlatıcı bir incelenişi için bkz. editörlüğünü Jonathan Dollimore ile Alan Sinfield'in yaptığı *Political Shakespeare* (Manchester, 1985) içinde Jonathan Dollimore'un 'Transgression and surveillance in Measure for Measure' adlı makalesi.

Güneşin morunda yatarak
 Erdem dolu mevsimle birlikte
 Bir çiçek gibi değil, bir hayvan leşi gibi
 Çürüyüp giden benim.
 Alçakgönüllülüğün duyularımıza
 Kadının hafifliğinden daha çok ihanet etmesi mümkün mü?
 Toprağı yeterince çoraklaştırınca
 Mabeti yerle bir edip
 Günahkar ruhlarımızı oraya yerleştirecek miyiz?
 Yazıklar olsun!
 Sen nesin Angelo, ne yapıyorsun?
 Onu iyi yapan şeyler için
 Onu münasebetsizce arzuluyor musun? (II. ii.)

Aşırı kısıtlama hovardalığı doğurur, tıpkı serbestlik fazlalığı-
 nın kısıtlamaya yol açması gibi:

Lucio Neden, nasıl Claudio, neden bağladılar seni?
 Claudio Aşırı özgürlükten, Lucio'm, özgürlükten;
 Oburluk nasıl oruca gebeyse
 Ölçüsüz bir başıboşluk da zincirlere dönüşür. Sı-
 çanlar nasıl zehirlerine giden yolu
 Arayıp bulup izlerlerse,
 Bizim doğamız da kötülüğe susamış
 İçer ve ötürüz.(I. ii.)

Oyunda, hukuk ile et ve kanın basitçe kontrpuanlanamaya-
 cağı bir başka önemli yön vardır. Erkek kardeşinin yaşamı
 için kendi iffetini kurban etmeyi reddedişinde Isabella soyut
 bir ahlaki mutlağı, insanlığın acil taleplerinin üzerine koyu-
 yor görünür. Buradan hareketle eleştirmenler Isabella'nın
 bozulmamış bir kızluk zarı için Claudio'nun kafasını vermeye
 hazır olacak kadar iffet budalası oluşundan yakınır. Ama
 bu, hukukun esasa dair genelliği ile onun tikel misalleri ara-
 sındaki ince ilişkileri yanlış anlamak demektir. Eğer ısrarcı
 bir durum karşısında et ve kan yararına bir ilkeden taviz ve-
 rirseniz, bu ilkenin çatısı altında korunan bütün et ve kanın
 güvenliğinden de kaçınılmaz olarak taviz verirsiniz. Eğer bu
 durumda Angelo'nun cezalandırılmadan cinsel kumpasla-
 rına devam etmesine izin verilirse, Viyana'daki hangi kadın
 güvende olabilir? O zaman gerçekten de egemen sınıfın,

bütün kadınların vücutlarını kendi özel mülkiyetleri olarak görmesine izin verilmiş olabilir. Tıpkı tikel bir ticari pazarlığın, onu yöneten genel mübadele oranlarını değiştirmesi gibi, Angelo'nun pazarlığını reddedişte birden çok kadının beka-reti tartışma konusudur. Adının da anıştırdığı gibi *Kısasa Kısas* daha ziyade, en tipik örneği tikel nitelikleri önemse-meyen kişi-dışı bir adaletin katı değiş tokuşlarında bulunan mübadele değerleri sorunuyla ilgilidir. Hukuk özgül dostluk bağlarından ya da adam kayırmacılıktan uzak durmalıdır:

Kardeşinizi mahkum eden yasalar, ben değil.
Bir akrabam olsaydı, kardeşim ya da oğlum
O da böyle giderdi. (II. ii.)

'Titiz' Angelo'nun katı tarafsızlığına Isabella'nın yanıtı bütün insanların günahkar olduğunu belirtmektir:

O sizin yerinizde olsa ve siz de onun,
Siz de onun gibi bir cahillik etseydiniz,
O sizin gibi böyle sert davranmazdı. (II. ii.)

Bu pek de bitirici bir argüman değil: Isabella'nın yararsız bir totoloji içinde bütün iddia ettiği şey, Claudio'nun yerinde olsa Angelo'nun da Claudio gibi davranacağıdır. Bu tarzda akıl yürütmek 'özel hukuk'un özerk bireyciliğine ve kendine gönderme yapışına ricat etmektir –ki aslında bu [özel hukuk] hukuk falan değildir, daha önce de gördüğümüz gibi, kendi tarzında tıpkı otokratik legalizm kadar mutlak ve kendi ken-disinin temelidir. Bu durumda hukuk bir tür şahsi dil –ki bu iki sözcüğün yan yana gelmesi imkânsızdır– haline gelir. Elbow'un çarpıcı malapropizimleri¹⁵ bile (*respected* [saygın] yerine *suspected* [şüpheli] gibi) saptıkları 'normatif' toplumsal terimin gölgesini kendi içlerinde takip ederek bağlamsal tutarlılıklarından yeterince açık bir kamusal anlam çıkarır-lar. Isabella'nın el yordamıyla araştırdığı durum, anlamsızca kendinden aşikâr bir nokta olan Angelo'nun Claudio'nun

¹⁵Malapropism (ing.): Bir sözcüğün yerine sesi itibarıyla ona benze-yip anlamsal açıdan çok farklı olan bir başka sözcük kullanmak.
—çev. notu

yerinde olsaydı Claudio olacağı değil, bütün bireylerin, paylaştıkları ahlaki zaafı nereden, temel bir anlamda eşit ve yer değiştirebilir olduklarıdır: Hepimiz günah işlediğimizden başkalarının günahlarını affetmeye açık olmamız gerekir. Angelo bu ricayı duraksamaksızın reddeder:

Gençliğimde ben de belki yanılmışumdır özrüyle
Geçersiz kılamazsınız onun suçunu.
Şöyle deyin yerine; aynı suçu işlersem eğer
Onu cezalandıran yargın ölüme götürsün beni. (II. i.)

Burada Angelo'nun göremediği şey, bu karşılıklı suçlamaların kapalı devresinin kendi kendisini iptal edecek hale getirilebileceğidir. Neden bu kısır döngüyü bir hamlede kırıp onu karşılıklı affediciliğin erdemli döngüsüne dönüştürmeyelim? Neden değerlerin olumsuz bir karşılıklılığı olumlu bir karşılıklılığa çevrilmesin, neden iki olumsuz bir olumlu etmesin, neden ortak zayıflığımız sansürden ziyade merhametin zemini haline gelmesin? Eğer herkes, kendisini suçlayabileceğini düşünerek kendisi dışındaki herkesi suçlarsa, o zaman bu amaçsızca kendi kendini destekleyen yapı tersyüz olabilir ve herkes birbirini aynı derecede zeminsiz bir ritüel içinde temize çıkarabilir. Ne var ki Angelo için bu, adaletin alaya alınması olacaktır. Nasıl ki hiç umut vaat etmeyen bir futbol oyuncusu olmam, bir seyirci olarak iyi ya da çirkef oyunu değerlendirmemi engellemiyorsa, ahlaki olarak zayıf olduğum olgusu da, diğerlerindeki benzer zayıflığı yargılamam önünde mantıklı bir engel değildir. Yalnızca dolaysız içsel bilgisine sahip olduğumuz bir şeyi doğru bir biçimde yargılayabileceğimize inanmak, bireyci bir yanılgı, 'şahsi' deneyimin Romantik bir fetişleştirilişidir. Ayrıca, ilkesel olarak, suçladığım kişilerin suçlarını işleyebilecek olmam gerçeği, bu suçları işlediğim ve böylece kendimi yargılama hakkından mahrum ettiğim anlamına gelmez; merhamet bu bakımdan çok daha soyut, yargının fiili olarak sahip olduğu hatalara karşı çok daha dikkatsiz gibi görünür. Bir ahlak kuramcısı olarak hiçbir biçimde kolay bir hedef olmayan Angelo, eğer her seferinde birbirimizi kolayca affedersek, tikel eylemlerin 'asli' anlamının ve değerinin, maddi olarak 'ortada' olup

bitenden ziyade bizim ona gösterdiğimiz tepkinin niteliğine dikkat eden aşırı duygusal bir öznelcilikle yumuşatılmasına izin vermiş olacağımıza inanır. Ve bu olsa olsa, adaletin acımasızca kişi-dışı işlemlerinden daha incelikli bir soyutlama biçimi olacaktır.

Ne var ki Angelo'nun konumundaki ironik kusur şudur: Eğer biz gerçekten 'asli' değerlere ve anlamlara dikkat etmek, şeyleri, merhametin öznelci şaşılığı olmaksızın gerçekten oldukları gibi görmek durumunda olsaydık her seferinde birbirimizi affetmeye fiili olarak mecbur olurduk. Bu, gerçekten de Isabella'nın oynadığı en iyi karttır:

Yazıklar olsun!

Neden, bütün ruhlar bir kez hata yapabilir;

Ve en iyi durumda olan derdin devasını bulabilir.

Yargının başında olan siz,

O sizi, sizin onu yargıladığınız gibi yargılasaydı

Ne halde olurdunuz? (II. ii.)

Eğer bireyleri gerçekten oldukları gibi hesap ederseniz, o zaman hiç kimse hiçbir zaman cezadan kaçamayacaktır; Hamlet şöyle bir yorumda bulunur: "Herkes'e layıkınca muamele-ye kalksak, dayaktan paçayı sıyracak kim kalırdı ki?". Öyle görünüyor ki bizi olduğumuz gibi yargılamayı sistematik bir biçimde reddeden İsa, yalnızca hesaplanmış ahlaki bir şaşılık içinde merhametlidir. İnsanları 'oldukları gibi' değerlendirmek, en derin düzeyinde, onları temsilci olarak değerlendirmektir, tıpkı hukukun yaptığı gibi, ama söz konusu durumda genel olarak insan türünün ahlaki kınılganlığının temsilcisi olarak -ve böylece münasip bir biçimde hukukun soyut genelliğini tikel et ve kanun sempatik bir biçimde anlaşılması ile birleştirerek- değerlendirmektir. Bu şekilde bir kimse bir hamlede hem yasalıcı hem de taraflı yargılardan kaçacağını umut edebilir. Hukukun katı kayıtsızlığı, merhametli keyfiyete düşmeksizin, kendisine karşı çalışır bir hale getirilebilir çünkü merhamet, doğru anlaşıldığında, insanlığımız üzerinde adalet kadar amansızca kişi-dışı bir hak talebidir. Aslında, fiili olarak tikelliklere *tepeden baktığı*, onların orada olmadığını iddia ettiği için bir anlamda adaletten daha soyuttur.

Ne var ki sorun, kesin mübadelelerde yapılan bu global fiyat indiriminin, en olumsuz, Lucio-vari anlamında kayıtsızlıktan nasıl ayrıştırılacağıdır. Lucio, vücuda olan kendini beğenmiş düşkünlüğü, kinik bir biçimde bütün değerleri altüst eden ahlaki bir doğalcıdır. 'Et ve kan', biyolojik bir veri olarak vücut anlamına gelebilir ki bu vücudun iştahları, yalnızca var oldukları için tasdik edilebilir. Ya da betimleyici olmaktan ziyade normatif bir terim olabilir ve bu terim, hiç olmazsa adaletin ayrıştırmaları vasıtasıyla, insani zaafılarla, onlara Lucio gibi ilgisizce kör bir bakış atmaktan çok onları oldukları gibi kabul eden bir dayanışma anlamına gelir. Bağışlayıcılık kesinlikle, çok zor olduğu için değerlidir: Size çektiydikleri eziyetlerin farkında olmanıza rağmen başkalarına katlanmak anlamına gelir. Bu nedenle Lucio'nun sosyetik züppeliği erdemın bir karikatürüdür, gösterdiği hoşgörünün bedelini ödemek zorunda olmadığı için de değersizdir. Merhametin değersiz bir türü de olabilir: Dük'ün de yorumladığı gibi "Kötüler merhamet edince, merhametin tadı kaçır / Suçlu bize dost olur, suçu hoş görülünce." (IV. ii.). Benzer bir biçimde Isabella 'hukuki merhamet'i, bu kavramın Angelo tarafından tahrip edilmiş şekli olan 'fidyede rezillik'ten ya da 'çirkef bir biçimde salıverilme'den ayrıştırır. Merhamet yalnızca karşılıksızlık değildir: Lucio'nun ağız bozuk konuşmasında da olduğu gibi, fazlasıyla özgür olmak, başkalarını yaralamak ve sınırlamaktır. Adalet ve merhamet, tıpkı dildeki kesinlik ve yaratıcılık gibi harmanlanmalıdır: Angelo gibi fazlasıyla titiz olmak, her türlü fiili konuşma ve yargının içerdiği normun aşılmasını ya da yaratıcı 'artığı'nı ihmal ederek hukuku ve dili sabit bir aşkın anlam içinde şeyleştirmeektir. Ama bu fazlalığın ölçüyü bütünüyle ucuzlaştıracak bir noktaya kadar aşmasına izin verilmemelidir, çünkü izin verildiğinde, affedilecek hiçbir titizlikle ayrıştırılmış durum kalmayacaktır.

Oyunda, Lucio'nun kinik kayıtsızlığı, sadece uykusu bölündüğü için idam edilmeye karşı çıkacak kadar yaşama karşı umursamaz, Musil-vari bir psikopat olan Barnadine'in şaşırtıcı ahlaki ataletine paralel gider. Daha tanıdık bir klişe içinde bakarsak ölüm, bütün kesin değerleri ve ayrımları hiçbir şeye indirgeyen en büyük eşitleyicidir ve Barnadine bu

gelecekteki durumu bir yaşayan ölüm imgesi olarak şimdi-ki zamana uydurarak tuhaf bir biçimde gıptayla bakılan bir özgürlüğü elde eder. Eğer Barnadine idam edilme düşüncesinden endişe duymuyorsa, bir bakıma bunun nedeni onun zaten ölmüş olmasıdır; bütün eşitsizliklerin eşitlendiği bir uç noktada yaşamaktadır. Devlet onun ölümünü, kendisi gönül rızasıyla kabul etmeye yanaşana dek ertelemek zorundadır, aksi takdirde ceza amacına ulaşmayacaktır. Barnadine kendi ölümünü bir biçimde bizzat 'icra etmedikçe' bu, hayatında bir olay teşkil etmeyecek ve kendisini ölüm cezasına çarptırmış olan hukuk güvenilirliğini yitirecektir. İktidara karşı, samimi olarak onu kaale almamaktan daha etkili bir direnç yoktur, çünkü iktidar ancak, kurbanlarından kendisine itaat etme tepkisi kopararak yaşar. Oyun, kendisinin -Claudio'nun en sonunda kucaklayacağı türden- otantik bir ölümüne yönelik yaşama olarak gördüğü şey ile bu biyolojik kayıtsızlığı birbirinden ayırıştırır: "Ölmem gerekiyorsa eğer / Karanlığı bir gelinmiş gibi karşılayacağım / Ve kollarıma alacağım onu" (III. i.). İntihar eden kişi ve din şehidi birbirine benzer ama aslında birbirinin karşıtıdır: Biri kendi yaşamını değersiz bulduğu için fırlatıp atar, diğeri sahip olduğu en değerli şeyi teslim eder. Din şehidi etkin bir biçimde hiçbir şeyi kucaklayarak bir şey haline gelir; intihar eden kişi ise basitçe bir olumsuzluğun yerine bir başkasını koyar. Ölüm nihayetinde bütün ölçü ve ayrımları silse de, yaşadığınız sürece bu değerlere geçici olarak sıkı sıkı sarılmak zorundasınız, tıpkı merhametin neticede adaletin misillemelerinde indirim yap-tırması ama yine de kendisinin bu karşılıklılıkları tamamıyla iptal etmesine izin verilmemesi gibi.

Oyundaki misillemelerin ana biçimi, vücutların sonu gelmez bir biçimde mübadele edilmesi ve dolaşımıdır: Angelo'nunkine karşılık Dük'ünki, Isabella'nunkine karşılık (Angelo öyle umut eder) Claudio'nunki, Barnadine'inkine karşılık Claudio'nunki, Mariana'nunkine karşılık Isabella'nunki. Vücutlar bazen tahrif edilebilen (Mariana'nın başından geçen yatak numarasında olduğu gibi) bazen de yerinde ve münasip bir denklik ifade edebilen bir tür dildir. Vücutların uygun konumlarına nihai dağılışı, oyunun sonunu bağlayan evlilik

olaydır. Ama yine de hiçbir zaman lekesiz bir adalet tam olarak elde edilemez çünkü iki ayrı şey hiçbir zaman özdeş değildir ve hiçbir zaman tam anlamıyla eşit bir mübadeleyi sağlayamazlar. Eğer x , y 'nin eşdeğeri ise, aynı anda x 'in aslında y olmadığını ilan etmiş, benzerliği farklılığın üzerine oturtmuş oluruz. Tıpkı Angelo'nun Viyana'dan ayrılmış olan Dük'ün yerine bütünüyle geçememesi gibi, hiçbir terim de bir diğerini tam anlamıyla temsil edemez, çünkü iki terimin tam anlamıyla özdeşleşmesi temsilin ölümü anlamına gelecektir. Bir başka deyişle, herhangi bir münasip mübadelede her zaman için, o mübadeleyi iptal etme tehdidini içeren bir farklılık, konum değişikliği ya da eşitsizlik kalıntısı vardır; ve oyunun herkesin bildiği gibi insan mahsülü sonucuna ait bir şeyler pekala bu gerçekten kaynaklanabilir.

Ama *Kısasa Kisas* başka açılardan da ulaşmaya can attığı ideale hiçbir zaman erişemez: Bu ideal, adalet ve merhamet, kesinlik ve fazlalık, eşdeğerlik ve biricik kimlik, genel ve tikel, doğuştan olan ve sonradan atfedilen arasındaki makul dengedir. Hukuk günahın üzerinde olmalıdır; ama yine de hiçbir insan günahsız olamayacağı için hukuk asli olarak et ve kandan yabancılaştırmış görünecektir. Hukuk doğal olarak soyut bir şeyi şeyleştirmeye meyillidir, soyut yasalarıyla tikel nesneleri arasındaki bir çatlağa sıkışmıştır. Hukukun genelliğini korumak için tikel durumları örnek olarak değerlendirmeniz gerekir; ama bu Claudio'yu "her yaşın çeşnisi olan" bir ayıp yüzünden cezalandırmak anlamına gelir. Angelo için kendi kişiliğinde genel bir ilkeyi temsil eden Isabella, Angelo'yu bu ilkeden ziyade kendi kişiliğiyle baştan çıkardığını fark eder. Bir bireyin bir başkasını haklılaştırılabilir bir biçimde cezalandırabilmesi için, kendisinin bu tikel cürüm açısından suçsuz olması gerekir; ama bir bütün olarak ele alındığında insan ırkı kendisini yargılayamaz, çünkü bu, kendi kendisini tutuklayan birisi kadar amaçsızca totolojik olurdu. Eğer toplumsal düzenin yıkılmaması isteniyorsa, adaletin acımasızca kişi-dışı muameleleri korunmalıdır; ama resmi olarak bu adaletin 'tamamlayıcısı' olan merhamet onu içeriden aşındırmakla tehdit eder ve insanlığın içinde yaşamak zorunda olduğu çözülmez gerilim de budur. İnsanlar

bir yandan ölçü ve normatifiğin merkeziliğine tutunmak, bir yandan da zorlu bir ikili optik içinde bu şeylerin nihai olarak zeminsiz olduğunun farkına varmak zorundadırlar. Bağışlayıcılık –kesin eşdeğerliliklerin etkin olarak terk edilişi, devrenin karşılıksız kopuşu– mevcut olanın düzenlenmiş simetrisi içinde bu nihai zeminsizliğin (aynı zamanda ölümün gelecekteki eşitleyiciliğinin) ayak izleridir. Kinik bir biçimde düşünüldüğünde, sizi günahsız olmaya mahmuzlayan en etkili şey, bu durumun size başkaları hakkında yargıya varabileceğiniz bir ünvan bahşetmesidir; öyleyse bir kimsenin erdemli olması başkalarındaki ayıpla bağlantılı gibi görünür, tıpkı merhametin günah toprağında yeşermesi gibi (çünkü bağışlayacak kimsenin ahlaksızlığı saldırganın bağışlanma umududur). Kendi ahlaki çöküntüsünün farkında olan adamakıllı kusurlu bir yönetici, kanundışı sınıfın tasassız bir yaşam için en iyi garantisidir. Seçim, bu politik olarak arzu edilmeyen çözüm (her şeye rağmen şefkatli davranan görece günahsız bir yönetici) ile kendi ahlaki hafifmeşrepliğini hukuku uygulamaya herhangi bir engel olarak görmeyen bir prens arasında olacak gibi görünmektedir. İkinci çözüm genel ve tikel olanı çok keskin bir biçimde boşlar ve bu durum, toplumsal uyum için zararlı olan bir otoriteyi şöyleştirmekle sonuçlanır; ikinci olasılık ideal olandır ama tam olarak ulaşmak hayal kırıklığına uğratabilecek derecede güçtür; çünkü merhametlilik günaha duyulan içsel bir sempatiden kaynaklanır ve bu olasılık ile onun faziletli bir temsilcisi yana yana gelmesi imkânsız şeylermiş gibi görünmeye başlar. Shakespeare'in kafa karışıklığı, bir keresinde müstehzi bir biçimde herhangi bir durumu ancak o durumun içinde bulunan bir kişinin yargılayabileceğini ve yargılayabilecek en son kişinin de o olduğunu belirten Bertolt Brecht'inkinin bir versiyonudur. Adalet ve merhametin temkinli bir dengesinden bahsetmek iyi güzel de, hukukun zorunlu olarak aşkın ilkesi olan, ayırtırmak zorunda olduğu özgül zihin karışıklıkları tarafından aşındırılmak ve kirletilmekten kaçınmak acaba nasıl olacak? Merhamet, yargılamaların kısır döngüsünü, bir şekilde bu döngünün içinden ve ayıpla mütevazı bir dayanışmadan kaynaklandığında, nasıl kıracaktır? Eğer

bu sansürcü döngüsellik gerçekten bir karşılıklı kabullenme cemaatine dönüştürülebiliyorsa, hangi avantajlı yaklaşım açısı –döngünün içinde ya da ötesinde veya ta köşesinde– sayesinde bunun üzerinde bir etki kurulabilir? Neticede bunlar oyunun tatminkar bir biçimde cevapladığı sorular değiller. Bunun yerine bize, daha önce de gördüğümüz gibi, karşılık beklemeksizin sevmenin ve doğuştan birbirine uygunluğun karar verilemez bir birleşimi olan evliliğin, çözümü olarak öne sürüldüğü sorunun bizzat bir parçası olmasına rağmen, yine de insanların evlendiği anlatılır.

III

Belki de *Kısasa Kısas*'ın karşı karşıya kaldığı merkezi bilmece-lerden biri bu şekilde özetlenebilir. Politik istikrarı korumak için değerlerin o hoş karşılıklılığına ihtiyacınız vardır ki bu, adalettir; bu karşılıklılığı ele geçirmek için soyut, kapsayıcı bir yapıya (hukuk) ihtiyaç duyulur ve bu yapının soyutluğu, durumları, onların belirlenmiş niteliklerinden soymak, onları keyfi bir biçimde birbirinin yerine geçebilir hale getirmek ve böylece politik düzenin altını oymaya yardımcı olan bir karşılıklılığı teşvik etmek eğilimindedir. Bu anlamda hukuk tıpkı para, dil ve arzu gibi işler: Bütün bu sistemler, kendi içinde bir istikrar ögesi olan mübadeleyi ve eşdeğerliliği içerirler; ama tikel nesnelere ya da kullanımlara sistem olarak zorunlu bir biçimde kayıtsız olduklarından, her şeyin ayırım gözetmeksizin diğer her şeyi bulanıklaştırdığı, anarşik bir durum doğurma eğilimindedirler ve sistem kendi yararına işlemlere girişmeye başlar. Bir başka deyişle, istikrarın yapılarının bizzat kendilerinde onları altüst etme niyetinde olan bir şeyler, Angelo'nun durumunda olduğu gibi, 'kesin' olmak gerçeğinin bizzat kendisinde manik düzensizliğe yol açan bir şeyler vardır.

"Hesaplaşma gününün sonuna dek hakikat hakikattir" inancına rağmen Isabella, Angelo'nun mutlakçılığına karşı

çıkışının bir noktasında linguistik bir analoji kullanır: “Komutanın öfkeli bir söz olduğu yerde, asker yakası açılmadık küfürdür.” (II. ii.). Kısacası bağlam anlamı tanımlar: Bir sözcüğün anlamı sabit, doğuştan gelen bir özellik değil, basitçe onun tikel durumlar içindeki çeşitli kullanımlarıdır. Shakespeare hiçbir biçimde Isabella’nın durumunu bütünüyle tasdik etmez; bunun için de kendine göre iyi nedenleri vardır. Çünkü Shakespeare’in yapıtı, mantıksal bir uç noktaya sıkıştırılmış böylesi bir anlam ‘bağlamsalcılığı’nın, kendisinin politik birliğe düşman olarak gördüğü bir tür görecelilikle sonuçlanacağını açık hale getirir. Isabella’nın durumunu bir kaç adım ileri götürün, Elbow gibi bizim de ulaşacağımız nokta Humpty Dumptyvari bir biçimde kendi sözcüklerimizin anlamları için şahsi yasalar çıkarmak olacaktır. Shakespeare için, terimin uygun anlamını belirleyen şey o terimin bağlamdan bağlama tutarlılığı ya da özkimliğidir, tıpkı oyunlarında genellikle beşeri akliselimin en anıstırıcı göstergesinin (dizin) tutarlılık olması gibi. (Dük’ün söylediğine göre onu Isabella’nın deli olmadığına ikna eden şey, Isabella’nın söylemindeki “her şeyin birbirine bağımlı” olmasıdır.) Bu, Shakespeare’in, bir sözcüğün kullanılabileceği bağlamların çoğulluğunu göz ardı ettiğini söylemek anlamına gelmez; yalnızca şu anlama gelir: Shakespeare, tıpkı hukukun özgül bir uygulamasının, genel ilkelere duyulan bir saygı ile tikel durumlara duyarlı olmak arasında denge kurmak zorunda olması gibi, bir sözcüğün fiili kullanımının daha genel bir bağlam ile –o bağlamın ötesine geçse bile– tutarlı olması gerektiğine inanır. *Troilos ile Kressida*’da Helena’nın değeri üzerine yaptıkları tartışmada, Shakespeare’in Troilos’un karşısında Hektor’un tarafını tuttuğuna pek şüphe yok gibi görünüyor:

- | | |
|---------|--|
| Hektor | Kardeşim, uğruna harcanan çabalara değmez Helena. |
| Troilos | Değer dediğin bizim bir şeye verdiğimiz değerden başka nedir ki? |
| Hektor | Ama değer, yalnız bizim kendi isteğimize bakmaz; Paha biçtiğimiz şeyin kendinde de Sayılmaya, sevilmeye değer bir <i>kıymet</i> bulunmalı... (II. ii.) |

Hektor doğuştan gelen değerler ile atfedilmiş değerler arasında bir kaynaşmayı arzular ki böylece şeylerin 'verili' niteliklerini, diğer insanların değer yargılarını değerlendirmede bir norm olarak kullanabilsin. Bu en azından, Odysseus'un oyunun ilerleyen bölümlerinde yaptığı şeydir:

Şu doğa neler yaratır,
Kimine hiç değer vermeyiz, çok işe yarar;
Kimine çok değer veririz, işe yaramaz! (III. iii.)

Buna karşıt olarak, Troilos, Helena'nın değeri tartışma konusu olduğundaki ateşli cevaplarından da anlaşılacağı gibi, özcü bir değer kuramından ziyade varoluşçu bir değer kuramına sahiptir:

Helena tutulmaya değer mi? Değer de laf mı!
Bir inci ki o, uğruna binlerce gemi açıldı denizlere;
Nice krallar o inci uğruna bir tüccara döndü. (I. ii)

Troilos biçimsel olarak Helena bir inci olduğu için uğruna binlerce geminin denize açıldığını söyler ama bu, uğruna binlerce gemi denize açıldığı için bir inci olduğu imasını da içerir; ona değer bahşeden şey, onun körüklediği etkinliktir, bu etkinliği haklaştıran onun doğuştan gelen değeri değil. Her şeyden önce inciler, (örneğin su gibi) insanlığa faydalı içkin birtakım özelliklere sahip oldukları için değil, nadirlikleri onları elde etmede bir hayli emek harcanmasına yol açtığı için değerlidirler. Ama eğer Helena bu türden hayranlık uyandırıcı çabaların odağı olduğu için değerliyse, bu türden çabaların hayranlık uyandırıcı olduğuna karar vermek için Troilos'un ilk başta örtük olarak birtakım 'nesnel' değer standartlarını kullanıyor olması gerekmez mi? Kısacası değer sorunu olsa olsa bir aşama öteye ertelenir ve fiili olarak hiçbir şey çözüme kavuşmaz.

Eğer bu sadece 'konjonktürel' değere yapılan başvurulara dair bir zorluksa –çünkü bu başvurular daha genel normları yadsıma edimi içindeyken bile örtük olarak onları uyandırır– Hektor ve Odysseus'un mutlak standartlarına dair başka türlü bir sorun ortaya çıkacaktır. Çünkü sayesinde tikel durumların yargılanabileceği bu standartlar hiçbir zaman, daha önceki durumların damutılmış deneyiminden baş-

ka bir şeye dönüşmezler. Bir sözcüğün özgül bir bağlamda kullanımının o sözcüğün 'doğuştan gelen' anlamı tarafından yönetilmesi gerektiğini iddia etmek, bu tikel bağlamın diğerleriyle bağlantılı olması gerektiğini söylemektir. Öyleyse herhangi bir genel ilke yapı bozumuna uğratarak birbirinden kopuk tikellerin birikmiş kümesine dönüştürülebilir. 'Verili' ya da 'doğuştan gelen' bir değer basitçe diğerlerinin –belki de geçmişte– değerli oldukları anlamına gelir ve böylece aşkın otoritesini kaybetme riskine girer. Bir şeyin 'gerçekten' ne anlama geldiğini söylemek, aslında başka insanların o sözcüğü kullanageldikleri biçimleri kaydetmek anlamına gelir; bu anlamda, anlamın tamamı diyalojik ya da 'metinlerarası'dır. Eğer bu böyleyse, Shakespeare'in arzular görüldüğü iyi düzenlenmiş normlar, görelilik sorununu ancak bir adım geri itebilirler. Troilos gibi birinin öznelciliği karşısında başvurulabilecek tek şey basitçe, kendisinin ötesinde herhangi bir şeye demir atamayan daha geniş bir öznelliklerarasılıktır.

Sabit bir değerın paradigması, 'bir şey'in kendisiyle mutlak özdeşliği gibi görünür; Pandaros ile Kressida arasındaki şu sırnaşık tartışmada olduğu gibi:

Pandaros Öyleyse beni dinle: Troilos Troilos'tur.

Kressida İyi ya, ben de onu söylüyorum, Troilos'un Hektor olmadığı besbelli.

Pandaros Değildir ya... Hektor'un Troilos olmasının yolu yok.

Kressida Hektor ne kadar kendiyse, Troilos da o kadar kendisi. (I. ii.)

Bu pek de Shakespeare'in keşifcilik bakımından en zengin diyalog parçalarından biri değildir. Bir şeyin 'gerçekten' ne olduğunu betimlemek, kaçınılmaz olarak, kıyaslamaları bağlamsallaştırmanızı gerektirir; basitçe bir şeyi elma olarak adlandırmak, onu zaten, mesela muz olmadığı için kendisi olan, genel bir nesneler sınıfına atamaktır. Kıyaslamaları küçümseyen ve romantik bir biçimde şeylerin biricik niteliklerine önem veren Troilos, Aeneias'ın "Neden savaş meydanında değilsin?" sorusunu derin bir biçimde bilgilendirici olan "Değilim de ondan" (I. i.) cevabıyla karşılar. Akhilleus'un dikbaşı gururu, kendisini kendi varlığının ötesinde bir

şeyle tanımlamayı reddediştir, kendi kendine bahşettiği, kamusal açıdan haksız değerın beyhude döngüselligidir: Agamemnon'un da belirttiğı gibi "Gururlu adam kendini yer." (II. iii.). Akhilleus'un şahsileştirilmiş, fazlasıyla enflasyona uğramış değerler cetveli ("Ufacık şeyleri sırf biz istedik diye büyütüyor" (II. iii.)) Diomedes'in, bu oyunda pek rastlanmayan basiretlilik patlamalarından biri olan kurnaz bir biçimde ölçülü Helena değerlendirmesiyle, tezatlığı göstermek üzere karşılaştırılabilir:

O kahpenin damarlarındaki her pis kan damlası için,
Bir Yunanlı canını verdi;
O kokmuş leş etinin her dirhemi için,
Bir Troyalı öldü. (IV. i.)

Ne var ki bir kez tartmaya ve kıyaslamaya başladığınızda değerini belirlemek istediğiniz nesne artık kendisiyle özdeş değildir: Konuşmanızla 'farklılaşır', bir ötekilik bağlamı içinde kaydedilir ve tehlike şudur ki ilkesel olarak böylesi bir farklılaştırmanın sonu yoktur. Peki bu durumda yargılamak istediğiniz şeyin bütünlüğü ne hale gelir? Eğer Agamemnon Akhilleus'un komutanı, Akhilleus Thersites'in efendisi, Thersites de Patroklos'un kim olduğunu bilen biriyse, vb. o zaman karşılıklı tanımlayıcı maddelerin metaforik zinciri nerede son bulur?

Odysseus kayıtsız bir biçimde *degage*¹⁶ olan Akhilleus'u şöyle uyarır: "İnsanın ötekilerle paylaşmadığı hiçbir değer, / Ne kadar gerçek, ne kadar verimli olursa olsun, / Kendi malı sayılamaz." (III. iii.). Toplumsal ilişkiler basitçe, bir bireyin halihazırda iyice oluşturulmuş kimliğini ifade etmeyi seçebileceği araçlar değil, bu benliği kuran söylemin ta kendisidir. Ötekiler, deyim yerindeyse, bir kimsenin gösterilenini üreten gösterenlerdir. Ama eğer bu toplumsal vurgu mülkiyetçi bireyciliğin totolojisine karşı gardını alırsa, bunu ancak kimliği, onu küçültüp yalnızca Öteki'nin bir etkisi haline getirerek bölmek ve istikrarsızlaştırmak pahasına yapar. Göstergeler ve değerler gibi benlik de bir tür hiçbir şey olan tam anlamıy-

¹⁶*Degage* (fr.): Hal ve tavırlarında serbest, fütursuz olan. —çev. notu

la ve özerk bir biçimde kendisi olmak ile bir başka tür hiçbir şey olan tümüyle bağlama bağlı bir değişken şifre olmak arasında seçim yapamaz.

Bu, benliğin tarihi açısından da bir ikilemdir. Eğer tarih sizi varoluşsal anın ötesinde bir norm ya da standartla donatıyorsa, bu türden geçici anların kümülatif bir serisinden öte bir şey olmayan bir şeye dönüştürme eğilimindedir. Bu, Odysseus'un zaman üzerine yaptığı, tarihi her yeni anda kabuğu soyulması gereken ağır bir yüke indirgeyen büyük konuşmanın ana fikridir:

Zaman bir dilencidir, Akhilleus;
Sırtına torbasını almış sadaka toplar,
Unutma denilen o koca gövdeli nankör canavar için.
Bu sadakalar, geçmişte başarılan güzel işlerdir;
Başarımlarıyla yenilip yutulmaları,
Yapılmalarıyla unutulmaları bir olur.
Yaptıklarını hep sürdüreceksin ki sevgili prens,
Şanın şöhretin sönmese. Yapılmış, bitmiş şey,
Modası geçmiş, pas tutmuş bir zırh gibi
Duvarda asılı kalır, herkesin alay ettiği bir anıt olur. (III. iii.)

Bunun yaratacağı mantıksal gerilim açıktır: Odysseus bu türden süreklilikleri yapı bozumuna uğratarak onları ezeli bir mevcuta dönüştürme ediminde –zamana dair tutarlı bir proje peşinde koşarak– azim gösterir. Eğer geçmiş unutma ise, ne için azmediyorsunuz ve azmeden kim? Tanıdık Romantik paradoks içinde, yaşamanın ideal yolu, fiili olarak hiçbir şey yapmaksızın sürekli olarak başarının eşliğinde dolaşmaktır: “Elde edilmeye görsün her şey biter / Asıl haz bir şeyin peşine düşmek” (I. ii.). Çünkü bir kez eyleme geçtiğinizde, başkaları tarafından ediminize el konulabilir, Kressida'nın Yunan kampına yollanışı kadar kolay bir biçimde, bu edim el koyanlar tarafından onların bağlamlarında yeniden yazılır ve böylece değersiz hale gelir. Yıkılmış Troilos'un sadakatsiz sevgili hakkında söyleyebildikleri (“Gördüğüm hem Kressida, hem Kressida değil”) aslında, her zaman muğlak bir biçimde hem sizin olan hem de olmayan, hem özel mülkiyetiniz olan hem de Öteki'nin marifeti olan herhangi bir sözcük, iş ya da değer hakkında söylenebilir. Troilos “insanın arzuları[nın]

uçsuz bucaksız, elinden gelen[in]se sınırların kölesi” oldu-
 ğunu ve böylesi bir arzunun ‘canavarlığı’ doğurduğunu bilir:
 ‘Herhangi bir Şey’, herhangi bir tikel eylem, yapılır yapılmaz
 geçmiŐin içine gömülen hiçbir Şeydir ve ancak eksiklik olan
 arzu, ironik bir biçimde herhangi bir Şeydir. Bu kısır tarih,
 her iki taraf da ne için savaŐtuklarını hatırlamaya çabalarken
 ve dramatik sonucun ötesinde savaş uzayıp giderken, *Troilos*
 ile *Kressida*’nın aktarması gereken anlatıdır.

Hiçbir Şey

*Othello, Hamlet, Coriolanus*¹

I

'Hiçbir şey' sözcüğünün Elizabeth dönemi İngilizcesinde zaman zaman kadın cinsel organı anlamına geldiğine dair bazı kanıtlar vardır.² Fallosantrik bir bakış açısıyla bakıldığında kadının bacakları arasında hiçbir şey yoktur ve hiçbir şey erkekler için güvenle sığınılacak bir şey olduğu kadar tehlike sinyalleri veren bir şeydir de. Bir yandan, kadındaki bu gö-

¹ Kuramsal arkaplan için bakınız: Freud, 'Some Neurotic Mechanisms in Jealousy, Paranoia and Homo-sexuality', *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* içinde, ed, James Strachey (Londra, 1953-), cilt 18; ve 'Mourning and Melancholia' cilt 14 içinde. Ayrıca bakınız Fredric Jameson, 'Imaginary and Symbolic in Lacan', *Literature and Psychoanalysis* içinde (Yale French Studies 55/56, 1977).

² Bkz. E. A. M. Colman'ın *The Dramatic Use of Bawdy in Shakespeare* (Londra, 1974) adlı yapıtı, s.15-18 ve editörlüğünü M. Schwartz ve C. Kahn'ın yaptığı *Representing Shakespeare* (Baltimore, 1980) adlı kitap içinde David Wilberns'in 'Shakespeare's nothing' adlı makalesi. Sözcüğün bu cinsel imasının ne kadar yaygın olduğu konusunda anlaşmazlık vardır. Ama Hamlet'in 'Fare kapanı sahnesi'nden önce Ophelia'ya söylediği kaba sözlerde kesinlikle böyle bir ima var gibi görünüyor; ayrıca *Much Ado About Nothing* [Türkçeye *Kuru Gürültü* olarak çevrilmiştir. *Mot-a-mot* anlamı *Hiçbir Şey Üzerine Bir Sürü Gürültüdür*. —çev. notu] oyununun başlığında da muhtemelen böyle bir ima vardır, zira 'ado'nun 'çiftleşme' anlamına da gelmesi bu oyunun adını iki kat imalı hale getirmektedir. Ne var ki, Lear Cordelia'ya kendisini ne kadar sevdiğini anlatmak için neler söyleyeceğini sorduğunda Cordelia'nın "kadın cinsel organı, efendim" diye cevapladığını düşünmek gereksiz tabii ki.

rûnür eksiklik erkeğin onun üzerindeki iktidarını teyit eder; öte yandan, ayrı eksiklik, erkeğe kendi varlığının, kendisinin tahayyül ettiği kadar kusursuzca tam olmayabileceğini hatırlatarak erkeğin bilinçliliğini kendi olası kastrasyonuna dair düşüncelerle doldurur. Dışsal bir eksikliğin görüntüsü erkeğin içinde bir boşluk duyusunu uyarabilir, paradoksal bir biçimde fetiş olarak idealize edilmiş kadınla doldurabilir: Eğer kadının bacakları arasında hiçbir şey yoksa, o zaman kadın cinsiyetsizleştirilmiş bir Meryem Ana'dır ve bu cinsiyetsizleştirilmiş Meryem Ana'nın varlığının saflığı, dışıl hiçbir şey'in kışkırtmakla tehdit ettiği kaos karşısında erkeği totemik bir biçimde koruyabilir. Othello için Desdemona bu iki imkânsız rol arasında gider gelir: "Ama seni seviyorum" der Desdemona'ya, "ve ne vakit seni sevmesem/Karmaşa sarıyor dört bir yanı" (III. ii.). Eğer dışıl hiçbir şey basit bir yokluk olsaydı, hiçbir sorun yaratmayacaktı; ama aslında hiçbir yokluk basit değildir, çünkü her yokluk algılanabilir olmak için mevcudiyete bağımlıdır. Öyleyse bu yokluk, güçlü bir biçimde müstehcen olamayan bir boşluktur, *rien*'den ziyade *neant* anlamında bir 'hiçbir şey'dir. Kadının hiçbir şeyi alışılmadık derecede karmaşık bir hiçbir şeydir, içinde bir erkeğin kendi erkeksi kimliğini kaybedebileceği ağız genişleyen dipsiz bir kuyudur. Bu mütevazı hiçbir şey, her şeyi had safhada dehşete düşürerek, bir şeye benzemeye başlar; ve aslında bu, kadının muammasıdır, yani ataerkil düzen için kadın bir anlamda yalnızca eksiklik ya da olumsuzluk –erkek olmayan, eksik erkek– olmasına rağmen, aynı zamanda erkeğin içindeki arzuya dair gürültülü patırtılı 'her şey'i kışkırtma ve böylece onu imha etme gücüne sahiptir. Peki öyleyse nasıl oluyor da bu sevimli hiçbir şey kötü niyetli bir her şey haline gelebiliyor?

Othello'nunkine benzeyen paranoyak kaskançlık, basit bir hiçbir şeyin –evli kadının ihanet etmemesi– gerçekte dipsiz bir hiçbir şey olduğuna, kadının dışsal görünüşünün yumuşak yüzeyinin altında yatan isimsiz bir derinlik olduğuna inanır. Iago, Othello'nun kendisini rahatsız eden şeyin ne olduğunu öğrenmek amacıyla sorduğu soruya kurnazca "Hiçbir şey" cevabını verdiğinde, yorumu ironik bir biçimde kesindir; ama Iago'nun da doğru bir biçimde tahmin ettiği gibi, Othello

bu ayartıcı şekilde boş metnin içinde peşinen birtakım korkunç 'bir şey'ler okuyacaktır. Bu gerçekten de çalınan eldiveni abartılı bir biçimde zihninde kurgulayan Othello gibi dünyayı 'abartılı bir biçimde zihninde kurgulayarak' her bir olumsal ayrıntıda baskıcı bir biçimde sistematik bir anlam algılayan paranoyanın klasik koşuludur. Freud'un şakacı bir biçimde yorumladığı gibi, paranoyaya en yakın şey felsefedir; ve her ikisi de Freud'un 'epistemofili' dediği şey –ki bir gizemin kalbini, ona hükmetmek ve sahip olmak için söküp çıkararak, gizli bilgiyi avlamaya yönelik patolojik bir saplantıdır– tarafından karakterize edilir. Aslında gizemin kalbi olmadığından –gerçekte Othello'da gizem bile yoktur– iktidar ve bilgiye yönelik bu itki sonsuza dek engellenmelidir. Sistematik olarak görünüşten şüphe eden paranoyak, her şeyin görülmeye açık olduğunu, dünyanın hiçbir sır dolu özü olmaksızın görüldüğü gibi olduğunu, gördüklerinin görünüş değil de şaşılacak biçimde gerçek şeyler olduğunu bir türlü kabul edemez.

Proust okurlarının da fark edebileceği gibi cinsel kıskançlık temel olarak bir yorumlama krizidir. Othello röntgenci eğilimler taşıyan bir biçimde karısının gerçekleştirdiğine inandığı zina eyleminin 'gözle görülür kanıtını' görmek, gözlemlemek, ele geçirmekte ısrarlıdır; ama mantıksız olguya duyulan naif güvenin ironisi, algının kendisinin, neredeyse herhangi bir şey ifade etmeden önce yorumlanması gereken bir metin olmasıdır. Ve yorumlama hem kısmi hem de bitmez tükenmez bir özelliğe sahip olduğu için, 'olguları görmek' meseleyi çözmekten ziyade onu daha da karmaşık hale getirmektir. Öyleyse, gerçekliğin kendisi, şeylerin gerçekten ne iseler öyle olması, belirlenmiş bir şey haline gelmeden önce, gösterilmeye ihtiyaç duyan bir tür boşluktur; dünyanın tam da özünde bir 'hiçbir şey', yaşantının tamamına gizlice sızan nüfuz edici bir yokluk, ancak dilin ek faydasıyla yasaklanabilen bir yokluk vardır. Ne var ki sorun, dilin kendisinin de bir tür hiçbir şey olabilmesidir; dil, tıpkı Iago'nun birtakım imalar içeren kurguları gibi, gerçeklik içinde giderek genişleyen bir delik açar ve sizi aslında ortada olmayan bir şeye inanmaya sevk eder. Cinsel açıdan kıskanç olan kişi için, bütün dünya hastalıklı bir biçimde anlamını yitiriyormuş gibi

görünür, tıpkı *Kış Masalı*'nda Leontes için olduğu gibi:

Fısıldaşmak hiçbir şey değil ha?
 Peki ya yanak yanağa vermek?
 Burun buruna sokulmak?
 İçin için öpüşmek?...
 Öyleyse dünya da, dünyada olup bitenler de hiçbir şey;
 Hiçbir şey üstümüzü kaplayan gök; Bohemia hiçbir şey;
 Karım hiçbir şey; bunların hepsi birer hiç,
 Eğer hiçbir şey ise bu. (I. ii.)

Bütün dünya kadın cinsel organı haline gelir; kadın cinsel-
 liği ya bir tek yerdedir –erkeğin özel mülkiyetinde– ya da her
 yerde.

Ne var ki bu, sıradan algılamaya içkin olan bir sorunun
 abartılı bir biçimde karikatürleştirilmiş bir versiyonundan
 başka bir şey değildir. Herhangi bir şeyi doğru bir biçimde
 görebilmek için fiili olarak 'ortada' olandan daha fazlasını gör-
 meniz gerekir, çünkü ortada olan şey prelinguistik bir hiçbir
 şeyden başka bir şey değildir. Her yorumlama, nesnesinin
 ötesine geçer; ama eğer fazlasıyla ötesine geçerse, Othello
 gibi, yaşamın yüzeyinin hemen altındaki isimsiz bir şeyleri
 çağırarak, devrilip alternatif türden bir hiçbir şeye dönüşür.
 Bir bakıma, Iago'nun yalan dolu sözlerine fazlasıyla prim
 veren Othello tam anlamıyla bir okuyucudur, hem de kolay
 aldanır bir okuyucu; ama aynı zamanda rutin görünüşlerin
 ardında iş başında olan bütün bir hayali alt-metni üreten
 Othello son derece yabanıl bir biçimde hayalperesttir. 'Çok
 az' kendisini 'çok fazla'ya dönüştürür; az bildiğini bilen insan
 herhangi bir şeye inanmaya dair dokunaklı bir kapasite açığa
 çıkarır. Eğer Othello Iago'nun ikiyüzlü metninin harfi harfine
 çaresiz bir tutsağı olmaktansa onun 'ötesine gidebilseydi', o
 zaman, paradoksal olarak, gerçekliği olduğu gibi görür, gös-
 teren ve gösterileni uygun bir biçimde birleştirirdi. Yorumla-
 manın belirli bir yaratıcı fazlalığı ancak onu yeniden norma
 sokabilir. Gerçekte, Othello itaatkâr bir biçimde Iago'nun içi
 boş gösterenlerine, onları Desdemona'mın sadakatsizliğinin
 hayali gösterilenleriyle doldurarak, boyun eğer.

Nesnesinin bu yolla, göndergesi olmayan bir gösteren

olarak, gerçekliğe en küçük bir kök salmışlığı bile olmaksızın kendini besleyen azmanlaşmış bir yorumsama enflasyonu (Othello'nun alışılmış jargonunda adlandırdığı gibi "bayağı ve pis tahminler") olarak üstesinden gelmek paranoyak kıskançlığın doğasında vardır. Kıskançlık, dünyayı kendi amaçlarına uyduran zalimane bir dil, kanıtları kendi çıkarları doğrultusunda eğip büken mutlakiyetçi bir yasadır: "En sudan şeyler Tanrı kelimidir kıskanç insana" (III. iii.). Othello ilk başta bu içi boş gösterenler zincirinin somut kanıtlarla ele geçirilebileceğini düşünür:

Hayır Iago, kuşkulanmam için gözlerimle görmem gerek;
Kuşkulanırsam kanıtlanması gerek;
Kanıtlanırsa eğer, yapılacak tek şey var:
Aşkı da, kıskançlığı da o anda yok etmek. (III. iii.)

Ama kıskançlık hipotezi, kendisini sınıadığı kanıtlarda sahtecilik yaptığı için bu iddia saf bir biçimde döngüsel olarak ortaya çıkar. "Yemin ederim bilmeden üst üste aldatılmak / Aldatıldığından kuşkulanmaktan çok daha iyi" (III. iii.) diye haykırır Othello daha sonra; yalnızca bir şeyler bilmenin (kim daha fazlasını bilebilir ki?), bilmediğiniz başka şeylerin olduğunu ima edişinin verdiği ıstırap. Bilgi sonsuzluğa uzanır, kanıtın her bir mevcut parçası zorunlu olarak namevcut olan bir diğerini anıştırır. Bu nedenle belirli olan herhangi bir şey kaçınılmaz olarak belirsizdir ve cinsel kıskançlığın yaptığı şey yalnızca, alelde bir eldivenden ciltler dolusu anlam çıkararak, bu sıradan durumu şiddetlendirmektir. Oyunda anahtar nitelik taşıyan bir kelime olan "özgürlük" de bu anlamda belirsizdir çünkü tinin cömertliğini ve rastgele cinsel ilişkiye girmeyi kapsayan bir çift anlamlılıktan kaçamaz. Ataerkil düzenin ikili bağı içinde, Desdemona'nın Cassio'ya, sürekli olarak 'münasebetsizce' davranma endişesini taşımaksızın, 'münasip bir biçimde' davranmasının hiçbir yolu yoktur; nezaket ile şehvet düşkünlüğü arasında hiçbir katı sınır çizgisi yoktur. Kadın için, özgür olmak, her zaman çok fazla özgür olmak demektir; Cassio'ya karşı toplumsal olarak sorumlu, kararlı bir aşkı gerçekleştirmek, normu ihlal etme riskini üstlenmektir. Kadın, daimi olarak yanlış okunmaya

açık, sürekli karikatürize edilen bir metindir; rastgele cinsel ilişkiye girmeden münasebetli olamayan, akli başında olduğunda frijit olan, hiçbir zaman çok sıcak olmaksızın ılık olamayan kadın, berrak yorumlamaya giden yolda bir engeldir. Cordelia'nın durumunda da olduğu gibi kadının böylesi bir yanlış yorumlamayı boşa çıkarmak için yapabileceği hiçbir şey yoktur, çünkü yapacağı her şey bu yanlış yorumu doğrulamak üzere kullanılabilir.

Bütün bunların akla uygun olmayan iması, kıskançlığın cinsel arzusunun bir biçimi olmadığıdır: Cinsel arzu kıskançlığın bir biçimidir. Eğer bir kadın sadık olabiliyorsa, o zaman evvel ahir sadık olmayabilir de; tıpkı bir sözcüğün, doğruları ifade etmenin yanı sıra aldatmak amacıyla da kullanılması gibi. Othello 'Doğa'nın kendisinin hatalı olması' olasılığı üzerinde derin düşüncelere dalar ama bu olasılık Doğanın yapısında vardır. Birisini arzu etmek onu yoksun olunan bir 'öteki' olarak görmektir; kişi sahip olduğu bir şeyi arzulamaktan bahsedemez. O halde hiçbir zaman arzuladığımız şeye, tanım gereği, tam anlamıyla sahip olamayız ve bu nedenle arzulanan nesnenin bütününü kaybedilme olasılığı tutkunun kendisinde mevcuttur. Iago "Yoksul olup da haline şükreden insanın / Kendisi de zengindir, gönlü de; / Oysa zenginliği sınırsız olduğu halde, / Her an yoksul düşme korkusuyla yaşayanın / Bir kış kadar yoksul hayatı vardır." (III. iii.) der. Ne var ki, eğer sahip olmak, kaybedebilmek demekse o zaman bütün mülkiyet bir endişe kaynağı haline gelir. Bu durum Othello'nun ancak karısının kendisine sadık olmadığından şüphelenmeye başlamasından sonra onu şiddetli bir biçimde arzulaması gerçeğinde apaçıktır. Othello'nun karısına duyduğu önceki 'aşk' en katışıksız haliyle narsisizmdir: Desdemona'yı askeri kibriyle kazanır ve Desdemona'nın, onun bir profesyonel kasap olarak hünerine duyduğu hayranlık Othello'nun gururunu okşar. Onun zina yaptığından şüphelenmek, ona Othello'nunkinden özerk bir kimlik atfetmektir ve bu, narsistik devreyi kopartır ve Othello'nun kendi kimliğinin altını oymaya başlar. Othello'nun kıskançlığının büyük bölümü bu kendi çıkarlarını düşünen korkudan başka bir şey değildir; onun uzun öyküleri karşısında soluğu

kesilen toy genç kız, dişil hiçbir şey, uğursuz bir biçimde bağımsız bir şey haline gelirken, muhteşem bir biçimde tıka basa doldurulmuş bireyciliğinin içeriden çökmesinden duyulan korku. Ama eğer böylesi bir yoksunluk ve özerklik her türlü arzu için mantıklı ise, o zaman her türlü arzu bir tür azmanlık ve sapkınlıktır. Kadın erkeğin hiçbir zaman sahip olamadığıdır, onun hükümranlığından sıyrılıp kaçandır ve bu nedenle onun içinde hummalı bir 'gereğinden fazla yorumlama' etkinliği üretir. Şişmiş gösterenler, art niyetli yanlış okumalar, sonsuz metinler ve karmakarışık *aporia*'lar³ ağı ("Karımın dürüst olduğunu düşünüyorum ve olmadığını düşünüyorum") erotik aşkla 'doğal olarak' yan yana gidiyor görünür. Ölçünün sınırını aşmak, kuruntu üretmek, nesnesine göz kırpmak Eros'un doğasında vardır. *Othello* cinsel sapkınlık değil, cinselliğin sapkınlığı üzerine bir oyundur.

Ama bu, Iago'nun kinizmini haklılaştırmak demek değildir. Eğer *Othello* nihayetinde kuruntu ile gerçekliği ayırt edemiyorsa, Iago bu ikisini kesin bir biçimde birbirinden ayırtmıştır. "Ben, bu ben değilim" bir kimlik krizinin değil kibirli bir kendini olumlamanın işaretidir: Iago, görüldüğünün tam anlamıyla tersidir ve bu, kendi benliğine sahip olmanın yeterince tutarlı bir yoludur. Iago için görünüşler yalnızca, pragmatik bir biçimde manipüle edilmesi gereken boş ritüellerdir: "Açıp bayrağı göstermeliyim sevgi işaretini / Ki işaretten başka bir şey değildir aslında" (I.i.) Ne var ki Shakespeare için hiçbir şey de işaretten (gösterge) başka bir şey değildir: Gösteren her zaman anlamı bakımından etkindir, istendiğinde def edilecek içi boş bir kap değildir. Iago, Shakespeare'deki, gerçekliği yalnızca bedensel iştahın sınırları içine yerleştiren, göstergeleri ve biçimleri müteakip gizemselleştirmeden zarar görmeden dışarıdan sömürebileceklerine inanan geniş mülkiyetçi bireyciler kümesinin bir elemanıdır. *Othello* açıkça hayali bir özimgeyi yaşar, varlığı retorik ve teatrallikten ayırtılamaz, oysa Iago böylesi cilalanmış bir söylemi "pratiğe dökülmeyen gevezelik" olarak küçümseyip reddeder. Ama

³ *Aporia*: Konuşmada ya da yazıda bir güçlük ya da şüphe içeren bölüm. —çev. notu

hem Othello'nun teatral "tamturaklı dili" hem de Iago'nun soğukkanlı materyalizmi ölçüyü kaçırmaz. Othello gerçeklikle tamamen 'hayali' bir ilişki kurarak yola çıkar: Onun tombul, ağız dolusu retorik varlığın aldatıcı bir tamlığına işaret eder; bu tamlıkta dünyanın tamamı, itaatkar bir biçimde benliğinin buyurgan gösterenini geri yansıtan bir gösterilen haline gelir. Herhangi bir şeyi kavraması için onu kendi askeri üslubuna tercüme etmesi gerekliliğine Desdemona bile Othello'nun "güzel savaşçısı" haline gelir. Othello, bu aldatıcı bir biçimde güvenli görünen noktadan, gösteren ve gösterilenin hiçbir zaman tam anlamıyla örtüşmediği arzusunun 'simgesel düzeni'nin içine şiddetli bir biçimde itilir. O halde sorun, kinik bir biçimde doğalcı olan Iago'nun aksine, görünüş ve gerçekliği dikişsiz bir bütün içinde birbirine karıştıran Othello gibi trajik deliliğin ağına düşmeden, göstergelerin ve yanılsamaların gerçekliğin yapısında bulunduğu -arzu tarafından yönlendirildiği için her yaşantının kaçınılmaz bir fantezi ve gizemselleştirme boyutuna sahip olduğunun- nasıl farkına varılacağıdır. Iago bütün bedensel iştahın, söylem ve sembolizmin içine hapsedildiğini göremez; ki söylem ve sembolizm 'üstyapısal' sofuluklar değil bedensel iştahın içsel biçiminin birer parçasıdır. Othello bunu çok iyi bilir ve göstergeli gerçeklikle karıştırır. Görünüşleri gerçeklik zannetmek ile görünüşlerin gerçekliğini tanımak nasıl birbirinden ayrıştırılabilir? Othello böylesi bir ayrımı yapamamanın psikopatolojik bir durum olduğunu anımsatır; ama aynı zamanda ve daha güçlü bir uyarıyla bu psikopatolojinin gündelik yaşama içkin olabileceğini de akla getirir.

II

Eğer Othello hiçbir şeyin sıcak takibinde olan bir adamı resmediyorsa, Hamlet perspektifi tersine çevirir ve hikâyeyi, bu hiçbir şeyin kendisinin bakış açısından anlatır. Sanki burada denenen şey 'hiçbir şey'i, eylemin nesnesinden ziyade özne-

si haline getirerek, metnin yapısal merkezine oturtmaktır. *Othello*'nun gizemli opaklığı, yorumlamaya direnen ve onun kafasını karıştıran merkezi dikbaşlılık, kadın ve arzudan başka bir şey değildir.⁴ *Hamlet*'te ise, kadın cinselliğiyle yakından bağlantılı olan bu opaklık, hayli açık bir biçimde, muamma niteliğindeki varlığı dünya literatüründe efsane haline gelmiş olan, baş kahramanın ta kendisidir. Hamlet'in yaşadığı tikel olumsuzluk biçimi melankolidir ve melankoli, paranoyak kiskançlığa pek benzemeyen bir biçimde, değerler dünyasını kurutur ve onu mide bulandırıcı hiçliğin içinde eritip yok eder:

Keşke şu taş gibi beden toz oluverse şu an,
Eriyip veya bir çiy danesine dönüşürse,
Keşke kendi canına kastsı Kadir-i Mutlak
Nehyetmemiş olaydı böyle! Yarabbim,
Nasıl da tatsız, boş ve yavan, nasıl da nafil
Gözümde, indimde şimdi şu dünyanın dünyahığı! (I. ii.)

Venedik Taciri'nde de gördüğümüz gibi melankoli, bütün değerleri aynı düzeye getirir, eşitsizlikleri hemzemin hale sokar ve dünyanın bütün parçacıklarını bayağı bir biçimde birbirleriyle değiş tokuş edilebilir kılar. Bütün yaşamılar önemsizlikleri içinde birbirleriyle denk hale gelirler. Freud'a göre melankoli egonun eksilmesini içerir; bu, *Othello*'da gördüğümüz benliğin sarsıntısız çöküşünden pek de farklı değildir: Ego kendisini, aşkın kayıp bir nesnesiyle özdeşleştirir ve bu nüfuz edici eksiklik aşama aşama onu istila eder. Hamlet'in asıl kaybettiği şey babasından, ziyade annesiymiş gibi görünür; annesi en azından iki tane affedilmez hata yapmıştır: Kendisinin arzulamaya yetkin olduğunu açığa çıkarmıştır ki bu, bırakın bir anneyi bir kadın için bile skandal niteliğinde bir şeydir; ve bu arzu Hamlet'e değil başka bir adama yöneliktir.

Bir kez Hamlet ile Gertrude arasındaki hayali ilişki Claudius'un devreye girmesiyle koparıldıktan sonra, Hamlet

⁴ Bkz. John Drakakis'in editörlüğünü yaptığı *Alternative Shakespeares* (Londra, 1985) adlı kitap içinde Jacqueline Rose'un 'Sexuality in the reading of Shakespeare: *Hamlet* and *Measure for Measure*' adlı makalesi.

mütereddit bir biçimde 'simgesel düzen'in (toplum içindeki paylaşılmış cinsel ve toplumsal roller sistemi) eşiğinde, onun içinde belirli bir konum almayarak ve alamayarak amaçsızca dolanır. Aslında zamanının çoğunu, toplumun kendisine sunduğu, şövalye âşık olsun, itaatkar intikamcı olsun, müstakbel kral olsun her türlü toplumsal ve cinsel konumdan kaçmakla geçirir. Babasının hayaleti kadar akışkan olan, herhangi bir Shakespeare soytarısı kadar hızlı konuşan Hamlet, sarayın bilgi ve iktidarının karşısında oluşuna dair içsel gizliliğini korumak üzere maskeler takarak ve göstereni kaydırarak, kesin bir biçimde tanınır oluşunu muamma haline sokar ve insanları işletir. Soğuk bir biçimde Gertrude'a da açıkladığı gibi, bu içsel karşı oluş, gösterenin işaretinden kaçıp gizlenir:

Ne sade bu zifiri pelerin, evet sevgili anne,
 Ne bu adet olmuş diye giyilen yaz giysileri,
 Ne o iç çekişler, inleyip sızlamalar,
 Ne gözlerden boşanan o acı acı yaşlar,
 Ne de alnın kırışması, kaşların çatılması
 –Bütün o üzüntü işaret, alamet ve emareleri–
 Anlatabilir benim halimi. Hep görünürdedir onlar,
 Ne bileyim, özentî de, yapmacık da olabilirler.
 Ama gösteriden öte benim içimden geçenler,
 Bu yas gösterişlerinin çok, çok ötesinde. (I. ii.)

Daha sonra, kafası yavaş işleyen devlet dalkavukları Rosen-crantz ve Guildenstern'in onun içsel özüne nüfuz edebileceklerini, onun gizeminin yüreğini sökebileceklerini sanmaları Hamlet'i şaşırtır. Ama *Othello*'da olduğu gibi burada da ironi, ortada yüreği sökülecek bir gizemin olmamasıdır. Hamlet'in hiçbir varlık 'özü', korunması gereken hiçbir içsel mabedi yoktur: Tam anlamıyla erteleme ve dağılmadır, bilinmek için belirli hiçbir şey sunmayan derin bir boşluktur. Hamlet'in benliği basitçe, sayesinde eldeki tanımlara direndiği bir jest yelpazesine dayanır, bu tanımların ulaşamayacağı bir yerdeki radikal bir alternatife değil. Bu nedenle reddettiği konumlar da tamamıyla asalak durumundadır: Iago gibi o da olduğu kişi değildir ama Iago için bu, kamusal sergilemeden uzak gizli bir kimliği korumak anlamına geliyorken, Hamlet'in kiskanç biricik benlik olma duyusu tikel olan herhangi bir şeyin

olumsuzlanmasından başka bir şey değildir. Aksi takdirde nasıl, sayesinde yalnızca gösterilen olarak benliğin belirginliğe kavuştuğu gösterenleri reddedebilir ki? Çağdaş Hamlet, J. Alfred Prufrock, kendisini toplumsal olarak konformist tanışıklıklarından keskin bir biçimde ayrı tutan 'karşı konulamaz bir soruna', belki de evrenin muammasının anahtarına sahip olduğuna inanır. Peki ama Prufrock gerçekten böylesi bir içgörüyü, sorunu yeterli bir biçimde eklemlemekle ilgili bir meseleye sahip midir yoksa sorunun her türlü eklemlmeyi reddetmesi gerçeği, onun bir sanrı, olsa olsa sorunun bir hayaleti, kendini beğenmiş bir hiçbir şey ya da gösterensiz bir gösterilen olduğunu mu telkin eder? Lüzumsuz insan Hamlet, verili olanın üzerindeki kesinkes boş fazlalıktır, başka herhangi biriyle radikal bir biçimde uyumsuz olan bir varlıktır ve bu nedenle de bütün metaforun ve mübadelenin iflasıdır. Aslında neredeyse bütün oyunu böylesi bir mübadeleyi pratiğe dökmeyi (babasının hayatına karşılık Claudius'un hayatını almayı) reddetmekle geçirir ve bir noktada bu bütünlüklü mantığın üzerine gölge düşürür: "Herkes layığıınca muameleye kalksak, dayaktan paçayı sıyracak kim kalırdı ki?".

Bütün bunlardan da açıkça belli olduğu gibi Hamlet 'karakteri', üzerine politik bir düzen inşa edilebilecek en emniyetli temel değildir. Politik gelecek Hamlet'te değil Coriolanus'ta yatar. Tam anlamıyla bir patrisyen⁵ olmasına rağmen Coriolanus, belki de Shakespeare'in, bir burjuva bireycisi, şu "yeni insan" (Shakespeare'de çoğunlukla hainler), "Sanki insan kendisinin yazarıdır/Ve kendinden başka akrabası yoktur" (V. iii.) diye yaşayanlar üzerine yapılmış en gelişkin çalışmasıdır. Hamlet kendi içsel varlığında ne kadar çökmüş ise, gaddar bir biçimde kendiyile tutarlı ve kendiyile özdeş olan Coriolanus da, o kadar mükemmel bir biçimde kendi içsel varlığından emindir. Iago gibi Coriolanus'a göre de kamusal biçimlerin göstereni küçümsenerek reddedilmelidir. Kim olduğunun tam anlamıyla farkındayken neden halka törensel bir biçimde gösterilmesi, insanların onun adını ve ünvanını onaylamayı arzulaması gereksin ki? Mülkiyetci bireyci Akhil-

⁵ Patrisyen: Eski Roma'da soylular sınıfına mensup kişi. —çev. notu

leus gibi Coriolanus da hem gösteren hem de gösterilen olarak davranarak, toplumsal görüşe aldırmaksızın kendisine değer ve anlam atfeder; Coriolanus, Polonius'un, bir insanın kendisine sadık olmasının diğerlerine sadık olmasını gerektirdiğine dair sofu inancının tikel olarak utanmaz bir yanlışlanmasıdır. (Her halükarda Polonius'un tavsiyesi 'kendine sadık' olmanın tutarlı bir nosyon olduğunu varsayar ki oyun kesinlikle bunu varsaymaz). Hamlet kendisi ile eylemleri arasındaki boşluğa düşerken, Coriolanus eylemlerinden başka bir şey değildir, döngüsel, uslanmaz bir biçimde ısrarcı bir öztanımlama sürecidir. Nasıl ki Hamlet tikel olarak herhangi biri olmayı tahayyül edemiyorsa, Coriolanus da kendisi gibi olmamanın ne demek olduğunu tahayyül edemez. Bu nedenle her ikisi de bir tür hiçbir şeydir –Hamlet hiçbir zaman kendisiyle özdeş olmadığı için, Coriolanus ise kesinkes kendisi ve bu yüzden de bir tür boş totoloji olduğu için. İkisi de karşılıklı bir mübadeleye girmeyecek ya da gösterene boyun eğmeyecektir: Coriolanus "Hiçbir ismi kabullenmiyordu; / Sanki bir hiçti; adsız, unvansız, /Ta ki yanan Roma'nın ateşinde demirini kızdırıp/Kendine bir ad dövene kadar." (V. i.). Ama benliğin böylesine şahsi girişiminin paradoksu, kişisel kimliği şahsi, özerk ve mübadele edilemez olarak kabul etmesine rağmen, tarihsel olarak meta üretiminin tam anlamıyla gelişmiş mübadele ekonomisine bağımlı olmasıdır. Bu tür bir toplumda mübadele edilen şey, sahiplerinin özelleştiği bir noktada 'toplumsal' hale gelen maddi metallerdir. Meta mübadelesinin karşılıklılığı deyim yerindeyse kişiler arası akrabalık bağı yerine geçer; ve Shakespeare'in yapıtı bu koşula hayran olmaktan oldukça uzaksa da en azından, Hamlet'in aksine, bir tür toplumsal 'düzen' için bir zemin hazırlar. Coriolanus oyunda bozguna uğrar ama Romalı patrisyenden ziyade bir burjuva prototipi olarak düşünüldüğünde tarihsel olarak onun ölümünü gerektirecek hiçbir şey yoktur. Tam tersine, bütün toplumun kendi kendisinin yazarı olma ideolojisinin tuzağına düşeceği, bütün bireylerin kendilerinin tek babası, vücutlarının özel girişimcileri ve bir emek gücünün tek sahibi olacakları bir zamanın –Shakespeare İngilteresinin çok uzağında olmayan bir zamanın– habercisidir. Buna kar-

şıt olarak Hamlet'in trajedisi bir anlamda tarihsel olarak zorunludur: Fortinbras'ın sarayında aylak aylak dolanıp duran böyle bir adama sahip olmak son derece sıkıntı vericidir.

Hamlet'in simgesel düzene girmekteki isteksizliği ve yetersizliği ve onu yeniden üreten cinsellikten uzaklaşması bir anlamda varlığın regresif halleridir. Annesine olan bağlılığı onun varlığını parçalayıp, bütün belirli nesnelerin (Ophelia, evlatlık vazifesi, politik iktidar) etrafında gidip geldiği için ancak bir eksiklik olarak temsil edilebilen, tatmin edilemez bir arzuya dönüştürür. Ama bu psikolojik regresyon, paradoksal bir biçimde, bir tür toplumsal ilericiliktir. İçinde marjinal kaldığı geleneksel bir toplumsal düzen ile onu aşacak olan müstakbel burjuva bireyciliği çağı arasında asılı kalmış olan Hamlet radikal bir biçimde bir geçiş süreci figürüdür.⁶ Ama bu nedenle bu rejimlerin *her ikisinde de* tipik olan öznellik biçimlerinin olumsuz bir eleştirisini onun şahsında bir an için görebiliriz. Onu böylesine modern yapan şey onun regresifliğidir: Geleneksel düzen için eksantrik olan ama aynı zamanda onun tarafından bastırılan, tamamıyla alternatif bir varoluş üslubuna ulaşmak için, belirlenmiş sınırlarını ihlal edemeyen Hamlet'in kimliğinin sonuçta 'dağılması', hicivsel bir biçimde, Claudius'un sarayının olduğu kadar burjuva bireyciliğinin de şiddetli sonunu sorgular. Bu anlamda, benliğin bireyci kavranışının krize gireceği bir zamanı (yoksa bizim zamanımızı mı?) önceden gören Hamlet, Coriolanus'tan çok daha uzgörüldür. Birçok yorumcunun Hamlet'te tuhaf bir biçimde modernist olan bir şeyler sezmesinin nedeni budur —James dönemi kostümleri içinde bir yirminci yüzyıl varoluşçu entelektüeli olduğu için değil, artık en azından bazı yönleriyle nihayete yaklaşan bir tarihin tereddütlü başlangıcında durduğu için. Derin bir biçimde 'özel' bir figür olmasına ve bu özneliği sakatlayıcı bir yük gibi yaşamasına rağmen bu öznellik henüz, daha sonra bilinci bir tür hapishaneye dönüştürecek olan baskıcı birlik içinde disipline edilmemiş ve

⁶ Hamlet'in bu şekilde yorumlanmasını destekleyebilecek bir inceleme için bkz. Francis Barker, *The Tremulous Private Body* (Londra 1984).

‘doğallaştırılmamış’tır. Kısacası bir özne olmak, Hamlet için politik bir sorundur, tıpkı bizim için de bir kez daha politik bir sorun haline geldiği gibi. Hamlet, henüz kendisini olumlu bir biçimde başka hiçbir yolla adlandıramayan eski feodal öznenin çözülmesinin başlangıcının işaretidir. Eğer biz de hâlâ farklı bir öznellik biçimine bir ad veremiyorsak, bunun nedeni yukarıdakinin tam zıddıdır –yani Hamlet’in tersine biz, ötesine geçince yolumuzu ancak el yordamıyla bulabildiğimiz burjuva bireyciliğinin tarihinin birer son-ürünüyüz. Aramızdaki fark ne olursa olsun, Hamlet karakter(siz)inin Shakespeare’in diğer trajik baş kahramanlarından daha acil bir biçimde bize sesleniyor görünmesinin bir nedeni budur.

Değer

*Kral Lear, Atılnalı Timon, Antonius ve Kleopatra*¹

I

Kral Lear, Goneril ve Regan yalan retoriklerinde birbirleriyle yarışırken, amansız bir linguistik enflasyon kriziyle açılır. Goneril Lear'a duyduğu dilin ve bütün değerlerin ötesindeki sevgiyi dile getirir ve böylece ironik bir biçimde bu 'her şeyden çok'u yankılanan hiçlik olarak açığa çıkarır:

Efendimiz, sözlerin ifade edemeyeceği kadar çok seviyorum
sizi;

Siz, benim için, göz nurundan, ucu bucağı olmayan özgürlük-
ten,

Zengin ve bulunması zor olan her şeyden daha değerlisiniz;
Nimel, sağlık, güzellik ve şeref dolu bir hayatı nasıl seviyor-
sam,

Öyle seviyorum sizi; hiçbir evladın sevmeyeceği,
Hiçbir babanın sevimeyeceği kadar.

Size olan sevgimi anlatmak için soluğum cılız, sözlerim güç-
süz.

Sizi var olan her şeyden çok seviyorum. (I. i.)

Goneril'in Lear'a duyduğu sevgi gerçekten herhangi bir değerin ötesindedir çünkü böyle bir sevgi yoktur; ifade edilemez bir sevgidir bu ama anlamı aştığı için değil, bir hiç olduğu

¹ Kuramsal arkaplan için bakınız: Sebastiano Timpanaro, *On Materialism* (Londra, 1975), 1. bölüm; Norman Geras, *Marx and Human Nature* (Londra, 1983); Terry Eagleton, 'Nature and Violence: the Prefaces of Edward Bond', *Critical Quarterly*, cilt 26, no 1 ve 2 içinde (bahar ve yaz 1984); ve Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (Londra, 1983).

için. Sevgisini herhangi bir özel nesnenin değillemesi olarak temsil ederek, o sevgiyi iptal etmeyi başarır yalnızca, tıpkı dili yalnızca onun had safhada yetersizliğini telkin etmek için kullanması gibi. Oyunun sonuna doğru Albany'nin 'Rezilin rezili, utanmaz kadın' (V.iii.) biçiminde hitap ettiği Goneril, tanımların, hiçbir şeyden bir şeyler ortaya çıkararak, sınır-layıcı oldukları kadar yaratıcı da olabileceklerini göremez. O zaman daha fazla içi boş bir görkemliliği ima etmek üzere, kızkardeşinin olumsuzluğunu olumsuzlamak Regan'ın marifetidir; çelişkili bir biçimde Goneril'in hem sevgisini kesin bir biçimde tanımladığını, hem de bunu yaparken acıklı bir biçimde geri kaldığını iddia eder.

Her şey'in radikal bir biçimde değerinin düşürüldüğü bu tiyatrovari şarlatanlık içinde Cordelia'nın mırıldandığı 'hiçbir şey' anlamlı tek tedavüldür. Cordelia karakteristik bir biçimde kızkardeşlerini alt edecek hiçbir şey söyleyemeyeceğini belirtmekte kararlıdır çünkü kim 'bütün' kozları oynayabilir ki? Lear bundan hiçbir şey çıkmayacağını söyleyerek onu uyarır -"Hiçten hiç çıkar. Bir şeyler söyle." (I.i.)- ama çok zaman olduğu gibi yine hatalıdır: Anlam ölçünün ötesinde enflasyona uğradığında, hiçbir şey *ama ancak* hiçbir şey, göstergelerin şiddetli bir biçimde şifrelere indirgenmesi, söz-zel mucitliği yeniden istikrara kavuşturmaya yeterli olacaktır. Alçakgönüllü 'bir şeyler'in yavaş yavaş ortaya çıkmasını sağlamak için zeminin temizlenmesi, ancak bu hastalıklı dil oyununun tamamının temelden tersyüz edilmesi ve altının oyulması sayesinde mümkün olabilir. Aslında bu 'bir şeyler' zaten Cordelia'nın yanıtında cisimleşmiştir. Kral'ın kaprisli sevgi talebinin çıldırmış öznelciliğine uzak durup akrabalı-ğın kişi-dışı sınırlamalar ve zorunluluklar ağına başvuran Cordelia dürüst bir kesinlikle Lear'a onu "sevmesi gerektiği kadar, ne daha çok ne daha az" (I. i.) sevdiğini bildirir. Pervasız enflasyonun diğer yüzü Lear'ın sayesinde insani sevginin ölçülebileceğine inandığı hödük faydacı kesinliktir; Cordelia

² Özdemir Nutku'nun bu biçimde karşıladığı cümlecğin orijinali "*Thou worse than any name*", mot-a-mot çevirisi "Her türlü addan daha kötü olan sen"dir. —çev. notu

birinci yönü daha otantik bir hassaslıkla karşılar, ikinciye ise oyunun ilerleyen bölümlerinde yaratıcı fazlalık olan bir bağışlayıcılıkla. Elbette ki içi boş gösterene sıkı sıkıya sarılırken göndergenin içini boşaltan, "Kral adını, krallığın bütün unvan ve şereflerini" kendinde tutarken iktidarın tözünü ortalığa saçmaya teşvik eden semiyotik bir krize yakalanmış olan Lear'ın kendisi böylesi bir hassaslığı herhangi bir şey olarak değil tinsel katlık olarak görür. Bir unvanın halesine güvenir; bir kağıt parçasına çizilmiş çizgilere itimat etse de: "Bu sınırdan şu sınıra kadar olan toprakları, ... Sana veriyoruz kızım". Lear kendi unvanını maddi yaşamdan boşayıp soyut hale getirdikten sonra artık hiçbir harita gösterdiği araziye tam anlamıyla temsil edemez.

Tıpkı *Onikinci Gece*'nin Malvolio'yu alaya alan sahnesi gibi Lear'ın paranoyak oyunu da Cordelia'yı çift yönlü bağlayarak -öyle ki rolünü oynamak ya da onu reddetmek, konuşmak ya da sessiz kalmak aynı ölçüde tahrif edici hale gelir- hiçbir 'dışarı'ya sahip olmayan sözel bir rabıtayı biçimlendirir. (Daha sonra Soytan, doğru da söylese, yalan da söylese, sessiz de kalsa kırbaçlanacağından şikayet edecektir.) Fransa 'Kralı'nın, 'değeri düştüğünde' dahi karşılık beklemeksizin Cordelia'yı kabul etmesi eylemi, Lear'ın kesin bir biçimde hesaplanmış kesin olmayanlardan oluşan dünyasını yarıp geçerek hiçten bir şeyler çıkarır ama o da Cordelia'yı bu şarlatanlıktan ancak bu kurgunun hırsızvari duygusalılık olarak nitelendirip boşa çıkarabileceği bir biçimde çekip çıkarabilir. Toplumsal gerçeklik çekirdeğine kadar mistik hale getirildiğinde, hakikat ancak sınırlarının ötesinde yalan söyleyebilir, Fransa Kralı'nın Britanya'nın uç sınırlarının (Dover kayalıkları) ötesinde yalan söyleyebilmesi gibi. Ama bu nedenle böylesi bir hakikat de marjinal sapkınlık olarak nötralize edilebilir. Neticede Cordelia oyunun geleceğine kadar ortadan yok olur ve hakikat Lear'ın dile getirdiği her şeyin basit bir tersyüz edilişi haline gelir: Fransa Kralı'nın yorumuna göre Cordelia "bu yoksulluğuyla daha zengin"dir, tıpkı Kent'in "Özgürlük dışardaysa, sürgün sizin yanınızdadır" şeklinde düşünmesi gibi. Yanlış bir koşulun hakikatinin ancak deliliğin söyleminde, politik deliliği, onu içeriden yapı

bozumuna uğratmak üzere parodileştirerek ve etkinleştirerek ikinci güç haline yükselten bir dilde eklemenebileceğini daha sonra göreceğiz. Doğrudan konuşma diye bir şey olamaz, sırası geldiğinde bir başka mask ve bir başka yanlışlık haline gelerek, kuruntunun rabitası tarafından emilmeyecek ve yeniden çekilmeyecek (*reinfect*) hiçbir cesurca maskeden arınma jesti olamaz; ancak iki negatifi çiftleştirilmesi, bir pozitif doğurma umudunu taşıyabilir.

Kendisini, akrabalığın maddi bağlarının sözcüsü Cordelia'dan koparışında Lear, bilincini bir boşluk içinde kendi kendini tüketmeye terk ederek, kendisini fiziksel yaşamından koparır. Uyurgezerlikte olduğu gibi delilikte de akıl, tözünü tahrip etmeye muktedir olarak, vücudun sınırlarının ötesindeki bir yelpazede kudretten yoksun bir biçimde hareket eder: Edgar kötü ruhun hükmüne girdiğinde zehirli şeyler yediğini söyler. Lear'ın aklı, kızlarının vahşetiyle öylesine örselenmiştir ki vücudu, kendisine saldıran fırtınaya karşı kayıtsızdır: "Akıl huzurluysa / Beden duyarlıdır; oysa aklımdaki fırtına / Körletti tüm duygularımı / Yalnız şuramda, içime oturmuş, beni kıvrandıran bir şey var" (III. iv.). Vücut ve bilinç bir kez birbirinden koparıldı mı, ikisi de bir tür hiçe indirgenirler: Vücut hissiz bir boşluk haline gelir, maddi sınırlarla kalıba dökülmemiş olan bilinç ise oburca kendini yalayıp yutar. Lear'ın ıstırapıyla karşı karşıya kalan Gloucester kendi aklını ve vücudunu oynatmayı şiddetle arzular:

Kral aklını yitirdi. Ne katı, kötü duyularım varmış ki,
Böyle ayakta kalıp sınırsız acılarımı, derinden hissediyorum.
Daha iyi olurdu aklımı yitirseydim.

Hiç olmazsa düşüncelerim kederimden ayrılır,
Acılarım kuru hayallerle kendi kendini tanımaz olurdu.

(IV. vi.)

Bir kez körlük Gloucester'ın vücudunun hayvani gerçeğini bilince itince Gloucester'ın nihai olarak öğreneceği şey, vücuttan kaçmak değil, 'duygusal olarak görmek', (potansiyel olarak başıboş bir benliğin simgesi olan) görüşün şefkatli duyular tarafından içeriden sınırlandırılmasına izin vermektedir. Gloucester'ın vücudu onun maddi dünyayla iletişim tarzı

haline gelir (Dover'a giden yolu koklayarak buhur) ve bu tarz onun piç oğlunun sözel hilekârlığından daha güvenilirdir. Politik toplumun en uçtaki sınır noktasında –Dover kayalıklarında– bu kurgular, alabora olup bir tür hakikate dönüşmek üzere, Edgar'ın verimli bir biçimde aldatıcı olan hizmetleri tarafından üretilebilir. Vücutun bu acı veren yeniden keşfi Lear'ın da öğrenmek zorunda olduğu şeydir. Şeylerin acımasız maddiliğiyle yeniden temas kurmak, bir kimsenin, hayal ettikleriyle kıyaslandığında hiçbir şey olduğunu keşfetmek, tam da bu edim içinde, bir şey haline gelmektir:

“Evet” dediğime “evet”, “hayır” dediğime “hayır” dediler hep! Yaltaklanmayla söylenen “evet” ile “hayır” Tanrı'ya inananlara yakışmaz! Ama yağmurlar iliklerime işleyip rüzgarlar beni titrettiğinde, gökgürültüsü çağrılarima kulak verip susmadığında, ne mal olduklarını anladım, kokularını aldım. Hadi oradan, onlar sözünün eri değil! Bana her şey olduğumu söylüyorlardı. Yalan, koca bir yalan, hummaya başışıklı değilim işte. (IV. vi.)

Her “evet” denilene “evet”, her “hayır” denilene “hayır” demek, hiçbir şey söylememektir; Lear bu hakikatin ‘kokusunu almış’, katı sınırları fırtına tarafından soğuğa maruz bırakılan vücutu kısıtlayarak bu hakikati çifte değerli bir biçimde birleştirmenin maddesi aracılığıyla soğurmuştur. Kendi hiçliğinizi bilmek bir şey haline gelmektir, tıpkı Soyta'nın kendi aptallığını bilmesi ve diğerlerinininkini görebilmesi nedeniyle aptallardan daha akıllı olması gibi.

Linguistik-olmayan hayvanlar gibi saf bir biçimde bedensel olmak, esas olarak edilgin olmak, kişinin doğasının biyolojik belirlenimleri için bir av hayvanı olmaktır. Duyusal şefkatle sınırlandırılmamış olmaktan kaynaklanan acımasız bir etkinliğe rağmen Goneril ve Regan, bu anlamda, temel olarak edilgindirler, gerçek hislerini başlangıçta gizlemelelerinin ardından kendilerinin ne olduklarını tahrif etmeyi beceremezler. Bu anlamda, onlara benzer bir biçimde, kendi ‘oluş’una şaşmaz bir biçimde sadık olan Cordelia'nın hakiki kızkardeşleridirler. Edmund da kendisini eşit derecede doğa tarafından sabitlenmiş hisseder (“Ben piç olarak ana rah-

mine düşerken, en saf yıldız göklerde parlasaydı bile, ben neysem o olurum yine" (I. ii.)), ama kendi belirleyenleri üzerinde şeytani bir biçimde düşünerek onların körlemesine kölesi olmaktan kurtulur. Edmund, kendininkileri gayet iyi bildiği için başkalarının iştahlarını kendi avantajı doğrultusunda hassas bir biçimde yönlendirebilen, kendini-yaratan bir oportünisttir. Iago gibi Edmund da, fiziksel akrabalık bağlarına karşı hasmane bir tavırla, babasıyla erkek kardeşi arasındaki ilişkileri koparmaya kararlı bir biçimde, öncelikle dili gizemselleştirme düzeyinde hareket eder. Kaçınılmaz olarak zaten içinde bulunulan durumu bilinçli bir biçimde ele geçirmek suretiyle, sınırı kısmen aşmak mümkündür; ve aynı şey, küçültücü sınıra, en sonunda onu aşmak üzere boyun eğerek, Lear'ın körlemesine sürüklendiği perişanlık ve kuruntuyu telaşsızca kucaklayan Edgar ve Kent için de geçerlidir. Oyun, diğerlerinin gereksinimleri nedeniyle vücudun sınırları içinde hapsolmanın yaratıcı edilginliği ile kişinin yalnız ve yalnız kendi iştahlarının bir işlevi olmasının yıkıcı edilginliğini birbirinden ayırıştırmanın peşindedir. Bilinç için, tamamıyla vücuda bağımlı olmak, sınırın yabani bir kölesi olmak demektir; buna karşın saf bir biçimde etkin olmak da sömürücü bir bireyciliğin anlamsız özgürlüğü için bu fiziksel bağların hileyle üstesinden gelmek demektir. Her iki oluş tarzı da bir tür hiçbir şeydir ve oyunda 'bir şeyler' ancak, bir tür-lü ele geçirilemeyen ve düzensiz aralıklarla göze çarpan bir biçimde, bu iki tarz arasındaki diyalektikte ortaya çıkar. *Kral Lear*'ın araştırdığı paradoks şudur: Beşeri hayvan için kendi sınırlarını aşmak 'doğal'dır ama bu kendini aşmaya yönelik yaratıcı eğilim aynı zamanda yıkıcılığın da kaynağıdır. Kendi doğalarına 'sadık olmamak' insanlar için doğaldır: Kültür ya da tarih diye adlandırdığımız şey, sabitlenmiş sınırların açık uçlu bir dönüşümüdür, katıksız iştahın ya da zengin artığın hassas ölçüyü aşmasıdır. Fakat bu süreç vücudun sınırlarını haddinden fazla ihlal ettiğinde duyusal şefkatin bağlarını zedeler ve fiziksel yaşamı yiyerek beslenmeye başlar. Kibirli, kendini beğenmiş bir bilinçlilik sert bir biçimde düzenin kurallarına uymaya davet edilmeli, şiddetle yaratıksal varoluşun sıkıştırılmış sınırları içine geri çekilmelidir.

Sorun bunun, tarihe sahip bir hayvanı diğer doğal türlerden ayıran şu otantik kendini-aşmanın ateşini söndürmeksizin nasıl yapılacağıdır.

Bu zorlu diyalektik, bir norm ya da ölçüyü eşzamanlı olarak hem kabul edip hem de onun ötesine gitme sorunu olarak saptanabilir. Aşırılık, tuhaf bir mantıkla hiçliğe devrilererek, böylesi bir ölçüyü fazlalığıyla doldurup batırabilir; ama aynı zamanda erkek ve kadınları, hayvanların –ya da daha doğrusu Goneril ve Regan'ın– insani olmayan kesinliğinden ayıran da böylesi bir aşırılıktır. İki kızkardeş babalarının neden şövalyelerden oluşan bir maiyete sahip olmak istediğini anlayamazlar ve Lear'ın maço haydutlardan oluşan çetesine bakan birisi kızların derdini anlayabilir. Ne var ki Lear'ın yanıtı etkileyicidir:

Yoo, ihtiyaç değil sağduyu!

En sefil dilencinin bile ihtiyacından fazlası bulunur çıkınında.

İhtiyacı olandan fazlasını vermezsen doğaya,

Hayvanunkinden farkı kalmaz insan hayatının da (II. iv.)

İnsanların fiziksel olarak yaşamlarını sürdürmeleri için ihtiyaç duyduklarından daha fazlasıyla hoşnut olmalarının hiçbir nedeni³ yoktur; talebin kesin ihtiyacın ötesine geçmesi gerekliliği, kültürün onun doğası olması gerekliliği beşeri hayvan için yapısal bir niteliktir. İnsan türünü diğerlerinden ayıştıran şey, kesin sınırın bu savurganca ihlal edilme kapasitesidir, tıpkı oyunun ilk sahnesinde de açığa çıktığı gibi insanları diğer türlerden haddi hesabı olmaz bir biçimde daha yıkıcı kılan şeyin kaynağında da bu aynı kapasite yatmaktadır. Artık (*surplus*), radikal bir biçimde çifte değerlidir, özellikle de ekonomik yaşamda. Çok fazla maddi mülkiyet kişinin arkadaşlık duygularını, o kişinin duyularını diğerlerinin sefaleti karşısında duyarlı olmaktan çıkararak köreltir. Eğer bir kimse bu perişanlığı hakikaten hissedebilirse, kesin bir biçimde duyulara kaydedebilirse, o zaman o kişi, re-

³ Buradaki 'neden' sözcüğü ile yukarıdaki altında bulunan 'sağduyu' sözcüğü *reason* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır.

fahın temelden ve geri döndürülemez bir yeniden bölüşümü vasıtasıyla artığını fakirlerle paylaşmaya yönelecektir:

Ey dünyanın yüce ve kudretli kişileri,
İşte size kayıtsız yüreklerinizi iyileştirmenin ilacı:
Bu zavallıların çektiklerini siz de çekin ki,
İhtiyacınızdan fazlasını onlara verip
Tanrıların şimdikinden daha adil olduğunu gösterebilesiniz.
(III. iv.)

Şehvete doymuşlara, başkalarını düşünmeden bollukta yü-
zenlere,
Vurdumduymaz, kayıtsız yaşamlarıyla,
Siz tanrıların ilkelerini hiçe sayıp köle edenlere
Gösterin gücünüzü vakit geçirmeden,
Ortadan kalksın bu dengesizlik,
Herkes ihtiyacı kadar edinsin artık. (IV. i.)

Cordelia'nın babasına karşı takındığı bağışlayıcılık, katı adalet taleplerinin karşılıksız aşırılığı, söz konusu yıkıcı artığın imgesi karşısında dengelenir. Bu, içinden bir şeyler çıkabilecek bir tür hiçbir şeydir, borç hesabına girmeyi reddediştir.

Kral Lear oyunu, insanlara dair fazlalık ya da aşırılık olan şeyin, sürekli vücudun sınırlarını aşan dilin kendisinden daha az bir şey olmadığını telkin eder. Edgar "Bu en kötüsü, diyemedikçe en kötüsü değildir" (IV. i) der. Nihai bir sınıra ad vermekle, konuşma, kendi telaffuzunu kendi performansıyla iptal ederek, bu sınırı tam da bu adlandırma edimi içinde aşar. Dil, biyoloji karşısında üstünlük sağladığımız şeydir; ama iki ucu boklu değnektir. Goneril ve Regan'ın safi işlevsel olana indirgenmiş olan konuşmaları dikkatli bir biçimde kesindir: Goneril, Edmund'u bir haberci olarak kullandığında ondan 'dil dökmesi'ni ister. Edgar'ın dili ne kadar ayrıntılı işlenmiş bir biçimde kafa karıştırıcıysa kılık değiştirmiş Kent'in dili de o kadar karikatürümsü yalınlığa sahiptir; Oswald'ın züppece üslubu (açıklamalarının "ne uzun ne kısa, orta karar" olduğu söylenen) Kent'i, onu lüzumsuz bir harfmiş gibi hakaretamiz bir biçimde reddetmeye kışkırtır. Oyundaki diğer birçok şey gibi dilin de, kendisini, çok fazla ile çok az arasındaki o ele geçmez noktaya yerleştirme

sorunu vardır belki, biçimsel olarak kesin ama sevecenlikte cömert olan Cordelia'nın söylemi bunun dışında tutulabilir. Cordelia oyundaki ilk ortaya çıkışında, Lear'a, sevgisinin her ne kadar özgürce verilmiş olsa da gelecekteki kocasıyla onun arasında bölünmesi gerektiğini hatırlattığında müsrifliği ve sınırlandırmayı harmanlar; aynı denge Cordelia'nın fiziksel kök salmışlık ile tinin özgürlüğünü birleştirmesinde de mevcuttur. Bu anlamda, Cordelia sembolik olarak oyunun biçimsel karşıtlıklarının çoğunu çözer.

Ama tek bir sorun vardır, Cordelia ölür. Edgar'ın kapanış sözleri –“Söylemen gerekeni değil hissettiğini söyle” – basmakalıp bir söz değildir.⁴ Cordelia'nın temsil ettiği, vücut ve dilin organik bütünlüğünü, göstergelerin duyular tarafından şekillendirilmesini ifade eder; ama oyun aynı zamanda hissettiğini söylemenin pek de kolay bir iş olmadığını göstermiştir. Eğer insan doğası için kendisini aşmak onun yapısal bir niteliğiye ve eğer dil bunun gerçek işareti ve aracıysa, o zaman linguistik hayvanın tam da çekirdeğinde, göstergelerin şeylerden kopup başıboş hale gelmesini, bilincin fiziksel bağları ezip geçmesini, değerlerin elden kaçıp gidivermesini ve normların yıkıcı bir biçimde ayaklar altına alınmasını ‘doğal’ kılan bir çelişki olduğu görünür. Ne var ki bu basitçe sabit karşıtların bağdaştırılması meselesi değildir: İnsan denen yaratığın maddi yapısındaki, kökünden sökülemez bir çelişki olarak görünen şeyin düzenlenmesi meselesidir. *Kral Lear* bir trajedidir, çünkü bu çelişkiyi apaçık ortaya koyar ve hiçbir şiirsel sembolizmin onu çözmeye yeterli olamayacağını farkındadır.

⁴ Bu dizelerin basmakalıp olduğunu söylemek Franco Moretti'nin *Signs Taken As Wonders* (Londra, 1983) adlı kitabında çok ender rastlanan kör noktalardan biridir; kitabın ikinci bölümü ise Elizabethyen ve Jacobean dönem trajedisi üzerine çarpıcı bir özgünlüğe sahiptir.

II

Sıkı mübadele saplantısı, orta sınıf faydacılığının tipik bir özelliğidir; aristokrasi geleneksel olarak daha müsriftir. Bu, Shakespeare'in son büyük müsriflerinden biri olan Atinalı Timon için de kesinlikle geçerlidir; dostlarının getirdiği hediyelerin kat be katını onlara geri vererek o hediyeleri muzafferane bir biçimde alt eden Atinalı Timon'un dostlarına gösterdiği grotesk cömertlik bencilliğin inceltilmiş bir biçimidir. Timon'un verışı diğerlerinin cömertliğini iptal etmenin ve ilk hamleyi yaparak alt etmenin bir yoludur; nasıl alınacağını öğrenmeyi reddettiği için gerçek bir hediye ne olduğunu bilmez. Timon için verme edimi bizzat o edimin estetik heyecanıdır; herhangi birine herhangi bir şey hediye edecek olan bir insan, kullanım değerlerine ve özel kişilere, en hasis ruhlu cimri derecesinde fevkalade kayıtsızdır. İçsel erdemleri ayaklar altına alan Timon'un yüce gönüllülüğünde acımasız bir biçimcilik ve soyutlama vardır; aklına estiğinde artığını ayırım gözetmeksizin ortalığa saçar. Bu nedenle durmak bilmez yayılmacılığında bütün tikel değerleri rahatsız eden cömertliği daha ziyade paraya benzer. Tıpkı Şair'in dizginlerinden boşanmış imgelemi hakkında söylediği gibi:

Serbest kalemim ufak şeyler üstünde durmuyor,
Engin bir balmumu denizinde yüzüyor sanki. (I. i.)

Bu karşılıksız cömertlik kelimenin gerçek anlamında kendini yıkıcı hale gelir, Timon giderek daha fazla borca batır; ve bu durumda kendisine hakim olan homurtulu mizantropi, eski dönemdeki hayırseverliğinin yalnızca tersyüz edilmiş bir imgesidir. Ayırım gözetmeksizin bütün bireyleri yargılamak, kayıtsızca hepsini ödüllendirmek kadar soyuttur. 'Her şey' ve 'hiçbir şey' bir kez daha karşıt olmaktan ziyade dost olarak ortaya çıkarlar. Oyunun, ana anlatısına, ilk bakışta ilgisizmiş gibi görünen, Alcibiades'in kavga sırasında birisini öldüren bir arkadaşı için Senato'dan af dilemesi merkezinde gelişen bir yan öyküyü eklemesi (her ne kadar bazı akademisyenler böyle düşünse de) tesadüfi değildir. Timon'un savurganlığının Shakespeare'e merhamet ve adalet, kısasa kısas konu-

larını hatırlatması mantıklıdır. Timon havai hamiliğinde ne kadar biçimciyse Senato da Alcibiades'in arkadaşının ölmesi konusundaki ısrarında da o kadar biçimcidir; daha önce de gördüğümüz gibi yasa tikel bireyler karşısında soğuk bir biçimde kayıtsızdır ve böylece ironik bir biçimde Timon'un sözde cömertliğini taklit eder. Böylesi soyut bir biçimcilığe karşıt olarak, merhamet özgül hafifletici etkenlere dikkat çeker ve Alcibiades bu hafifletici etkenlerin göz ardı edilecek yerde adaletin iddialarını yumuşatması gerektiğini iddia eder:

Öldürmek günahların en büyüğüdür elbet;
Ama korunmak içinse hoşgörülür haklı olarak.
Öfkeye kapılmak tanrılara saygısızlıktır,
Ama hangi insan vardır öfkeye kapılmayan?
Suçluyu yargılarken unutmayın bunları. (III. v.)

Ne var ki Senato bunlardan etkilenmez ve Alcibiades gaddar sözleri için değilse de acıları yüzünden sürgüne gönderilir.

Eğer Atinalı Timon yürekten sempatiimizi tam anlamıyla cezbetmiyorsa, Shakespeare'in diğer iki aristokrat müsrifi, Antonius ve Kleopatra, bunda daha başarılıdır. Belki de bu oyuna en zihin açıcı yaklaşım W. B. Yeats'ın yapıtları aracılığıyla edinilebilir. Yeats çürümekte olan bir aristokrasinin, sömürdükleri İrlanda köylülerini acıklı bir biçimde ele alan Anglo-İrlandalı Nüfuzu'nun sözcülüğünü kendine vazife edinmişti; ve Yeats'ın onların yok oluşunu müdafa edişi, kasıtlı bir meydan okuyuş, orta sınıfın eli sıkı hesap kitapçılığı karşısında kahramanlık ruhunun pervasız bir göklere çıkarılması biçimini aldı. Eğer aristokrasi miadını doldurmuşsa pekala sızlanma yerine bir silah patlamasıyla, şeytani bir biçimde kendi mezarının köşesinde dans ederek, enerjisini küçük burjuva tutumluluğunu kibirlice küçümsemekle israf ederek ve sonunda yaşadığı gibi ölerек göçüp gidebilir. Eli kulağında ölümüyle karşı karşıya kalan aristokrasi sefil bir gereklilikten kahramansı bir fazilet çıkarır; Yeats tarihsel olarak kaçınılmaz olanın direnişine rağmen hoş bir Nietzschevari cesaretle neşelenerek aristokrasinin düşüşünün trajedisini ebediyetin estetik yapaylığı içinde toplar. Kayıp, kazanım haline gelir, talihin en düşük noktası zirveye dönüşür,

çürüme muzaffer bir sanat eserine çevrilir. Bu aristokrat ya da *Übermensch*⁵ etikte, her bir birey ötekilerle kıyaslanmaksızın ya da bir ortalamaya boyun eğmeksizin kendini üreterek ve kendini hoşnut ederek kendi özerk ölçüsü haline gelir. Thom Gunn'ın hovarda bir aristokrati da konu edinen şiiri, 'Lerici' bu durumu iyi bir biçimde ortaya koyar:

Byron denizin takibine değerdi: Dokunuşu,
Suya hükûmran, bir nihayete kadar
Tepki verebileceği bir seyirciydi.
Güçlü yüzücüler, balıkçılar, kaşifler:
Öylesine yüceltirler ölümü meyvesiz bir şiddetle,
Elde avuçta kalan üç beş kuruşu dağıtarak.

Eğer bu şiddetli kendini-harcayış otantik olmak durumundaysa, yine de, bir yandan kendi tarihsel umutsuzluğuna soğukkanlı bir gözle bakmak zorundadır. Tasasız aristokrat bildirim, umutsuz beyhudeliği sürekli olarak onun altını oydukça, parçalayıcı bir ölüm isteğiyle ölümüne terk edilir.

Antonius'un Kleopatra'ya düşkünlüğünün "ölçüyü aştığını" belirten sansürcü bir ifadeyle başlayan *Antonius ve Kleopatra*'yı şekillendiren de bu Nietzschevari ya da Yeatsvari etikdir. Mısır dünyasının umutsuz kumanı şudur: Ancak ve ancak ölçüyü yeterince müsrif bir biçimde aşabildiğiniz takdirde onun derecelere ayırıcı tiranlığından kurtulmuş olarak yeni bir aşkınlık mücadelesi verebilirsiniz. Asi, başına buyruk bir kendini-harcayış ("Hesaba vurulabilen aşkıta dilencilik vardır"), şeklini değiştirebilecek kadar radikal bir biçimde ortalamayı baltalar, böylece Antonius ve Kleopatra kendi kendilerinin biricik normları, kendilerinin ötesinde hiçbir şeyle ölçülemeyen yeni bir yaratım haline gelirler. Tamamıyla sefih ve perişan olmak, garip bir mantıkla, kendini tersine çevirip zafere dönüştürebilir (Yeats'in 'trajik neşe'si); ve oyun, süreçlere dair -uç noktalarına itildiklerinde devrilip karşıtlarına dönüşen- bu türden diyalektik imgelerle doludur. Antonius ile Kleopatra'nın ilişkisi küçük bir odayı her yer haline getirir, bu küçük oda tek kıstas haline gelir, bu

⁵ *Übermensch*: (Alm.). Üstün insan. —çev. notu

kıstas sayesinde aksi takdirde boş ve anlamsız hale gelecek bir dünya anlam kazanır; faydacı Roma'nın katı oranları, yoğunluk ve aşırı bolluk ile bağlantılı olarak oldukça farklı bir değer ölçüsü uğruna reddedilirler. Kleopatra "tarifi imkânsız, emsalsiz sevgili" dir; Antonius'un düşüncelerini belli etmeyen bir ifadeyle, kalın kafalı Ledipus'a yaptığı timsah tasviri, bir şeyin kendinden başka herhangi bir şeyle tanımlanmasının olanaksızlığını sömürür:

Tam kendi biçimindedir, bayım; kendi eninde kendi boyunda; hep kendi ayaklarıyla yürür. Kendini besleyen şeyleri yiyerek yaşar; canı çıkınca da bir başka bedene göçer. (II. vii.)

Troilos ile Kressida'nın öznelci Troyalılarının durumunda da olduğu gibi, hiçbir nesne doğası itibarıyla değerli değildir ve bu nedenle aralarında bir seçim yapmanın hiçbir rasyonel zemini yoktur. Antonius'un ihtiyatsız bir biçimde aldığı kararda değil de denizde savaşma kararı, meydan okurcasına kendi yararına gerçekleştirilmiş, klasik varoluşçu anlamda bir *acte gratuit*'tir. Bu, süratle bütün tersliklerin düzeleceği ölüme gitmenin etkili bir yoludur.

Öyleyse oyun Shakespeare'in tanınmış çelişkisinin bir tezimini –artık, aşırılık– eline geçirir ve onu karşıtıyla (adil mübadele) bağdaştırmaya çabalamaktan ziyade onu öylesine fanatik bir yoğunlukla yaşar ki bu şiddetli orantısızlaştırmanın bizzat kendisinden aksi türde bir değer çekip çıkarılır. Kısmi ve tek taraflı olarak bilinen şey, muğlak bir biçimde doğurgan ve öldürücü bir kurgu içinde, kendisini nihai olan olarak görür. Zamanın her boş anını ateşli hazla tuka basa dolduran ve her ölüm duyumunu esrik bir sanat eserine dönüştüren ölüme yönelik bu kararlı yaşayış politik sorumsuzlukta son sözü söyleyendir ve kendisinin böyle olduğunu bilir. *Antonius ve Kleopatra*'da gelenekselci toplumsal düzen, gösterişli bir biçimde kendisini yakıp kül eder, ölümünden güçlülükle son bir kibirli zafer çekip çıkararak kendisini hareket ile çürütüp çökertir. Yaratıcı bolluk ve köstekleyici fazlalık neredeyse birbirinden ayrıştırılması imkânsız hale gelir. Toplumsal düzene uygun düşmeksizin Antonius ve Kleopatra kendilerini kurban etmelerinin ateşiyle Roma'yı hesaplamanın zayıf pragmatizmi-

ni aydınlatırlar. Oyunun insafsız derecede gerçekçi karakterlerinin yaşını başını almış zampara Antonius ile onun hırçın orospusu Kleopatra hakkında söylemek zorunda kaldıkları şey aynı anda hem son derece yerindedir hem de fevkalade alakasızdır; politikanın dili artık değerlin söylemiyle birleşmez ve oyun basitçe onların çelişmesini oyunlaştırır, Brecht'in 'karmaşık görme' dediği şeyi, onu çözmeye yeltenmeksizin, pratiğe geçirir. Politik arenadan sürgün edilmiş durumdaki yaratıcı fazlalık kendisine ait bir boyutun içine itilip serbest bırakılır, tarihten bir hayli kopartılmış olarak kendisinin kendini hoşnut edici ilkesi haline gelir. Bu şiirsel aşkınlık aynı zamanda onun yenilgisinin ölçüsüdür.

Oyunda politik düzeni yapıbozumuna uğratan şey arzudur ve bunun cisimleştiği kişi Kleopatra'dır. Tahmin edilebileceği gibi ataerkil bir tarzda, Kleopatra rahatsız edici tutarsızlığında bütün tutarlılıkları iptal eden, kaprisli ve kendiyle-çelişir birisi olarak resmedilir. Denilebilir ki o, saf heterojenliktir, herhangi bir istikrarlı konumdan sakınan bir 'sonsuz çeşitlilik'. Yuvarlak hatlı bir 'karakter' olmaktan ziyade karmaşık bir itki akışıdır; tutarsızlık içindeyken duyduğu neşe, kamusal dünyayı alt üst etme tehdidinde bulunan duyusal yaşantıda 'feminen' bir dürüstlüğü vücutta getirerek, Octavius'un 'merkezilik' hakkındaki görüşlerini alaya alır. Bu nitelikten hem korkan hem de ona hayran olan oyun, Kleopatra'yı aynı zamanda Doğanın bir imgesi haline getirerek bu niteliği kapsamaya çalışır. Eğer kadın ataerkil düzen için hilekar hüner ise (Kleopatra son derece yetenekli bir aktristtir), aynı zamanda bununla çelişkili olarak tam anlamıyla doğal olandır da. Sanki Kleopatra Doğanın genişliğine ve kendiliğindenliğine sahip gibidir; nasıl Doğa sonsuz çeşitlilikte karşıt itkilere ev sahipliği yapıyorsa Kleopatra da her şeyi kendinde içerir (her şey Kleopatra 'haline gelir'). Kleopatra kendi içinde sabit bir kimliğe sahip değilse bile, yine de içinde bütün yaratımın kendini yenilediği, çatışan halet-i ruhiyelerin birbirine yaklaştığı (azarlamak, gülmek, ağlamak) ve her tutkunun kendisini 'doğru-dürüst ve hayran olunası' kılmaya çabaladığı mekânın ta kendisidir. Böylelikle onun yıkıcı 'feminen' değişkenliği, kalabalıkları kendi varlığında

uyumlu hale getirdiğini kabul eden bir anlayışla dengelenir. Bunun etkisiyle ortaya çıkan şey, en 'doğa dışı' kapris, entrika ve yapmacıklık ile Doğanın kendisinin tükenmek bilmez çeşitliliği ve değişebilirliği arasındaki sınır çizgisinin bulanıklaşmasıdır; tıpkı Enobarbus'un ona düzdüğü methiyenin ("Oturduğu tekne cilalanmış bir taç gibidir") ustalıklı bir biçimde Doğa ile kültür arasındaki ayrımı, her ikisini de her şeyi kuşatan bir Eros'a ayırıştırarak yapıbozumuna uğratması gibi. Eğer kadın politik olarak yıkıcı bir arzuyu temsil ediyorsa, aynı zamanda, Doğanın kendisi gibi, bütün kültürlerin kaynaklandığı ve görünüşte onların küçük tikelliklerini aşan büyük politika-öncesi matrisi de simgeler. Bu anlamda kadın hem anarşinin hem de düzenin tarafında görünür, buna rağmen simgelediği düzen politik olandan 'daha derine' hükmeder.

Eğer Kleopatra bütün şeyleri, bir niteliği bir diğerine çevirerek ("en aşağılık şeyler/O'nun şahsında kendi hallerine gelirler") kendi tözüne dönüştürüyorsa, o zaman sıkıntılı bir biçimde, Shakespeare'in diğer eserlerinde de işbaşında olan potansiyel anarşik güçleri hatırlatır. Bütün şeylerin birbiriyle mübadele edilebildiği mekân olmak, bir tür yapıştırıcı ilke olmak demektir; bu, tehlikeli bir biçimde eşitleyici bir türden de olsa ve bu nedenle düzen içinde bir çeşitlilik imgesi olarak sunulabilse de. Bunun Shakespeare'de en önde gelen adı Doğadır; en sonunda, onu kuşatan tarihsel sorunların 'gizemselleştirici' bir çözümünü için ileride döneceği Doğa.

Doğa

Beğendiğiniz Gibi, Kış Masalı, Fırtına¹

Hem *Kral Lear* hem de *Atinalı Timon* ilkelcilik (*primitivizm*) doktrinini, yani uygarlığın tahribinden uzak, 'doğal' halindeki insanoğlunun idealleştirilmesini tasavvur eder ama yalnızca reddetmek için. Bu aşırı duygusal mitin karşısında her iki oyun da, kültürün insanoğlu için 'doğal' olduğunun, ne kadar çok uygar borçlarımızdan sıyrılırsak sıyrıalım hiçbir zaman çatal kullanmayan yaratık insana dönüşmeyeceğimizin -çünkü basit kültür-öncesi varlığın kendisi de kültürel bir kurgudur- farkındadır. Her zaman bulacağınız şey bir linguistik hayvan olacaktır, doğası kendisinin ötesine geçme gücünü taşıyan bir hayvan. *Lear*'m vücut/giysiler metaforu, oyunun kendisinin de farkına vardığı gibi, Doğa ile kültür arasındaki ilişkilerin fazlasıyla basite indirgeyici bir imgesidir. Oysa Shakespeare bu ikili karşıtlığı, her iki öğenin de diğerinin içinde nasıl mevcut olduğunu göstererek yapı-bozumuna uğratar; ve bu tarzda yazdığı ilk ana denemesi *Beğendiğiniz Gibi*'dir. Bu oyun Doğa ve yapaylığın düşman oldukları kadar müttefik de olduklarını yeterince iyi gösterir, özellikle çifte değerli bir biçimde kendiliğinden ve yapay olan coşku, erotik aşk söz konusu olduğunda. Oyunun bir bölümünde kılık değiştirmiş olan Rosalind kendisini sevgilisi Orlando'ya oynar; ama Shakespeare için her kendini-sunum bir tür oyun-oynamadır, Jaques'ın insanın yaşları üzerine yaptığı büyük konuşmasında olduğu gibi, doğal ge-

¹ Kuramsal arkaplan için bakınız: Raymond Williams, *The Country and the City* (Londra, 1973) ve *Problems in Materialism and Culture* (Londra, 1980), 3. Bölüm.

lişmenin her bir süreci teatral terimlerle sunulabilir. Doğayı korku verici bir biçimde 'öteki' olarak görmek, bu konuşmayı, bir kimsenin narsistik bir biçimde kendi öznel halet-i ruhiyelerinin izini sürebileceği ahlaki bir metin olarak ele almak kadar ideolojiktir. 'Doğanın' budalaları'ndan (bir Soyтары) biri olan Touchstone saray için yas tutar; köylü âşıklar retoriksel yapaylıkla konuşurlar; Jaques'ın bıkkınlık içinde uygarlığı hicvedişinin bizzat kendisi, uygarlaşmış keyfine düşkünlüğün bir parçasıdır. Çoban Corin'in de bildiği gibi ticari değerlerin kırsal ekonomiye nüfuz ettiği ve onun konumunu değiştirdiği bir toplumda basit kırsal kesim ve şehir antitezinden söz edemeyiz.²

Shakespeare'e, son dönem komedilerinde, bu çalışma boyunca izini sürdüğümüz sorunlar için bir tür çözüm sağlayacak olan şey, tam da bu saray/kırsal kesim kutupsallığının yapıbozumuna uğratılmasıdır. Bu çözümün püf noktası Kış Masalı'nda Polixenes ile Perdita'nın sanat ve Doğa üzerine yaptıkları tartışmada bulunabilir:

Perdita	Yaratıcı doğayla işbirliği yaparak
	Onları ebrulaştıran bir sanat olduğunu işittim de.
Polixenes	Olsun; doğayı geliştiren araçlar da
	Doğanın kendi yarattığı araçlardır ancak;
	Doğaya katkıda bulunduğunu söylediğiniz sanat da
	Doğanın kendi yarattığı bir sanattır.
	Görüyorsunuz ya, tatlı kız, bizler
	Narin bir fidanla en yabanıl kütüğü evlendirerek
	Bayağı türden bir ağacı gebe bıraktıracakız
	Daha soylu bir tomurcuğa. Doğayı onaran,
	Daha doğrusu değiştiren bir sanattır bu;
	Ama sanatın kendisi doğadır. (IV. iv.)

Doğa kendi dönüşümünü sağlayan araçları kendisi üretir, kendisinin ötesine geçen şeyi içerir. Bu nedenle, onun ötesine geçen şey –sanat, uygarlık, kültür, dil, aşk– ona dışsal bir ekleme değil, onun tasarımı içinde içsel olan bir şeydir. Eğer

² Beğendiğiniz Gibi ve genel olarak Shakespeare üzerine yapılmış en nüfuz edici incelemelerden biri olarak Malcolm Evans'ın *Signifying Nothing* adlı yapıtına bakınız.

Doğa her zaman kültürel ise, o halde tikel bir kültür de her zaman doğal görülebilir. Bu aşırılık biçimleri –ki kökleri, aş-tıkları ve bu aşmanın kaynağını sağlayan doğal düzenin tam içindedir– meşrudur. Oyunun buna verdiği ad Perdita'nın kendisidir, en yabanıl kütüğe aşılana narin fidan. Aristokratlar avamı aşarlar; ama kendileri de nihai olarak Doğanın ürünleridirler ve ona aşılarmış olarak onu mükemmelliğe taşıyabilirler. Toplumsal kademelerine karşın insanlar arasında temel olarak doğal bir eşitlik vardır [Onun sarayını aydınlatan güneşin/Yüzünü kulübemizden esirgemediğini, /Herkes bir gözle baktığını/Açıkça söyleyecektim ona (IV. iv)], ama yine de bu paylaşılan doğa, bir yandan kökleri ortak bir toprakta tutarken öte yandan hiyerarşik farklılıklar üreterek, uygar adap tarafından inceltip kendisinin ötesinde bir şeye dönüştürülür. Bu nedenle, kişiler arasındaki toplumsal ilişkiler, metaforun paradoksal yapısına sahiptirler: Bireyler hem aynıdırlar hem farklıdırlar. Adalet ve merhamet gibi Doğanın temel düzeyinde de bireylerin hepsi eşit olarak ele alınmak zorundadır; ama bu genel yapının, tikel ayrımları kemirmesine izin verilmemelidir. Bu sınıf ve mevki ayrımlarının kendileri doğaldır çünkü bir biçimde Doğa tarafından üretilmişlerdir; çünkü Doğa aynı anda hem amorf, parçalanamaz bir süreçtir hem de kesin ayrıştırmalar içeren bir yapıdır. Perdita'nın çiçekler hakkındaki fevkalade konuşmasının önemi Doğayı hem cömert hem de tikel olarak göstermesidir. Akıcı, çeşitli, tükenmek bilmez bir enerjidir ama aynı zamanda verili bir içsel değerler yapısıdır. Bu nedenle Shakespeare'in düzen bozucu olmayan bir tür aralıksız heterojenlik hayal etmesine olanak sağlar; aynı zamanda ona, hukuktan daha az uyarıcı bir biçimde şekleleştirilmiş ortak bir insanlık figürü de sağlar çünkü eğer hiçbir şey Doğadan daha yaygın bir biçimde genel olamıyorsa, hiçbir şey ondan daha dünyevi ve daha dolaysız da olamaz.

Doğa kavramı aynı zamanda ortak ve kişisel mülkiyeti bağdaştırır. Herkes Doğaya ait olduğu için herkes birbirine aittir; ama yine de son komediler, baba-çocuk ilişkisine otantik bireysel iyeliğin bir paradigması olarak çok önem verir. Çocukların bir anlamda, yalnızca Doğadan türetilmiş olarak

banaya aittirler, ama aynı zamanda yaşamımın ve emeğimın damgasını taşıyan, içinde kendimi kesin bir biçimde yansıtmış olarak bulduğum, benim yabancılaştırılmaz ürünlerimdirler. Böylece özel mülkiyet aristokrasiyle beraber doğallaştırılır. Görevi, tikel bir toplumsal düzeni, onu Doğanın değişmezliği ve kaçınılmazlığı ile doldurarak doğallaştırmak olan söylem genellikle ideoloji olarak adlandırılır; bu nedenle son komediler terimin çok hassas bir anlamında ideolojiktir.

Şunu belirtmek gerekir ki Shakespeare'in ikilemelerine bulunduğu 'çözüm', 'Doğa' sözcüğünün anlamında mantıksal bir kaymaya dayanır. Çünkü Doğanın, kendi transfigürasyonunun (şeklen değişiminin) araçlarını ürettiğini söylemek, kısaca, önemsiz bir biçimde dünyadaki her şeyin dünyevi malzemedan kaynaklandığını söylemek anlamına gelir. Bunun, sanat ve kültürün bu nedenle kelimenin değer-yüklü anlamında 'doğal' olduğunu ima etmesi gerekmez; yani beşeri refaha yararı dokunacak şekilde ahlaki olarak arzulanan bir şey olmak. Nükleer silahlar bir anlamda doğaldır ama bir yandan da doğal değildir. Bu nedenle son komedilerin 'çözümleri' yalnızca Doğanın gerici bir gizemselleştirilmesine değil, aynı zamanda mantıksal bir yanlışlığa da dayanır. Eğer Doğa her zaman kendi artığını kendi içinde zaten taşıyorsa, şimdiye kadar sorguladığımız çeşitli 'yaratıcı' aşkınlıklar ölçüsünde normunun bir parçası olarak verili olanın dönüştürülmesini de -ki cinayettir- muhtemelen içerir. 'Aşkınlığın' olumlu ve olumsuz biçimleri arasında ayırım yapmanızı sağlayacak ölçütü ise, öyle görünüyor ki Doğa kesin olarak sağlamayacaktır.

Doğa ile kültür arasındaki uzlaşma, ayrılmaz bir biçimde, vücutun ve dilin birleşmesidir. Çünkü her ne kadar toplumsal bir ürün de olsa vücut, aynı zamanda biyolojik bir veridir ve dil, Shakespeare için kültürün -onun sınırlarını aşan ve dönüştüren- birincil simgesidir. Perdita, denizdeki bir dalga gibi dans eder, onun vücutunun ta kendisi belagatli bir söylemdir. *Fırtına*'nın açılışında, boranın hışmına uğramış gemideki Milanolu soyluların panik içindeki yorumları beyhude konuşmanın, doğrudan fiziksel eylemle çatışan bir dilin örneğidir:

- Antonio Reisin nerde, sen onu söyle!
- Tayfabası Duymuyor musun düdüğünü? Ayağımıza dolaşacağınıza, aşağıya kamaralarınıza kapanın siz! Rüzgâra koltuk çıkıyorsunuz böyle.
- Gonzalo Yok canım! Aşağıdan al sen biraz!
- Tayfabası Deniz aşağıdan alsın da! Haydi yaylanın burdan! Kralmış, prensmiş, bu delibozukların pek umurundaydı sanki! Doğru kamaralarınıza! Susun be, karışmayın işimize!
- Gonzalo Anladık da, teknende kimler var, onu da unutma ama!
- Tayfabası Nefsinden aziz biri değil herhalde. Sen ki koca bir müşavirsin, bu başkaldıranlara söz geçirebilir, ortalığı yatıştırabilirsen, aferin, biz de gayrı el vurmamız halatlara. (İ.i.)

Dilin kendisi fırtınaya boyun eğdirecek güce sahip değildir ve Doğa isimleri umursamaz; yolcularının boş lakırdılarından gına getirmiş gemiciler Doğaya maddi emekle hükmetmeye çalışırlar. Fakat bir sonraki sahneye geçtiğimizde, bu sahnenin tamamının, Prospero'nun sihirli sanatının -Doğayı fiziksel olarak dönüştürmeye gerçekten muktedir olan yaratıcı kelamın- ürünü olduğu bir anda açığa çıkar. Prospero'nun dilinin adı Ariel'dir; onun kelamını eylem içinde simgeleyen, arzularının kesin, akıcı icrası olan Ariel. Ariel kendi içinde hiçbir şeydir, bir yanılsamadır, tıpkı maddi vücuttan ayrılmış olan dil gibidir; ama Prospero'nun vücudunun bir uzantısı olarak işlediği için belirli bir maddi biçim alır. Diğer bütün insanlar gibi, Prospero da fiziksel sınırlara bağımlıdır ve merhamet hissine karşı savunmasızdır; ama yaratıcı kelamı vasıtasıyla, yani Ariel vasıtasıyla, bu sınırları ihlal edebilir ve tıpkı dil gibi, her yerde mevcut olabilir. Ariel vasıtasıyla, fırtınanın gadrine uğramış saray erkânının aksine, konuşması fiziksel eylemin gücüne, kesinliğine ve dolaysızlığına sahip olur. Vücudun, dile benzer bir biçimde, bu her yerde mevcudiyeti örtük olarak mülkiyetçi bireyciliğin durağan ve aç gözlü vücuduna karşıttır ve hiç kuşkusuz Elizabeth dönemine ait, efkaristik bir biçimde her yerde mevcut olan, tebası arasında paylaştırılmış ama yine de mucizevi bir biçimde bütün olan kralın vücudu mitiyle bağlantılıdır. Vücudun bir

dilin evrensel kullanılabilirliğini üstlenmesi ve dilin de bir tür fiziksel jest haline gelmesi, göstergeler ve şeyler, yaratılmış olan ve doğuştan gelen değerler, özgürlük ve bağımlılık arasındaki yarılmanın tedavi edilmesidir.

Vücudun ve dilin bu ahenkli hale getirilişi tamamlanmış değildir. Kendisini ironik bir biçimde hiçliğe indirgeyecek, havaya savuracak bir özgürlüğü arzulayan Ariel, efendisinin kontrolünden rahatsız olur. Ancak bağımlı olduğu takdirde, özgürlüğü hiçbir şeyden daha fazla bir şeydir. Ariel emek harcamaktan çok eğlenmeyi, Prospero'nun özenle hesaplanmış stratejilerinin icracısı olmaya boyun eğmekten çok kendi havai ve muzip amaçları için gerçekliği manipüle etmeyi arzulayan bir gizli sanatseverdir. Dil daima elden kaçırma ve özerkleşme tehdidinde bulunur ve Prospero'nun zanaatı Ariel'i somut maddi amaçlar içinde sınırlandırmak için biçilmiş kaftandır. Doğanın kendi yaratıcı değiştirmeleri için yarattığı araçlar, her zaman kendilerine ait bağımsız bir yaşama sahip olabilir, kendilerini doğal köklerinden koparabilirler.

Eğer Ariel'in, vücudun yaşamına bağlanması gerekiyorsa, kölevari Caliban'ın da dilin düzeyine getirilmesi gerekir. Ariel ve Caliban, sırasıyla, saf dili ve saf vücudu, bütün kısıtlamaları ihlal etme tehdidinde bulunan bir özgürlüğü ve maddi sınırlara duyuşal bir köleliği simgelerler. Prospero her ikisini de, bu etkinlik ve edilgenlik, bu bağımlılık ve aşkınlık diyalektiğine getirmeye çabalar ki bu diyalektik Shakespeare için prototipik olarak insandır. Bunda da yarı yarıya başarıya ulaşır (Samuel Beckett'in iki Calvary hırsızından birinin kurtulduğunu söylemesi gibi) ki bu da akla yakın bir orandır. Çünkü Caliban dili yalnızca onu [dili] kendisine [dile] karşı çevirmek için öğrenir, efendisinin çabalarını sövgülerle ödüllendirir. Söylem sayesinde ona açılan gelişkin bilinç, onu efendisini öldürmeye girişmek suretiyle sınırlarını aşmaya ayartarak, daha derin özköleliğe sürükler. Alkol gibi dil de akli şişirir ama vücudu aciz kılar: Caliban'ın ağzına içkiyi boca ederken Stephano "Bu meret o senin pürtüklü kedi dilini bile dile getirir" der.

Shakespeare'de sık sık rastlanılacağı üzere, *Fırtına*'da da dil ile vücut arasındaki merkezi kaynaşma evliliklerdir. Hem

Ferdinand hem de Miranda özgürlüğü sınırlılık içinde bulurlar: Ferdinand adanın zindanını Miranda nedeniyle kendisine 'yeterli' bulur, alçakgönüllü Miranda'nın da Ferdinand'dan daha iyi bir erkek bulmaya hevesi yoktur. Cinsel münasebette, vücudun kendisi iletişimsel söylem haline gelir; ve eğer Prospero bu iki kişi arasındaki münasebetin kamusal olarak kurumsallaştırılmasında bu kadar ısrarlıysa bunun nedeni oyunun evlilik dışı cinsel ilişkiyi benimsememesinden ziyade (ki benimsemez), böylesi bir ilişkinin, oyunun daha geniş bir politik birliğe ait tek ileri görüşlü simgesi oluşudur. Ne var ki bir düğün yatağının yayları üstünde politik bir devleti nasıl yöneteceğinizi ya da genç çiftin yeni yaman dünyasının, örneğin ekonomik enflasyonun sorunlarıyla nasıl başa çıkabileceğini anlamak kolay değildir. Bu noktada *Fırtına* seyirciyi alkışlamaya davet ederek ve böylece teatral kurgusallığı kendine ait aygıtlarla vurgulayarak uygun bir biçimde kendisini sona erdirir. Oyunun dikkat çekemediği şey, bütün söyleminin fiilen üstüne çöktüğü göz kamaştırıcı çelişkidir: Doğa ve vücut üzerine inşa edilmiş bir geleneksel toplumsal düzenin bu 'organik' restorasyonu yalnızca Doğanın edepsizce gizemselleştirilmesine, asılsız büyü oyunlarına ve baskıcı ataerkilliğe yaslanmaz, sömürücü, 'inorganik' ticaret burjuvazisinin eli kulağında zaferinin sinyallerini veren kolonyalizmin bağlamı içinde fiilen kurulur.³ Bu küçük uyumsuzluğu dertop edemeyen Shakespeare hatırı sayılır miktarda para ile Warwickshire'ın doğal ortamına geri döner. Böylece en azından her iki dünyanın da kaymağını yer.

³ Bkz. Paul Brown, "This thing of darkness I acknowledge mine": *The Tempest* and the discourse of colonialism'; *Political Shakespeare* (ed. J. Dollimore ve A. Sinfield-Manchester 1985) içinde. Ayrıca bkz. Francis Barker ve Peter Hulme, *Nymphs and reapers heavily vanish: the discursive con-texts of The Tempest*: *Alternative Shakespeares* (ed. J. Drakakis-Londra 1985) içinde.

Sonuç¹

Kendisini kuşatan çatışmalara Shakespeare'in bulduğu ütöpik çözüm -vücut ve dilin organik bir bütünlüğü- tanımını gereği erişilmezdir. Çünkü vücut hiçbir zaman söylem içinde tam anlamıyla mevcut olamaz: Kendi göndergesini 'na-mevcut kılmak' bir göstergenin gerçek doğasının parçasıdır. Daha önce Jacques Lacan'ın da belirttiği gibi simge, şeyin ölümüdür. Dilde, dünya ile gösterim düzeyinde ilişki kurarız, maddi nesnelerin kendileriyle ilişki kurmayız. Bu anlamda, Shakespeare'in birçok oyununun başını ağrıtan göstergenin şeyden yabancılaşması, göstergenin işlev görmesi için yapısal olarak esastır ve oyunlar kurnazca bu hakikatin bilincindedir. Lacan, muammalı bir biçimde 'dil'in varlığın içini boşaltıp arzuya dönüştürdüğünü' de yazar: Çünkü dil farklılıkla, düzdeğişmeceyle (*metonymy*), mevcudiyetin ve yokluğun daimi oyunuyla çalışır, dil yoluna çıkan her şeyi böler ve dağıtır. Bu nedenle 'linguistik bir vücut' deyimi yan yana gelemeyecek iki terimi barındırıyor: Vücut dediğimiz katı, birleşik varlık (*entity*), tam da kendisinin soluğu olan dil tarafından yarılr, kendisiyle özdeş olmayan bir hale getirilir.

Dil ve aracı olduğu tarih, teknolojinin tarihinde de açıkça görüldüğü gibi, vücudun sınırlarını genişletir ve dönüştürür. Kral Lear örneğinde de gördüğümüz gibi, insan yaratıcılığının gerçek işareti, sadece biyolojiye değil tarihe de sahip olmamı-

¹ Kuramsal arkaplan için bakınız: Paul Sweezy ve diğerleri, *The Transition from Feudalism to Capitalism* (Londra, 1978); Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State* (Londra, 1974); ve C.B. Macpherson, *The Political Theory of Possessive Individualism* (Oxford, 1962).

zın nedeni, bu ihlal etme ve ötesine geçme kapasitesidir. Ama göstergeler vücudu aşmaya başladıkça, maddi dünyadan kendilerini ayırarak ve hizmet etmeleri beklenen şeye hükmederek, vücudun duyuşal kontrolünden kaçma tehdidinde bulunurlar. Bu sürecin en berrak örneği belki de Marx'ın *Kapital*'de 'meta fetişizmi' olarak adlandırdığı şeydir; meta fetişizminde, kapitalizmdeki insan ürünleri, kendi üreticilerinin kontrolüne bir kez yabancılaştıktan sonra, erkekler ve kadınlar arasındaki toplumsal ilişkileri güçlü bir biçimde belirleyen ilişkileri kendi aralarında oluşturmaya başlarlar. Bireylerin birikmiş emeğinin göstergeleri olan menkul değerler arasındaki etkileşimlerin kitlesel işsizlikle sonuçlanabileceği borsayı düşünün.

Shakespeare insan vücudunu düşündüğünde, sık sık onu geleneksel feodal toplumsal düzenin bir tür simgesi olarak görme eğilimindedir. Çünkü bu düzen fiziksel akrabalık bağlarına, kralın fiziksel mevcudiyetinin kutsallığına ve kapitalist üretiminkinden daha az 'soyut' olan toplumsal ilişkilere ve emek biçimlerine dayalıdır. Örneğin, feodalizmin tipik ekonomik ürünü kapitalizminkinden daha az soyuttur, çünkü pazardaki bir meta değildir. Bir meta aynı emek gücü miktarını cisimleştiren bir diğer malla eşit bir biçimde mübadele edilebilen herhangi bir nesnedir ve burada belirleyici olan feodalizmde olduğu gibi o ürünün fiili kullanım değerinden ziyade mübadele değeridir. Feodalizmde vücut, uygun bir biçimde hiyerarşik ama aynı zamanda organik olarak bütün olan kolektif siyasi oluşuma da delalet eder. Bu bakış açısından dilin bitmez tükenmez ihlal gücü, Shakespeare dönemi İngilteresinin doğmakta olan burjuvazisini oluşturan 'yeni insanlar'ın, merkantilistlerin, girişimcilerin ve proje sahiplerinin bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Marx'ın *Komünist Manifesto*'da belirttiği gibi, ekonomik pratiğinin doğası tarafından sürekli olarak sınırları ileri doğru itmeye ve sermaye birikimine olan sonu gelmez itkisi içinde geleneksel sınır çizgilerini bulanıklaştırmaya zorunlu olan burjuvazi, yerinde duramayacak derece dinamik bir sınıftır. Böylesine sınırsız bir öteye geçiş, bireysel bir açgözlülük sorunu değil kapitalist ekonominin yapısına dair bir şeydir: Alice'in Harikalar

Diyarı'nda olduğu gibi kapitalist toplumda insan olduğu yerde durabilmek için çok hızlı koşmak zorundadır, çünkü üretici kaynaklarını yaygınlaştırmayı ve dönüştürmeyi beceremeyen bir kapitalist hızla iflasa sürüklenecektir. Öyleyse bu burjuva toplumsal düzen, Shakespeare'e göre fiziksel vücutla simgelenen eski rejimle temelden çelişki içindedir. Ama Ariel ile Prospero ilişkisinde gördüğümüz gibi kaypak bir dille kontrol edici bir vücutun birlikteliğini hayal etmek, diğer şeylerin yanı sıra, kapitalizm ile feodalizmin verimli bir bağdaşıklığını alegorikleştirmektedir. Belki de dilin, yaratıcı bir biçimde vücutu aşıp aynı zamanda onun duyuşsal gereksinimlerine sıkı sıkıya yapışık kalan böyle bir biçimi vardır. Belki de dinamik enerjinin ve bireysel kendini geliştirmenin belli bazı doğurgan fidelerini eski, kurulu yapıya aşilayarak burjuva ihlalinin en üretken yönlerini bu eski düzene tutturmanın bir yolu vardır.

Eğer Shakespeare'in aklından geçenler bunlarsa, tarihsel olarak geçmişe bakmanın verdiği ayrıcalıkla, ona vermemiz gereken kötü haber, bunun bir yanılsama olduğudur. Gerçekten, kendisi de bundan bir hayli şüphelenmiş olmalı ki, daha önce gördüğümüz gibi, son oyunlarında söz konusu çözüm hep büyü'nün yapay gücünde ya da Doğanın gülünç derecede iyimser ideolojisinde aranır. Elbette ki feodalizm ile kapitalizm böyle makul bir senteze açık olmadıklarını göstermişlerdir; hatta kapitalizm feodalizme şiddetli bir biçimde başkaldırmış ve bir iki yüzyıl içinde feodalizmin İngiliz toplumundaki izlerini büyük ölçüde silmiştir. Gösterge ile şey arasındaki yapısal uyumsuzluk, tarihsel olarak, iki farklı maddi üretim tarzının karşılıklı antagonizmi haline gelmiştir.

Eğer Shakespeare'deki vücut ve dil çatışması sınıf çatışmasının bir alegorisi olarak okunabilirse, şunu belirtmek gerekir ki bu alegorinin öğeleri belli bir dereceye kadar tersyüz edilebilir. Çünkü belli bir bakış açısından, doğmakta olan burjuvaziyi karakterize eden şeylerden biri vücutta fazlasıyla düşkün olmaktır ve geleneksel düzeni imleyen şey de bir tür fazlalıktır. Shakespeare'in yaşadığı dönem boyunca ve sonrasında insan vücutu, hayvani maddi iştahların veya sabit, kendisiyle ilgili arzuların bir koleksiyonu olarak yeniden ta-

nımlanmıştır ve bu vücut imgesi –örneğin Iago’nunki– fiziksel yaşama dair geleneksel nosyonlarla derin bir çatışma içindeki burjuva materyalizmine aittir. Shakespeare içinse insan vücudu bu işlenmemiş biyolojik veri değil, olgu ve değer in bölünmez birliğidir: Biyolojik açıdan konuşursak bir insan vücudu olmak, aynı zamanda belli bazı kültürel ve etik olarak tasvip edilen biçimlerde davranmakla sınırlanmış olmaktır, bir kimsenin kendi kanını ve canını, üstüne bir dizi söylemsel normlar kazanmış olarak hissetmesidir. Burjuva doğalcılığı veya materyalizmi olguları ölü maddelere, değerleri de pragmatik olarak sömürülebilecek içi boş sofuluklara bölerek bu karmaşık birliği insafsızca indirger. Örneğin, *Macbeth* ‘insan’ın (*man*) çeşitli anlamlarıyla bir hayli ilgilidir: Macbeth, kiralık katillerine ‘liste’de yazıldığı kadarıyla insan olduklarını söylediğinde olduğu gibi, terim zoolojik olarak betimleyici olabilir; ya da terim doğuştan gelen değere müracaat edebilir. Ailesi Macbeth tarafından katledilen Macduff, Malcolm’un “Erkekçe (*man*) karşıla bu acıyı” şeklindeki öğüdüne hiç bekletmeksizin “Öyle karşılayacağım elbet; Ama insanca da (*man*)² hissetmem gerek” diyerek karşılık verir. Malcolm’un ‘erkeği’ cesarete ve coşkusal kontrole sahip ataerkil stereotiptir. Macduff ise bu cinsiyet ideolojisinin ötesinde, bu ideolojiye darbe vuran ortak insanlığa, cinsel ayrımların neticede çok fazla önemli olmadığı ortak şefkat düzeyine başvurur.

Bir tarafta belirli bir vücut ideolojisi burjuvazi tarafında yer alırken, buna karşılık geleneksel topluma ait görünen artıklık ve fazlalık biçimleri de vardır. Kendisini yeniden üretmeye yetkin olan her ekonomi gibi, feodal ekonomi de belli bir artık ürün ile ayırt edilebilir; ama bu henüz, bariz bir biçimde daha soyut bir olgu olan, kapitalist üretimin artık değeri haline gelmemiştir. Artık değer, kapitalizmdeki bütün bir mübadele değerleri çevriminin bir parçası iken, feodal artık, Shakespeare’in son yapıtında resmettiği Doğanın cömertliği veya aşırı bolluğu olarak idealize edilebilir. O halde tiyatronun çözülmek üzere ortaya koyduğu çelişkiler şunlar-

² İngilizce’de ‘*man*’ kelimesi hem ‘insan’ hem ‘erkek’ anlamında gelir. —çev. notu

dır. Lear'ın ihtiyaç değil sağduyusu'sunda ya da Cordelia'nın uysallığında imgeleştirilen bu geleneksel aşırı bolluğun bakış açısından, burjuva mübadele değerleri insanlık dışı bir biçimde katı ve faydacı görünür; öte yandan mübadele değerinin kendisi, eski rejimin kurulu 'ölçü'sü ve karşılıklılığıyla onun aleyhine bir biçimde çalışabilen sürekli bir ihlali üretir. Yani, Shakespeare'in ideolojik ikilemlerinin karmaşıklığı, bu ikilemlerin, bir ögenin diğerinin kutupsal karşıtı olduğu 'basit' çelişki biçimini almamalarından kaynaklanır; tam tersine 'yapı bozucu' bir tarzda, her öge, kafa karıştırıcı bir biçimde, kendi karşısında doğal olarak mevcuttur. Eğer bir an için mübadele değerinin çelişkili doğasını tasavvur edersek bunun açık bir şey olduğunu görürüz. Bu bir hassas eşitlikler meselesidir ve öznel heves ve anarşik iştahtan yoksun, bir tür toplumsal düzenin temelinde yatar gözükür. Fakat, bu çalışma boyunca yeterince sık karşılaştığımız gibi, mübadele değerinin kendisi, herhangi bir fenomenin kayıtsızca bir diğerine dönüşebildiği bir tür evrensel kaosu doğurur. 'Denklik' rahatsız bir biçimde 'lastikli konuşma'ya yakındır. Bu nedenle yapısal düzenliliğin ilkesi, kendi sinsi iptalini içeriyor görünecektir; bireyler arasındaki bağın ta kendisi, Marx'ın da *Atinalı Timon* yorumunda farkında olduğu gibi, onları bölen kılıç haline gelir:

Beni insan hayatına bağlayan, beni topluma, doğaya, insana bağlayan şey *para* olduğuna göre, bütün *bağların* bağı değil mi para? Bütün bağları çözüp bağlamıyor mu? Öyleyse *ayrılmanın* da evrensel aracı değil mi? *Bağlamanın* gerçek olduğu kadar, gerçekten *ayırmanın* da *odur*; toplumun kimyasal gücüdür.

Shakespeare, paranın öncelikle iki özelliğini vurguluyor:

- (1) Para görünür kutsallıktır; bütün insani ve doğal özelliklerin karşısına dönüşmesidir, şeylerin evrensel bozucusu ve çarpıtıcısıdır: İmkânsızlıklar onunla birbirine lehimlenir.
- (2) İnsanların ve ulusların ortak orospusu, ortak pezevengidir.³

Marx'ın ikinci saptamasına birazdan döneceğiz. Bu arada,

³ Marx ve Engels, *On Literature and Art* (Moskova, 1976), s. 137.

şunu belirtebiliriz: Şeylerin bu evrensel bozucusuyla karşılaşan Shakespeare için daha geleneksel bir karşılıklılık kavramına, yani feodalizmininkine geri dönmek mümkündür. Ne var ki sorun, yalnızca, böylesi geleneksel karşılıklılıkların burjuva mübadelesinin 'insanlık dışı' kesinliğinden nasıl kaçındığının yeterince açık olmaması değildir; sorun aynı zamanda, kapitalist artığın yıkıcı olan yönlerini silerken onun yaratıcı olan yönlerinin de kökünü kazıma riskine girmenizdir. Dahası, feodal düzenin kendisi de, *Antonius ve Kleopatra*'da olduğu gibi çifte değerli bir biçimde yaratıcı ve yıkıcı olan bir artıkla imlenir. Hem aşırı katılıktan kaçınan bir ölçü kavramına hem de aşırı özgürlükten kaçınan bir aşırı bolluk kavramına nasıl sadık kalırsınız? Bir yandan bir evrensel şeyleştirme kavramından kaçınırken, öte yandan adalet ve toplumsal istikrarın temeli olan mecburen soyut eşitliklere nasıl saygı duyarsınız ve kendinizi hem eski düzenin kendini-yıkıcı müsrifliğine hem de kapitalist üretimin anarşisine yerleştirmeden bu ölçünün doğurgan bir biçimde aşılmasını nasıl besleyip büyütebilirsiniz? Bu antinomiler, adaletin ve merhametin, doğuştan gelen ve sonradan kazanılan değer, hukukun ve insanlığın, sanatın ve Doğanın şahsi iddiaları olarak ya da daha doğrusu aynı anda hem metaforik bir biçimde dönüştürücü hem de duyuşsal bir biçimde hassas olan ideal bir dilin, göstergebilimsel bilmecemsi konuşması olarak ayrıntılı bir biçimde ele alınabilir.

Samuel Johnson, Shakespeare'in afet 'Kleopatra'sının konuyu saptıran bir ayrıntı, Shakespeare'i ayartıp aklın doğru yolundan çıkaran baştan çıkarıcı bir koket olduğunu belirtmişti; bu yorum Marx'ın parayı 'ortak orospu' olarak tasvir edişiyle yan yana gidiyor. Bu kitap boyunca da gördüğümüz gibi arzu, Shakespeare için, kayıtsızca vücutların sırasını değiştiren ve bütün emniyetli kimlikleri parçalayan, tehlikeli bir biçimde istikrarı bozucu bir güçtür. Bu nedenle, son komedilerinde, kadını şiddetli bir biçimde cinsiyetsizleştirmeden gölgeli ütopyasını tasarlaması Shakespeare için imkânsızdır. Genç kızıdan kız çocuğa, Ophelia ve Desdemona'dan Perdita ve Miranda'ya geçişte, tuhaf ensest sancısı bir tarafa, erotik arzu güvensiz bir biçimde yüceltilir. Kadın etkin iktidar

payesiyle donatılmıştır ama artık bu iktidar cinsel olmaktan ziyade kurtarıcı niteliktedir. Baba-kız ilişkisi 'doğal' olduğu için, erkeğin kadına sahipliği libidinal olmaktan ziyade 'organik' olarak uygulanır ve böylece kadınlar erkeklerin yabancılaştırılmaz malı haline gelir. Cordelia, Perdita ya da *Pericles*'te Marina örneklerinde olduğu gibi kız çocuk geçici olarak kaybedilebilir; ama bu kayboluş olsa olsa onun nihai sağlığına kavuşmasının prelüdüdür. O, her zaman geri dönmeyebilen kadın-genç kızın aksine, daima geri dönecek olan kadın-kız çocuktur. Baba için, dişi çocuğunun lütfuna alçakgönüllü bir biçimde razı olmak, yalnızca kibirli ve inatçı ataerkil düzenin 'feminen' zarafetin elzem fırça darbesiyle yeniden cilalanmasını sağlamaz, aynı zamanda meta fetişizmine bir tür 'doğal' alternatif sunar. Babanın ürünü ve onun göstereninin gösterileni olan çocuk, onun üzerinde görece bir özerkliğe sahiptir; ama hayırlı bir özerklik. Dahası, Lear ve Cordelia örneğinde olduğu gibi, bu tersyüz oluş hiçbir biçimde bir dönüşüm değildir, çünkü kız çocuk evlatlık vazifesini patriarkı sağaltma ediminde açığa vurur.⁴

Son olarak, 'enflasyon'un Shakespeare için hiçbir biçimde yalnızca metafor olmadığını belirtmek gerekir. 1530 ile 1640 yılları arasında İngiltere'de fiyatlar beş kat arttı; bir yüzyıl ya da daha fazla süren göreceli fiyat istikrarı döneminden sonra, 1550'lerle beraber tarımsal fiyatlar 1530'ların yüzde 95 daha üstündeydi ve kırk yıl öncesinin fiyatlarından iki buçuk kat daha yüksekti. Endüstriyel fiyatlar 1550'lerde, 1530'lardaki düzeylerinin yaklaşık yüzde 70 üzerine çıktı. 1590'lar bazı devasa fiyat dalgalanmalarına tanık oldu ve

⁴ Feminist Shakespeare eleştirisi için bkz.: Juliet Dusinberre, *Shakespeare and the Nature of Women* (Londra, 1975); G. Greene ve diğerleri (ed.), *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare* (Urbana, 1980); Simon Shepherd, *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama* (Brighton, 1981); Marilyn French, *Shakespeare's Division of Experience* (Londra, 1982); ve Lisa Jardine, *Still Harping on Daughters: Women and Drama in the Age of Shakespeare* (Brighton, 1983).

tarım fiyatlarının ortalama düzeyi üçte bir oranında arttı.⁵ Shakespeare'in teatral üretimini gerçekleştirdiği çağ radikal bir biçimde istikrarı bozulmuş bir ekonomiye duyulan yoğun bir endişeyle ve bunun nedenleri hakkında spekülasyonlarla doluydu. Paranın değerinin düşürülmesi, paranın içeriğindeki değerli maden miktarının düşürülmesi anlamında, yaygın bir biçimde onaltıncı yüzyıl ortası mali krizinin sorumlusu olarak görüldü. Yiyecek ve yakıt fiyatları diğer metallere oranla daha keskin bir biçimde arttığından, ortaya çıkan sonuç "nüfusun alt yarısının yaşama standartlarının vahşi bir biçimde düşmesiydi.... Bu kitle kara ekmek diyetine mecbur bırakılmıştı."⁶ Hamlet göstereni kaydırır, Timon altınlarının etrafında fır döner ve Antonius ile Kleopatra gezi yerlerinin tadını çıkarırken Shakespeare'in hemşerilerinin büyük bir çoğunluğunun içinde yaşadığı ve katlandığı gerçek maddi koşullar bunlardı. Sömürülen ve mülksüzleştirilenlerin üzerine yıklan, Lear'ın 'süper-akışkan'ı değil kriz içindeki bir sınıf toplumunun yüküydü. Bu bağlamda, Shakespeare'in çağıyla bizimki arasında bir özdeşlik vardır; aradaki fark o zaman sömürülen ve mülksüzleştirilenlerin bugün hesaplaşılması gereken tarihsel bir güç haline gelmiş olmasıdır.

⁵ Bakınız, R. B. Outhwaite, *Inflation in Tudor and Early Stuart England* (Londra, 1969).

⁶ Christopher Hill, *Reformation to Industrial Revolution* (Harmondsworth, 1969), s. 83.

Yararlanılan Oyun Çevirileri

- II. Richard*, M. Hamit Çalışkan çevirisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1992.
- IV. Henry*, Bülent Bozkurt çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- Antonius ve Kleopatra*, Sabahattin Eyüboğlu çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988.
- Atinalı Timon*, William Shakespeare, Sabahattin Eyüboğlu çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1968.
- Bahar Noktası*, Can Yücel çevirisi, Adam Yayınları, İstanbul, 1992.
- Bir Yaz Gecesi Rüyası*, Bülent Bozkurt çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
- Coriolanus*, Bülent Bozkurt çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1994.
- Fırtına*, Can Yücel çevirisi, Adam Yayınları, Kasım 1991.
- Hamlet*, Can Yücel çevirisi, Adam Yayınları, İstanbul, 1992.
- Kış Masalı*, Turan Ofazoğlu çevirisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979.
- Kral Lear*, William Shakespeare, Özdemir Nutku çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986.
- Macheth*, Sabahattin Eyüboğlu çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- Onikinci Gece*, Özdemir Nutku çevirisi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1988.
- Othello*, Özdemir Nutku çevirisi. Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985.
- Troilos ile Kressida*, Sabahattin Eyüboğlu/Mina Urgan çevirisi, Adam Yayınları, İstanbul, 1993.
- Venedik Taciri*, Nurettin Sevin çevirisi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1989.

Edebiyat kuramı üzerine yazdıklarıyla tanıdığımız **Terry Eagleton**, bu kez ölümsüz oyun yazarı William Shakespeare'in oyunlarını **inceliyor**. Marksizmden psikanalize, feminizmden göstergebilime çok geniş bir kuramsal yelpazeye dayanan arka planıyla **Terry Eagleton**'ın Shakespeare incelemesi, hem tiyatrocular hem de edebiyat kuramıyla ilgilenenler için çok önemli bir başvuru kaynağı niteliğinde. Eagleton, Shakespeare'in oyunları ile cebelleşen **tiyatroculara** hem dramaturjik açıdan hem de imgesel anlamda zihin ve çağrışım gücü yüksek bir inceleme sunuyor.

TERRY EAGLETON (1943-), yüksek lisans eğitimini Cambridge, Trinity College'da tamamladı. Marksist kültür kuramına yaptığı önemli katkılarla tanınan Terry Eagleton bu alanda çok sayıda makale ve kitap yayınladı. Otuz yılı aşkın bir süre Oxford Üniversitesi'nde hizmet vermiştir. 2001'den beri Manchester Üniversitesi'nde kültür kuramı profesörü olarak çalışmaktadır.



ISBN 978-605-4238-26-2



9 786054 238262